

# primerjalna književnost

*ljubljana 1997 • številka 1*

Matija Ogrin:  
KOCBEK IN MOUNIER

Katarina Tomazin:  
STRINDBERG, ANTIFEMINIZEM  
IN SLOVENSKA LITERATURA

Darja Pavlič:  
PESNIŠKO PODOBJE V POEZIJI  
OTONA ŽUPANČIČA, ANTONA VODNIKA  
IN SREČKA KOSOVELA

Jan Jona Javoršek:  
ELEMENTI MAETERLINCKOVE  
DRAMSKE TEHNIKE  
V CANKARJEVI DRAMATIKI

PREGLEDI



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: 1000 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, 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2

Letna naročnina 2000 SIT, za študente in dijake 1200 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 16. maja 1997

## VSEBINA

### Razprave

Matija Ogrin: Kocbek in Mounier.....	1
Katarina Tomazin: Strindberg, antifeminizem in slovenska literatura.....	21
Darja Pavlič: Pesniško podobje v poeziji Otona Župančiča, Antona Vodnika in Srečka Kosovela.....	43
Jan Jona Javoršek: Elementi Maeterlinckove dramske tehnike v Cankarjevi dramatiki.....	63

### Pregledi

Evald Koren: Literarna zgodovina med tradicionalno sklenjeno pripovedjo in virtualno sestavljanjo.....	85
--	----

Matija Ogrin

KOCBEK  
IN MOUNIER

*Idejne povezave med Edvardom Kocbekom in francoskim personalističnim gibanjem so v Kocbekovi esejistiki zapustile številne sledi. Članek se osredotoča na vpliv krščanskega personalista Emmanuela Mouniera, predstavi glavne kategorije in ideje, s katerimi je ta med leti 1932 in 1940 vplival na Kocbeka, in pokaže, na kakšen način se ti pojmi pojavljajo v predvojnem času v misli Edvarda Kocbeka. Gre za njune temeljne pojme, kot so oseba, utelešenost, dejanje in pričevanje. Izkaže se, da je bila za način, kako jih je Kocbek sprejel, pomembna ideologija križarstva, obenem pa tudi ideje, ki jih je sprejel od skupine L'Ordre nouveau, ki je izšla iz Mounierovega personalističnega gibanja. Pri tem je pomembna zlasti razlika med Mounierom in Kocbekom glede pojmovanja osebe. V tej perspektivi razprava problematizira personalističnost njegove misli.*

## I

Številni esejistični zapisi Edvarda Kocbeka kažejo na dejstvo, da obstaja med njim in sodobno francosko katoliško kulturo splet zanimivih kulturnih povezav. Kot lahko razberemo iz njegovih besedil, so bile te povezave dolgotrajne, večstranske in obsežne; vključujejo tako literarne kot tudi idejne oziroma ideološke vplive. V literarni vedi velja kot legitimen predmet proučevanja poleg samega literarnega dela tudi avtor, kajpak ne le z gledišča literature, temveč z vsem, kar sestavlja njegovo duhovno podobo. Sem sodijo seveda tudi filozofske ideje, svetovni in religiozni nazori, različne ideologije ipd.

Pričujoči članek se usmerja prav na to ne dovolj raziskano področje. Kocbek je bil za slovensko kulturo pomemben ne le kot pesnik in pisatelj, ampak tudi kot esejist in publicist, kot nosilec določenih idej ali kar ideologij v slovenski kulturi. Ob tem ostajajo v senci tiste prvine v njegovi misli, ki nosijo znamenja vplivov francoske katoliške kulture. V tem spletu povezav se bomo osredinili le na tisto, ki se nam kaže kot osrednja, hkrati pa je nosila tudi druge. Ta za Kocbeka važna duhovna povezava je vpliv francoskega filozofa Emmanuela Mouniera (roj. 1905, leto dni mlajši od Kocbeka) in personalističnega gibanja, ki se je izoblikovalo ob njegovi reviji *Esprit*. Naš poudarek bo pri tem na Kocbekovem predvojnem obdobju, saj je to čas, ko se izrišejo njegova poglobitna življenjska pričanja.

V Kocbekovih esejih najdemo vsaj dve mesti, kjer obširneje razgrinja čas srečanja z Mounierom. Prvega ponuja s predavanjem *Kdo sem?*, ki ga je imel l. 1965 v Trstu. V njem pove, da je bil med tistimi, ki so dajali pobude njegovemu nazorskemu prepričanju, zanj najpomembnejši njegov 'osebni prijatelj' Emmanuel Mounier. "Pomagal mi je odkriti Péguya, Bloya in Bernanosa, posebno pa Kierkegaarda in sončne ter senčne strani eksistencializma."<sup>1</sup> Iz istega besedila razberemo, da je l. 1932 s francosko štipendijo živel v Lyonu

in Parizu.<sup>2</sup> Drugi tovrstni podatek najdemo v *Prvem povojnem pariškem dnevniku*, na mestu, kjer se spominja svojega predvojnega bivanja v Parizu. Ker nam odlomek pove o srečanju s personalizmom precej več, ga navedimo: "Prva številka 'Espritja' me je dosegla v hrvaški provinci v jeseni 1932 in v marsičem določila mojo notranjo rast in zunanjo pot. Ko pa sem se leta 1937 z Mounierom še osebno seznanil, je nastalo med nama razmerje, ki ga ni mogoče uloviti v izrazito dokumentarično obliko, pa je vendar izražalo svoje nevidne vplive. Priznati moram, da je bil njegov vpliv name izreden. Srečen je tisti mladi človek, ki ima pravega učitelja. Za Mouniera ne morem reči, da je bil neposredno moj učitelj, oziroma da je bil samo učitelj; bil je več, prerok, predhodnik, vzornik, ki ga vidiš in čutiš predvsem od daleč, ki veš zanj, da živi monumentalno in da z vsemi svojimi velikimi odločitvami uravnava tvoje življenje v vseh pomembnih trenutkih. Nisem se vedno strinjal z njim in vendar je v mojem življenju pomenil največ od vseh sodobnih mislecev."<sup>3</sup> Pomembno je torej, da je Kocbek spremljal francoski personalizem od nastanka Mounierove revije *Esprit* naprej in da jo je dobil takoj, ko je izšla (oktobra 1932). Prek Mouniera in njegove revije je namreč spoznal še druge bližnje idejne tokove, zlasti skupino *L'Ordre nouveau*. Ob tem je za Kocbekovo nadaljno intelektualno – kot tudi življenjsko – pot pomembno še njegovo odkritje pesnika Charlesa Péguya, ki je neposredno sledilo odkritju Mouniera, saj je bil Peguy v nekaterih pogledih duhovni oče samega Mouniera. Njune knjige so izhajale v knjižnih programih, povezanih z revijo *Esprit*, in Kocbek jih je po tej poti lahko dobival. Tembolj, ker naj bi bil predvojni *Esprit*ov dopisnik iz Jugoslavije.<sup>4</sup> Nekatero navedbo dokazujejo, da je Kocbek vsekakor poznal Mounierov *Manifeste au service de personnalisme*.<sup>5</sup>

Ko govorimo o Mounierovem personalizmu, velja uvodoma opozoriti na naslednje. Personalizem se je v skladu s tisočletno krščansko in judovsko teološko in filozofsko tradicijo najprej uveljavil v nauku judovstva in kasneje Katoliške cerkve. Pozneje se je uveljavil tudi znotraj nazorskih koncepcij, ki niso povezane s krščanstvom. Krščanski personalizem začenja z dejstvom, da je vsak posamezen človek "bitje absolutne vrednote"; je sam sebi smisel in utemeljitev vsega svojega bivanja in delovanja.<sup>6</sup> Ko rečemo, da je človek oseba, v krščanskem personalizmu to pomeni po eni strani njegovo pripadnost človeški družbi in zgodovini, po drugi pa je zanj prav tako bistveno, da je samostojno in edinstveno bitje, ki mora samo odkriti svoj specifični smisel. Navidezno protislovje med človekom kot členom družbe in človekom posameznikom rešuje krščanski personalizem tako, da opozarja na dejstvo človekove transcendenčnosti. "Tako imenujemo dejstvo, da je človek bitje, ki sega čez svoje družbene in zgodovinske danosti, čeprav ni nikoli zunaj njih ali ne prihaja k sebi mimo njih."<sup>7</sup> Takšno transcendenčno bitje, ki je samo sebi smisel in temelj, je človek po krščanskem personalizmu lahko zato, ker je ustvarjen po božji podobi in nosi v sebi absolutno vrednost. V tem je

temelj presežnosti njegove družbene in osebne narave. Na teh bibličnih osnovah pojmovani personalizem je postal v 20. stoletju uradni antropološki nauk Katoliške cerkve.

Ta zaris je bil potreben, saj je Mounier svojo misel v določenem obsegu gradil prav na opisani tradiciji, po drugi strani pa je od nje v določenem smislu tudi odstopal, kar se je kasneje stopnjevalo pri Kocbeku. Ko govorimo o Mounierovem personalizmu, moramo imeti pred očmi, da gre za posebno gibanje v Franciji med obema vojnama, ki ni bilo zasnovano filozofsko v strogem pomenu besede, temveč tudi družbeno in splošnokulturno. To je levo krilo francoske katoliške kulture med vojnama, ki se je idejno izoblikovalo zlasti pod vplivom filozofov Marcela Blondela, Henrija Bergsona in Jacquesa Maritaina ter pesnika Charlesa Péguya. Personalistično gibanje, ki se je izoblikovalo v tem okolju, ima dve potezi, skupni več skupinam, ki so ga sestavljale. V filozofskem pogledu je to koncept osebe, ki je mnogo bolj dinamičen od personalizma Katoliške cerkve, to pomeni, da se oseba uresničuje tudi ali celo predvsem v dejanjih, izbirah, razvoju, s tem pa je takšen koncept osebe nagnjen tudi k relativizmu – kar je imelo posledice tako za Mouniera kot za Kocbeka. Druga povezovalna lastnost – ne brez zveze s prvo – je izrazita nagnjenost k radikalnim socialnim in družbenim spremembam, ki zadevajo tako ekonomijo kot politični sistem. Tako je bil francoski personalizem v svojih družbenih aplikacijah vedno blizu socializmu oz. politični levi, pogosto pa je utelešal tudi revolucionarne težnje.

Naslednji pretres bo iz Mounierovega opusa skušal zajeti tiste osrednje ideje, ki so našle odmev pri Kocbeku. Mounier je začel svoj projekt z ugotovitvijo, da je stanje duha v njegovem času zašlo v skrajni dualizem. Na eni strani stoji materializem s svojo podobo človeka in družbe. Ta podeljuje vso veljavo determinizmu snovnih dejavnikov, v problemih družbe vidi le tehnična in ekonomska vprašanja. Nekatere za človeka bistvene razsežnosti, kot sta duhovnost in presežnost, šteje za namišljene, s tem pa reducira človeka na enodimenzionalno, le zgodovinsko bitje, zato ga Mounier zavrača. Drugo skrajnost njegovega časa uteleša idealizem oz. pretirani spiritualizem, ki pripisuje veljavo le svetu duha, vrednot in moralnih zakonitosti; te pa koncipira zunaj povezanosti s snovno resničnostjo, brez resnične aplikacije na družbo in zgodovinske danosti. Idealizem pojmuje vrednote abstraktno, Mounier pravi, da neosebno, kot entitete, ločene od konkretnih oblik življenja, ločene od utelesitve v določenih snovnih strukturah. Spor med obema enostranskima principoma se je poglobljajal in delil evropsko kulturo v dva nasprotujoča si pola, ki sta si čedalje ostreje nasprotovala tudi v svojih političnih in ekonomskih implikacijah. Mounier je menil, da tako idealisti kot materialisti podlegajo isti moderni zmoti, ki pod vplivom nepravilno razumljenega kartezijskega "samovoljno ločuje 'telo' od 'duše', misel od dejanja, *homo faber* od *homo sapiens*".<sup>8</sup> To vprašanje se je z vso močjo zastavilo ob izbruhu svetovne gospodarske krize l. 1927. Marksistični

odgovor je trdil, da gre za krizo ekonomskih struktur, zato je potrebno le spremeniti ustrezna družbena razmerja. Predstavniki idealizma so nasprotno menili, da gre izključno za krizo zahodnega človeka in njegovih vrednot, zato je rešitev le v duhovni preobrazbi človeka. Mounier je na to odgovoril, da je kriza hkrati gospodarska in duhovna, kriza vrednot in kriza struktur. "Nismo ponovili le Péguyeve misli: 'Revolucija bo moralna, ali pa je ne bo.' Rekli smo še bolj določno: 'Moralna revolucija bo gospodarska, ali pa je ne bo. Gospodarska revolucija bo moralna, ali pa ne bo nič'."<sup>9</sup> Ta zasnova sodi k jedru Mounierovega ugovora proti obema sodobnima odtujitvama, kot imenuje materializem in idealizem.

Materializmu je očital, da krni revolucijo, saj vso človeško zapletenost zvede na mehanizem družbenih razmerij, revolucija pa naj bi bila po Mounieru in Péguyu tudi duhovna ter moralna prenova celotne družbe, začenjajoč pri posamezniku. Idealizmu je očital, da prezira snovne vidike življenja; geslo 'najprej moralna revolucija' služi idealizmu za beg pred prenovno celotnega človeka – ta pa vključuje tudi zgodovinske razsežnosti. Tako je idealizem vrednotam odvzel pristnost in veljavo, saj se niso mogle primerno utelesiti v zgodovini, s tem pa se je začel njihov propad. V tem razcepu je videl Mounier bistvo krize 20. stoletja – iz njega so po njegovem nastale tako gospodarske krize kot politični totalitarizmi, kar je privedlo do obeh svetovnih spopadov.

Takšnemu škodljivemu ločevanju snovi in duha je Mounier hotel odgovoriti s poskusom sinteze. Počelo celovitosti je videl v konceptiji človeka kot osebe. Oseba združuje v sebi razsežnosti snovnega in duhovnega sveta. Vključuje misel kot tudi dejanje. Oseba je utelešeni duh. Nobena njena posamezna manifestacija, kot je telo ali individuuum, je ne izčrpa v celoti. Zato se je nikdar ne moremo v celoti zavedati, jo obseči. Je vselej širša kot vpogledi, ki jih imamo vanjo. Mounier pravi, da je oseba 'navzočnost v meni'. V osebi se povezuje vse, ker je celostni prostor človeka. Zato zapiše, da je oseba "napetost, ki obstaja v vsakem človeku med njegovimi tremi duhovnimi razsežnostmi: med to, ki se dviga od spodaj in ga uteleša v snovnosti, ono, ki ga usmerja navzgor in ga dviga k univerzalnemu, in tisto, ki je usmerjena v širino in ga vodi v občestvo. *Poklicanost, utelešenost, občestvenost, tri razsežnosti osebe.*"<sup>10</sup>

Poklicanost osebe pomeni po Mounieru najprej poslanstvo, da človek odkrije mesto in naloge, ki jih ima v univerzalnem občestvu. Oseba je tudi utelešena, zato se ne more nikdar odmakniti od služenja snovnosti; če ji hoče ubežati, se s tem vnaprej obsodi na poraz; Mounier pravi, da smisel snovnosti ni v tem, da bi pred njo bežali, temveč da bi jo preobrazili. In naposled oseba po njegovem mnenju ne najde sama sebe, če se ne izroča tudi občestvu, ki povezuje posamezne osebe. Zato pravi, da obstajajo v oblikovanju osebe tri temeljne dejavnosti: meditativnost, po kateri preiskujemo svojo poklicanost; zavzeto dejanje, ki pomeni priznanje naše utelešenosti; in

razposedovanje sebe, izročitev sebe življenju v *drugem*, k čemur teži naša občestvenost. Brž ko oseba pogreša eno od teh razsežnosti, oslabi.

Mounier je zapisal tudi trojno definicijo, kaj oseba ni. Oseba, pravi, ni moj individuuum; individuuum namreč imenuje 'razpršenost osebe v snovnost', razpršenost njene bistvene enotnosti v posamezne delce. Oseba tudi ni zavest, ki jo imamo o njej; zavedamo se, je menil Mounier, predvsem likov in vlog, ki jih po psihološki inerciji v življenju igramo; ne dotaknemo se je, pravi, niti z zavestjo o dejanjih, v katerih se pogosto tudi izgublamo: v tem je že čutili polemično ostro proti stališčem skupine L'Ordre nouveau, k čemur se še vrnemo. In končno, oseba naj bi tudi ne bila naša osebnost, temveč je oseba nadčasovna danost, ki presega posameznikovo zavest; je edinstvo, ki je dana in ne sestavljena. S tem, da je Mounier označil osebo kot nekaj, kar ni ne človekov individuuum ne zavest, ki jo ima o njej, ne njegova osebnost, je v svojo misel vnesel določeno nejasnost. S temi negativnimi oznakami je hotel reči, da je sicer oseba vse to, vendar tudi bistveno več od individuuma, naše zavesti in naše osebnosti. Individuum in osebnost sta le objektivirani in materializirani vidik naše osebe. Te ni hotel postaviti docela ven iz človekove mentalne in bivanjske resničnosti, temveč je menil le, da je oseba zaradi svoje odprtosti v absolutno neprimerljivo več, kot se kaže na ravni individualnosti. Res pa je tudi, da je Mounier nedejavnost, hipokrizijo, sebičnost in podobne lastnosti pripisoval individuumu, medtem ko naj bi osebo zaznamovali predvsem izbira, mojstrenje, zavestno usmerjanje življenja. Z vsem tem se je njegove misli o osebi oprijela tendenca, kot da osebo postavlja zunaj obstoječe bivanjske resničnosti človeka ali na njene skrajne meje, kar bi pomenilo, da človek postane oseba šele, ko jo v sebi z dejanji spremeni iz zgolj potencialne bitnosti v realno. Takšno gledanje je zgrešeno in sam Mounier bi mu nasprotoval. A izkazalo se je, da ga je bilo moč brati tudi v smeri takšnih poudarkov.

Ob vsem tem pravi, da je oseba združenje duše in telesa, zato nobena vrednota ne more obstajati brez utelesitve v dejanjih; telo izpostavi človeka njemu samemu in drugim. Mounier je menil celo, da je 'bivam telesno' in 'bivam subjektivno' ista izkušnja; sklicuje se na nauk sv. Tomaža Akvinskega, po katerem sta tako duša kot telo le nepopolni substanci, le dva vidika edinosti človeka. Oseba in individuuum kot njen snovni vidik sta v tako tesni povezanosti, da je življenje prve v temelju določeno z dejanji in pogoji, v katerih se nahaja drugi.<sup>11</sup> Tako se odkrivanje človekove *poklicanosti*, ki je po Mounieru prva razsežnost osebe, razkriva s pomočjo drugih dveh: *utelešenosti* in *občestvenosti*.

Ti razsežnosti se lahko uresničujeta le po poti zavzetega dejanja.<sup>12</sup> Svoboda, je menil Mounier, nam ni dana, da bi ostali nedejavni in distancirani od vprašanj skupnosti; tako ravna meščanstvo, ki je po njegovem zelo kritičnem mnenju odgovorno za to, da so vrednote, kot

so pravica, ljubezen, resnica, družina in domovina, ki si jih je meščanstvo prilaščalo, postale mrtev plen vladavine denarja in sebičnosti. Mounier je nasprotno sodil, da se človek napoti k odkrivanju svoje osebe šele tedaj, ko se zave svoje izoliranosti in indiferentnosti in ju hoče preseči – z zavzetim dejanjem. To vključuje tako miselno kot telesno udeležbo v svetu, najprej v odnosu do sočloveka; ta se iz anonimnosti družbe in 'bivanja v tretji osebi' spremeni v člen občestva šele tedaj, ko za nekoga postane druga oseba. Udejanjanje občestva, kar je poleg odkrivanja poklicanosti bistveni cilj zavzetega dejanja, je tako najprej uveljavljanje drugega kot osebe v njegovem odnosu z mojo osebo. Mounierov personalizem na tej točki seveda zahteva, da to ne ostane le idealno vrednostno stališče, temveč ga vidi predvsem v konkretnih udejanjenjih. Poudarja, da je bila njegova skupina prva, ki je opozarjala, da prebujenje osebnostnega življenja – razen v herojskih primerih – ni mogoče brez podlage, ki jo predstavlja določen minimum gmotnega blagostanja in osebne varnosti. Meni, da je najhujše zlo tedanjega kapitalizma ne le v tem, da drži množice ljudi v hudi gmotni revščini, temveč, da v veliki večini ljudi onemogoča zavest o tem, da so osebe. V tem je čutili misel, ki jo je izrekel že Péguy, da je revščina največje ponižanje človeka, saj mu onemogoča, da bi ohranjal v sebi zavest o presežnosti svojega bivanja. Zavzeto dejanje je zato Mouniera vodilo najprej k temu, kar imenuje *prelom med krščanskim redom in uveljavljenim neredom*, kar je bil tudi naslov odmevne tematske številke Esprita v marcu 1933. Tam je njegov urednik o nalogi kristjana v družbi med drugim zapisal, da je večne vrednote potrebno ločiti od propadajočega meščanskega sveta, da bi lahko z njimi zasnovali drugačno ureditev družbe. V tej točki se izraža nagnjenost k socializmu in revolucionarnemu preoblikovanju družbe, značilna ne le za Mouniera, ampak za velik del levega krila tedanje katoliške kulture v Franciji. Vladavino nereda je videl Mounier v tem, da so se v družbi uveljavili mehanizmi, ki povzročajo razosebljanje posameznika, zlasti tako, da ga bodisi držijo v revščini ali pa mu postavljajo sebične ideale, zaradi česar ne more stopiti na pot osebnega in skupnostnega življenja. Tako gre bolj kot za posamezna nasilna dejanja za 'nasilna stanja'. Takšen nered naj bi ustvarjala predvsem vladavina kapitala, odločanje o usodi družbe na podlagi anonimnih, neosebnih interesov logike denarja. Zato je gibanje ob Espritu pripravilo obsežen načrt sprememb, ki bi jih uveljavila njihova *personalistična in občestvena revolucija*. Sem sodi predvsem odprava sleherne 'rodovitnosti denarja'. Mounier je ostro obsodil vsako pridobivanje, ki izhaja iz finančnih transferjev in ne iz 'samega dela'. Njegov načrt je tako predvideval podržavljenje slehernega kredita, se pravi bank in zavarovalnic, pa tudi znatno omejitev zasebne lastnine. Zavzeto dejanje zahteva najprej postopen izstop posameznika iz struktur vladajočega nereda: k temu sodi tudi samo razkrivanje obstoječega stanja, nato pa abstinenca pri dejavnostih, kjer se kapital množi brez dela, to je pri preprodajanju



dobrin, igrah na srečo, rentah ipd. Naslednja stopnja se uresničuje v stvarkah in sabotajah, ki imajo že tendenco preoblikovanja strukture. Toda vsa takšna prizadevanja naj bi bila, tako Mounier, vedno izraz volje po duhovni in moralni prenovi človeka. Mounier je razlikoval tudi med zgolj socialnim oz. javnim, ki na neoseben način združuje posameznike v njihovi razosebljenosti, in občestvom, kjer vsaka oseba sledi svoji poklicanosti. Naloga občestvene revolucije naj bi torej bila spremeniti družbo tako, da bodo slehernemu posamezniku zagotovljeni osnovni pogoji za iskanje in odkrivanje osebne poklicanosti. Kljub utopičnim prvinam v svoji misli se je Mounier jasno zavedal, da je občestvo vselej vezano na osebo: neosebna združba, ki je ne sestavljajo osebe, temveč posamezniki v svoji zgolj individualistični vlogi, bo ustvarila kvečjemu tiranijo in nasilje. Ponavljal je, da socialno, na tak način odtrgano od občestvenega, nima nikakršne duhovne vrednosti. Socialno in javno se od občestvenega po Mounieru ločujeta v tem, da človeka oddaljujeta od njega samega, občestveno pa ga preobraža in približuje samemu sebi.<sup>13</sup> Osebnostna in občestvena revolucija sta v njegovi viziji dva globalna vidika zavzetega dejanja. Prvi zadeva preobrazbo lastne osebe, drugi implikacije v odnosu do sočloveka. Za tako zastavljeno celostno preobličenje se vsakdo lahko odloči le sam; Mounier se je zavedal, da družba, naj se še tako spreminja, končno ne more spremeniti ljudi v osveščene osebe, ampak jim lahko le izboljša življenjske razmere. Po drugi strani se je zavedal, da revolucije prinašajo tudi krivice in trpljenje, zato je nasprotoval komunističnemu pogledu nanje. Bil je skrajno odklonilen do vseh poskusov, da bi njegovo vizijo človeka in družbe poskusili aplicirati na čisto politično dejavnost. Na svoje delo ni gledal niti kot na čisto filozofijo niti kot na politični program. V povojnem času je pisal, da mu je šlo bolj za perspektivo, v katero se lahko uvrščajo različna politična prizadevanja, ne da bi bila neposredno vezana na samo gibanje. Že sredi tridesetih let pa je pojem dejanja zajel v naslednji zahtevi: "Osrediniti svojo dejavnost na pričevanje in ne na uspeh."<sup>14</sup> To je ključna drža, s katero je zagovarjal svoja načela s pomočjo gibanja ob reviji *Esprit*. Zgodovinski uspeh je štel v lastnino tistim, ki zahtevajo hitrih in nenadnih rešitev, te pa imajo po njegovem za posledico laž in nasilje. Mounier je razumel svoje delo kot pričevanje za preobrazbo človeka, ki ima lahko sadove le v preteku daljših časovnih obdobij. Trdil je, da določenega duhovnega cilja ne moremo doseči s sredstvi, ki so nasprotna naravi samega cilja. Zato si je prizadeval, da bi *Esprit*ovo gibanje delovalo kot razpršena mreža majhnih celic, ki vsaka zase na različnih področjih izžareva v družbo večne vrednote, utelešene v dejanjih; s tem bi gibanje nenehno dosegalo cilj na način pričevanja.

Kocbekovo predvojno publicistično delo lahko razdelimo na troje obdobj. Prvo predstavlja njegovo urejanje Križa (1928). Drugo obdobje zajema čas njegovega sodelovanja v Domu in svetu (1929 do 1937), ki se konča z objavo *Premišljevanja o Španiji*. V tretjem obdobju je Kocbek urejal svojo revijo Dejanje (1938 do marca 1941); Mounierov personalizem je spremljal od l. 1932.

Praden se posvetimo Kocbekovemu sprejemu poglobitnih Mounierovih pojmov in idej, se na kratko pomudimo ob Charlesu Péguyju, ki ga je Kocbek zelo cenil – kot pesnika in kot misleca. Péguyjev vpliv nanj zahteva svojo obravnavo, omeniti pa moramo nekaj potez, ki nam jih Kocbek ponuja v eseju *Péguy*, objavljenem l. 1936 v Domu in svetu.<sup>15</sup>

Prvič, za Kocbekovo duhovno podobo je gotovo pomenljivo Péguyjevo pojmovanje mistike. O njej je Kocbek zapisal, da pomeni Péguyju 'duhovni clan', notranjo moč, ki posamezniku omogoča, da odkriva povezavo med zunanostjo in svojo notranostjo, strast, s katero se posameznik razodeva in ki ga vodi od posameznega k splošnemu, od individualnega k družbenemu in zgodovinskemu. V ozadju te misli slutimo Bergsonovo vizijo življenjskega elana, ki ga je Kocbek verjetno spoznal prav s pomočjo Péguyja, o katerem je Bergson trdil – tako Kocbek v omenjenem eseju – da ga je razumel najbolje in najgloblje.<sup>16</sup> Druga značilnost, ki jo je Kocbek predstavil, je Péguyjevo nasprotovanje racionalističnemu mišljenju, ki svoj predmet docela oddvoji od snovnega in zgodovinskega sveta. Mistiko je pojmoval kot moč, ki duhovno udejanja v snovnem. Tretja pomembna misel je prepričanje, da sta gmotna in duhovna beda med sabo najtesneje povezani in da ni mogoče odpraviti vsake posebej, temveč je oboje moč razrešiti le hkrati, kar je ideja, ki jo je od Péguyja sprejel že Mounier. Péguy je bil prepričan, da je moralne zahteve krščanstva mogoče uresničiti v socialni revoluciji. Četrta ključna misel je, da je med poglobitnimi krivci za krivičnost družbe, tj. za njeno nekrščanskost, tudi uradna Katoliška cerkev. Po Péguyjevem mnenju, ki ga Kocbek sprejema za svojega, t.i. krščanska družba namesto pravega krščanstva udejanja zgolj 'konfesijo prijetnosti in koristi', se umika osebnemu tveganju pri iskanju vere in udobno živi v konvencijah; te konvencije je Kocbek po Péguyjevem navdihu poistovetil z moralo. Osveščen posameznik mora nasprotno delovati iz osebnega prepričanja, iz notranjega ognja; bralec Péguyja bo kasneje zapisal: 'iz svojega nazora'. Kocbekovo branje Péguyja vsebuje torej tudi ostro kritiko Cerkve, z njo vred pa tudi vsega (duhovnega) življenja, ki ne izhaja iz tveganja in zavzetosti, oziroma – kot je Kocbek kasneje še pogosto zapisal – iz življenjske zaveze. S tem se Kocbekova misel že približuje moralnemu relativizmu: moralno interpretira kot nekaj, kar je utemeljeno na družbenih konvencijah in ne na razodetih metafizičnih postulatih. Moralna določila pri Kocbeku

niso dana enkrat za vselej s krščanskim razodetjem in naukom, temveč jih je mogoče preoblikovati in 'nadgrajevati' v imenu življenjske ter nazorske pristnosti.

Ko se tako približujemo Kocbekovemu pojmovanju zavzetega dejanja, odkrivamo določene idejne obrise, skupne Kocbeku in Péguyu, v veliki meri pa tudi Mounieru, saj je bil Péguyev vpliv zanj še važnejši. Toda pri tem moramo opozoriti na neko pomembno Kocbekovo potezo, ki ga je zaznamovala že pred srečanjem s francoskimi avtorji. To pa je križarski vitalizem, heroizem in težnja po izključno osebnem doživljanju vere. Kocbek je v križarskem gibanju v svojih študentskih letih dejavno sodeloval in ga kot urednik revije Križ (l. 1928) v določeni meri tudi vodil. Podrobnejša predstavitev pomena, ki ga ima križarstvo za Kocbeka že pred francoskimi vplivi, na tem mestu ni mogoča. Gre pa za to, da so vitalizem in nova zavest o pripadnosti narodu, hkrati pa posebna zahteva po osebno doživljeni religioznosti kot temeljne lastnosti gibanja pomenile nov duhovni prostor, ki je Kocbekovemu značaju izrazilo ustrežal.

Križarstvo je ob vsem tem pomembno za Kocbeka zato, ker se je iz omenjenih nastavkov v njem izoblikovala zahteva po specifičnem 'novem človeku'. Ta naj bi bil direktni posrednik med starim človekom umirajoče evropske kulture in Bogom; s tem naj bi v svoj človeški, družbeni in socialni svet vnesel nov kozmološki red, novo razmerje med človekom in Bogom in ga udejanjal kot novi, zmagoviti urejevalni princip nad kaosom moderne civilizacije.<sup>17</sup> Ob tem velja upoštevati, da so križarji tega novega človeka, ki nosi nekatere poteze Nietzschejevega nadčloveka, najpogosteje poimenovali "oseba". To dejstvo je za Kocbekovo branje Mouniera zelo velikega pomena.

### III

Mounierov vpliv začutimo v Kocbekovih esejih najprej ob kritiki racionalističnega mišljenja, ki, kot pravi, misli svet brez človeka in tako ustvarja odsotnost pristne pobude in množično pasivnost. V tem okviru kritizira tudi idealizem, o katerem sodi, da se je med Slovenci zelo razrasel zlasti zaradi naše 'zgodovinske vezanosti', s čimer misli na dejstvo, da Slovenci nismo imeli svojih narodotvornih in državotvornih struktur, v katerih bi se ideje in nazori lahko zadovoljivo udejanjali. Zaradi te odsotnosti, je menil Kocbek l. 1938 v Dejanju, je prišlo do 'hipertrofije nazorov', kar je imelo posledico, da smo se Slovenci razumeli predvsem na idealen način. Obstajali smo zgolj kulturno, ne pa tudi politično, državotvorno, zgodovinsko. V tem je videl Kocbek tipičen primer idealizma, saj gre za veljavo vrednosti, ki obstaja predvsem na idealen, duhoven način, brez primerne zgodovinske podlage in utelesitve.<sup>18</sup> Ob nedvomni izvirnosti, s katero je Kocbek uvidel problem slovenskega idealizma, lahko v tem vendar vidimo določeno vzporednico z Mounierom.

Te vzporednice vidneje izstopajo pri nekaterih temeljnih pojmih Kocbekove predvojne esejistike; to so zlasti *utelešanje*, *dejanje*, *navzočnost* in *pričevanje*. Pri pretresu teh pojmov moramo upoštevati še, da gre pri Mounieru za razmeroma razločno miselno govorico, kar je verjetno tudi posledica avtorjeve filozofske izobrazbe. Kocbekova besedila so bolj programska, pojmovno niso domišljena; so kot v nenehnem nastajanju.

Pojem utelešanje se pri Kocbeku prvič pojavi l. 1935, leto dni po izidu pesniške zbirke *Zemlja*, v obdobju intenzivnega sodelovanja pri Domu in svetu, in sicer v eseju *Pogled na novo gibanje francoske mladine*.<sup>19</sup> V njem je Kocbek predstavil več tedanjih intelektualnih skupin, bližnjih ali le sorodnih personalizmu, med njimi najmočnejšo skupino revije *Esprit*. Tokrat gre še za predstavitev. V eseju *Misli o človeku* iz l. 1936 (jeseni tega leta se vrne iz Varaždina in kot gimnazijski profesor slušbuje v Ljubljani) pa prvič uporablja pojem utelešanje v sklopu lastne refleksije in kot svoj termin. Ne pojasni sicer, kako besedo razume sam. Toda iz konteksta je razvidno, da utelešanje nastopa predvsem kot nasprotje naključnosti. Kocbek pravi, da so vse zunanje okoliščine, ki oblikujejo posameznikovo življenje, kot so predniki, spočetje, vzgoja in okolje, zgolj naključne: "Negotovost je torej temeljna človeška kategorija."<sup>20</sup> Menil je torej, da je stanje negotovosti in naključnosti temeljni bivanjski položaj človeka. Iz nadaljevanja lahko razberemo, da to negotovost človek lahko preseže z zavzetim dejanjem, ki zahteva od njega tveganje kot zavestno udeležbo v življenju. In prav tveganje je beseda, v zvezi s katero je Kocbek v svoji refleksiji prvič uporabil pojem utelešanje: tveganje daje namreč človeku vero, da se gotovosti "vsaj bitno bliža, da stoji v preddvorju uteleševanja. Brez nevarnosti in tveganja bi človekov položaj ne bil nikdar pomemben in čaren."<sup>21</sup> Ti stavki so zanimivi tudi, ker nam kažejo za Kocbeka značilen spoj refleksije in emotivnosti. Toda utelešanje je pomenilo Kocbeku tudi spoznavni princip, v čemer bomo zasledili odmev Péguyeve zahteve, da mora biti mišljenje podobno dejavnosti: naše spoznavanje mora biti navezano na dejavnost. Zapisal je, da praznota sodobnega človeka nastaja zaradi nepristnega ustvarjanja resničnosti. "Nasprotno pa občuti veselje in polnost ob razodevanju svoje sile, ki predmetnost do kraja izzove, premaga njeno odpornost ter si jo dejansko prisvoji. Takrat stopi na mesto odsotnosti in abstraktnosti navzočnost človekova in edino takrat nastaja prava resničnost."<sup>22</sup> Videli smo, da je razumel Kocbek utelešanje najprej kot nasprotje naključnosti in negotovosti, ki sta mu temeljni položaj človeka, predstavlja pa si ga v neposredni povezanosti z dejavnostjo. Od Mouniera je sprejel torej pojem, vendar ga je uporabljal drugače. Mounieru je predstavljala utelešenost eno od treh bistvenih razsežnosti osebe, ki je že dana, človek je ne ustvari, temveč le razvija; zavzeto dejanje izhaja ravno iz dejstva človekove utelešenosti. Pri Kocbeku pa je utelešanje (uporablja glagolnik) dinamični položaj, ki ga človek doseže z

avtentičnim ravnanjem. Pri Mounieru gre za naravno stanje, pri Kocbeku za doseženo stanje. Za razliko od Mouniera je v tem opaziti močan premik v smer koncepcije osebe, ki jo posameznik v sebi ustvari. O enakem nas prepričajo druga mesta, kjer uporablja pojem utelešanje.<sup>23</sup> S takšnimi dejanji torej Kocbek ustvarja v sebi neko višjo resničnost, zato v zvezi z njimi pogosto uporablja oznake, kot *stvariteljsko* dejanje in *stvariteljska* navzočnost. Ne nazadnje gre pri Mounieru za to, da oseba uteleša duha, ki prihaja od krščanskega Boga, Kocbekovo utelešanje pa postavlja poudarek na življenjsko vitalnost, ki nas spominja na duhovno ozračje križarstva.

Ko govori o dejanju, odkrivamo v tem pojmu podobno vsebino kot pri utelešanju. V obeh primerih gre za zavzeto prevzemanje življenja 'v svoje roke', za dejavno udeležbo pri lastni življenjski usodi. Kocbek jo je razumel predvsem v smislu skupne, nacionalne usode, ki jo je v politični mlačnosti predvojnega trenutka doživljal kot negativno posledico idealističnega bega iz zemeljske resničnosti. "Ko se nam ne bo več mudilo iz časnosti, marveč bomo ostali v njej zaradi pomembnosti tega življenja, bomo položili temeljni kamen uspešnemu slovenskemu dejanju."<sup>24</sup> Kocbeku gre zasluga, da je opozoril na dejstvo, ki ga večina tedaj ni razumela: da so pozna trideseta leta čas, ki bi ga morala zaznamovati prvenstvena skrb za javna in skupna vprašanja; zavzeto dejanje je videl najprej v opozarjanju na zahteve časa in želel, da bi se preusmerili k dejanjem, ki bi bila, kot pravi, 'utelešeni smisli'. Te misli imajo še posebno težo, saj jih je Kocbek zapisal kmalu po *Premišljevanju o Španiji* (1937), s katerim se končuje obdobje sodelovanja pri Domu in svetu, in na začetku novega obdobja – v uvodniku prve številke svoje revije *Dejanje* (januar 1938), ki je bila nedvomno prva konkretna realizacija obravnavanih idej o osebi in dejanju.

V vsem tem opažamo bližino Mounierovih pojmov in idej, a tudi zdaj z določeno razliko. Mounier je videl možnosti za zavzeto dejanje v širokem spektru od zasebnega in prijateljskega do javnega in na posled političnega dela, v katerem naj se angažira posamezna oseba. Tudi Kocbek se je angažiral v osebni življenju in v krogu prijateljev kot Mounier, vendar pa na ravni svojih esejev vidi predvsem veliki družbeni oz. politični problem, v katerega naj z dejanjem vstopi – po možnosti – narod kot celota. Prav ta posebnost zasleduje njegovo misel nato ves čas do vstopa v OF in konca vojne oz. revolucije. Akter njegove vizije dejanja ni toliko posameznik – čeprav je v praksi vodil majhno skupino posameznikov – temveč narod kot celota. V tem je ena dramatičnih razlik med Mounierom in Kocbekom. Zaostri se je, ko je Kocbek med vojno začel spoznavati, da se ta vizija ne prilega resničnosti.

Naposled smo dospeli do pojma osebe. Ob njej Kocbek večkrat uporablja besedico *dej*, in sicer kot njeno sopomenko. "Oseba je končni zaris človeka, zadnje ime za razna znamenja, ki z njimi lovimo človeka: navzočnost, dogajanje, resničnost, duh, dej."<sup>25</sup> Ta

definicija sicer ni zelo jasna, očitno pa je, da osebo zaznamujejo dejavnost, aktivnost, vitalnost. Pri tem se spomnimo na navedek, v katerem Kocbek pravi, da so osnovne danosti človeka, kot rojstvo, vzgoja, družba, njegov čas ipd., naključne, in da je negotovost zato temeljna kategorija življenja (op. 20). Omenjeni odlomek razkriva, da tu osnovna izkušnja osebe ni, kot pri Mounieru, človek, ki sprejema snovne in zgodovinske danosti, da bi v njih odkril svojo poklicanost – ta prihaja k Mounieru od krščanskega transcendentnega Boga. O poklicanosti Kocbek večidel ne govori. Pač pa je prva izkušnja človeka pri njem kaotičnost in naključnost, šele nato pride stvariteljsko dejanje, ki v ta kaos vnese smisel in red. Dodajmo k temu trditev, ki jo najdemo v Kocbekovem predavanju na Bohinjskem tednu 1. 1939: "Oseba je torej izrazito stvariteljski človek, ki mu življenjske usode ne more predpisati noben socialnopolitični sistem, marveč mora nasprotno oseba biti njih načelno in dejansko izhodišče."<sup>26</sup> To pa bi pomenilo, da ni vsak človek oseba, temveč je to le izjemni, vitalni, ustvarjalni človek. Šele takšen človek je lahko tudi izhodišče za nov 'socialnopolitični sistem'. V istem predavanju bomo odkrili tudi nasprotno stavko, denimo, da je oseba 'primarna, absolutna in suverena človeška bitnost', kar bi pomenilo, da dostojanstvo osebe pripada vsakemu človeku že zgolj z dejstvom, da je človek. A na drugih mestih znova srečamo sodbo, da je 'oseba dejanski, stvariteljski človek, ki premaguje ovire in se uteleša v stvarnih rešitvah'. Kdor ne zadošča takšnim vitalističnim zahtevam, strogo vzeto ni oseba, vsaj ne v polnem pomenu besede. Jasno je, da je v tej točki Kocbek, kljub temu, da uporablja podobne izraze, v karseda ostrem nasprotju z Mounierom. Spet drugod je Kocbek to stališče omilil s formulacijo, da se mora postaviti na stališče dejavnosti in napetosti tisti, ki hoče svojo osebo razvijati, kar je Mounieru mnogo bližje.

Tako se njegova misel nenehno giblje na težko določljivem, a ostrem robu: na eni strani stavki, ki jih lahko sprejmemo kot personalistično refleksijo; na drugi strani pa trditve, da je oseba le določen človek, namreč ustvarjalen, tvegane dejavnosti zmožen posameznik. Razumevanje Kocbeka je težavno prav zaradi te dvoumnosti njegove globalne naravnosti, in ravno zato so – po naši sodbi – njegova besedila tako nejasna, konceptualno pretrgana. Nedvoumno sporočilo Kocbekovih besedil gotovo leži v vitalističnem življenjskem zagonu, ki v njegovem imenu poziva k 'avtentičnosti' in 'navzočnosti' pri stvareh našega življenja.

#### IV

Ko imamo pred očmi te razlike med avtorjema v pojmovanju utelešenosti, dejanja in še zlasti osebe, nastopi vprašanje, kako razločiti Mounierov vpliv od same narave Kocbekove intelektualne intuicije. Zdi se nam, da se ta kaže v treh temah, ki nas po svoji vsebini spominjajo na probleme eksistencializma. To so vprašanje

svobode, naključnosti in posameznika. V času pred Kocbekovim srečanjem z Mounierovo revijo (1932) se je eksistencializem v evropski filozofiji večinoma šele oblikoval, zato z njim v filozofskem smislu Kocbek ni bil seznanjen. Tudi Kierkegaarda je spoznal, kot sam navaja, šele prek Mouniera (esej o Kierkegaardu izide v Domu in Svetu I. 1935). Ne gre torej za to, da bi v Kocbekovi predvojni miselni drži iskali filozofske eksistencialistične vplive; opozoriti velja le na to, da je določena vprašanja Kocbek po svojem osnovnem življenjskem občutju doživljal podobno, kot so se sočasno izrazila v različnih filozofijah, ki so sestavljale eksistencializem.

1. Naključnost in negotovost življenja, ki smo ju omenjali zgoraj, pri predvojnem Kocbeku sicer nista pogosta, izpostavljena pojma; pomembno pa je, da ju Kocbek rešuje z utelešanjem in stvariteljskim dejanjem. Kjer ta izostajata, Kocbek odkriva odsotnost smisla, nered, kaos in tesnoba. Naključnost in negotovost sta v negativnem smislu ves čas prisotni za zavzetim dejanjem, s katerim se rešuje pred njima. Takšno občutje naključnosti in negotovosti življenja pa je podobno eksistencialistični 'tesnobi in občutju absurdnosti spričo odsotnosti racionalnega razumevanja univerzuma'.<sup>27</sup> Tembolj, ker je eksistencializem odklanjal racionalistične in empiristične doktrine, kar nas spominja na Kocbekovo zavračanje jasne in racionalne misli ter na tveganje in nepreračunljivost, ki ju v zvezi s človekom pogosto omenja.

2. Od obdobja njegovega sodelovanja pri Križu in vse do poznih povojnih let je Kocbeka spremljalo vprašanje svobode, ki jo občuti kot eno osnovnih določil človeka. Ob soočenju z družbo in zgodovino ji prihaja nasproti tudi nujnost, vendar ni pri njem danost svobode in izbire zato nič manjša. Strastno občutenje odločitve in izbire pri Kocbeku nas spominja na nujnost svobodnega izbiranja kot eno osrednjih tem eksistencializma, ki se stopnjuje do Heideggerjeve misli, da je človek obsojen na svobodo, če jo sprejema ali ne.

3. Eksistencialistični misleci razlikujejo med 'avtentično' in 'neavtentično' obliko bivanja. To razliko utemeljujejo nekateri na posameznikovem naporu, da bi presegel določeno situacijo ali bivanjski položaj; nasprotje takšnemu naporu je zanikanje svobode in predaja anonimnosti oz. neavtentičnosti.<sup>28</sup> Kocbekovo pojmovanje posameznika, tembolj pa osebe, temelji na podobnem občutju avtentičnosti, ki se odlikuje po vitalnosti, optimizmu, zavzetosti.

Čprav se je Kocbekova občutljivost za nakazane teme, sorodna nekaterim prvinam raznih eksistencialističnih filozofij, oblikovala tudi v križarstvu, ostaja skorajda zunaj dvoma, da se skozi izražaja njegova osebna intelektualna intuicija. Ta vsekakor kaže stične točke med urednikoma *Esprita* in *Dejanja*. Videli smo tudi globoke razlike med njima, in vprašanje je najprej, ali vso to različnost napolnjuje Kocbek sam ali pa še katera druga intelektualna pobuda. Omenili smo križarstvo, ki ga čutimo v Kocbekovem vitalnem zagonu, in Charlesa Péguya – ta je nanj vplival s svojim pojmovanjem mistike.

To pojmovanje je zelo blizu Kocbekovemu vitalnemu optimizmu, po drugi strani pa je zanj relevantna Péguyeva ostra kritika meščanstva in katolicizma, ki ju je kasneje obsojal tudi pisec *Premišljevanja o Španiji*. Da bi presodili, ali ob tem obstaja pri njem še katera druga miselna pobuda, se moramo vrniti k prvemu dokumentu njegovega srečanja s francosko katoliško kulturo, tj. k že omenjenemu eseju *Pogled na novo gibanje francoske mladine* iz l. 1935. V njem poleg drugih obširneje predstavi dve glavni žarišči, revijo *Esprit* in gibanje *L'Ordre nouveau*. Nameni jima največ prostora, ob njima pa še gibanju *Troisième force*. Obe gibanji predstavi kot del personalizma, kar v določenem smislu drži, saj sta obe izšli neposredno iz dogajanja ob reviji *Esprit*. Toda že kmalu po začetku izhajanja *Esprita* oktobra 1932 so se začele kazati razlike, ki jih Kocbek v eseju skoraj ne omenja, a jih je iz polemičnih zapisov v reviji moral poznati. Te razlike so julija 1933 pripeljale do ločitve med *Espritom* in *Troisième force*, januarja 1934 pa je prišlo še do preloma s skupino *L'Ordre nouveau*. Mounier je bil z obema v odločni konfrontaciji. *Troisième force* je očital, da so njeni sodelavci neučakani glede dosežkov svoje dejavnosti in da v želji po hitrih revolucionarnih učinkih posegajo po 'jakobinskih rešitvah'. Skupini *L'Ordre nouveau* pa naslavlja celo hujša nasprotovanja. Priznava jim, da imajo glede personalizma nekatere stične točke, vendar je med njimi globoka razlika, kar zadeva temeljni pojem, namreč osebo, ki jo *L'Ordre nouveau* "definira kot 'čisti dej', 'stvariteljsko napetost', 'duhovno silnost'."<sup>29</sup> V apoteozi 'vrednot napetosti', obvladovanja, heroizma, ki se zgoščajo v osebi, definirani le kot dej in duhovna silnost, je Mounier videl metafiziko ničejanstva in oboževanje moči, sorodno fašizmu. Zavračal je stališče, po katerem bi se oseba uresničevala le v dejanjih, saj je menil, da se po njih lahko prav tako izgubi, če svoje poklicanosti ne odkriva tudi v ponižnosti in meditaciji. Toda v navedbah, da je oseba dej, stvariteljska napetost ipd., odkrijemo natanko prej obravnavane Kocbekove formulacije osebe in dejanja, kar so v resnici njegovi slovenski prevodi definicij skupine *L'Ordre nouveau*. V eseju o personalističnem gibanju v Franciji odkrijemo nato še vrsto navedb iz knjige *La révolution nécessaire*, ki sta jo napisala Arnaud Dandieu in Robert Aron, voditelja *L'Ordre nouveau*. Kar zadeva njun načrt gospodarskih in političnih sprememb, ki naj bi ga uvedla revolucija, ne zasledimo v Kocbekovi takratni esejistiki nobenih odmevov. Sferi konkretnih snovnih vprašanj se ni posvečal, niti tistim, ki jih je tematiziral Mounier. Zelo močan vpliv pa je pustilo to gibanje v njegovi že povsem dinamični koncepciji osebe; ta obstaja le še po dejavnosti in obvladovanju življenjskih preprek. Od osebe, ki je pri Mounieru še od Boga dana edinst, katere človek ne kreira, ampak jo po dejavnosti – ta naj sledi njegovi poklicanosti – odkriva, je Kocbek prišel v bližino pozicij skupine *L'Ordre nouveau*, kjer je ta koncipirana kot naknadna uresničitev biti v deju. V omenjenem eseju je celo zapisal: "*L'Ordre nouveau* definira osebo zgolj kot dej, *Esprit*



pa deju predpostavlja bit [...]. Tudi obstaja nevarnost, da se L'Ordre nouveau izgubi v shematičnosti svojih principov."<sup>30</sup> Stališče, da je Kocbek sprejel koncept Esprita,<sup>31</sup> je v tej perspektivi potrebno dopolniti z dejstvom, da je v velikem obsegu sprejel tudi koncept L'Ordre nouveau, in to kljub opozorilu o morebitni 'shematičnosti principov', kajti stran poprej je o tej skupini, ki se je od Esprita odcepila, zapisal naslednji stavek: "Oni so sestavni del revolucionarnega personalizma, le da so morda zrelejši in jasnejši, v njihovi bitnosti utripa posebno vrednota reda (révolution de l'ordre)." Kljub njihovemu razhodu z Mounierom je s tem nakazal svojo simpatijo, o kateri govori tudi obseg, ki jim ga v eseju namenja, ne glede na to, da je bilo to gibanje po pomembnosti in moči daleč pod Espritom. Zapišemo torej lahko, da je Kocbek bral Mouniera tudi skozi optiko skupine L'Ordre nouveau, to pa je bilo deloma mogoče zaradi Mounierove nejasnosti glede osebe, o kateri smo govorili v uvodnem delu.

K zgornjim ugotovitvam glede bližine z eksistencializmom naj dodamo, da se v Kocbekovem pojmovanju osebe kot deja skriva nekoliko podobno ali vsaj analogno občutenje človeka, kot se je kasneje izrazilo pri Sartru z znanim stavkom 'eksistenca je pred esenco'. Esenca ali bistvo je sestavljeno iz bistvenih lastnosti ali atributov. Kocbekov človek postane oseba šele po specifični dejavnosti. Takšna dejavnost ustvari attribute osebe; brez njih je človek po Kocbeku prazna eksistenca, individuuum. To pojmovanje osebe bi bilo torej specifična, nemara skrajna inačica eksistencialističnega razmerja med bivanjem in bistvom, ki dobi pri Kocbeku, če parafraziramo Sartra, takšno obliko: dejavnost je pred bistvom. Dejavnost ustvari osebo.

Poleg pojmovanja osebe in dejanja je vpliv skupine L'Ordre nouveau dosegel Kocbeka še na nekem drugem področju. To je odnos do družbe in pojmovanje revolucije. Ko je v omenjenem eseju Kocbek predstavil gibanje L'Ordre nouveau, je to tudi mesto, kjer to sintagmo prvokrat zapiše tudi v slovenščini: novi red. Novi red in stari red sta kasneje temeljna pojma, s katerima je Kocbek v predvojnem in vojnem času projiciral svojo vizijo prenove družbe oz. revolucije (od Mouniera je sprejel stališče, da je postopno reševanje družbenih vprašanj z reformami neplodno, zato je potrebna revolucija). Toda v nasprotju z Mounierom mu ni šlo za spremembo meščanskega in kapitalističnega sveta v občestveno družbo, ki bi temeljila na osebi, temveč je mislil pri tem na slovenski narod, ki naj postane kolektivni junak osvobajajočega zgodovinskega dejanja. Stari red je, podobno kot pri Mounieru meščanstvo, zaznamovan z dvojnimi zlomi: najprej je to gospodarska kriza, gmotna revščina in ogroženost malega naroda, gre torej za snovno oz. zgodovinsko plat, po drugi strani pa duhovni beg od resničnosti v idealizem, v lažne vrednote navideznega reda in statičnosti, za čemer se skrivajo nemoč, pasivnost in duhovna praznina. Vse to je skupno tako Kocbeku kot Mounieru, še

zlasti ideja, da mora revolucija hkrati odpraviti eno z drugim, da nobenega od teh dveh problemov ni mogoče reševati zase. To prepričanje je v očitni genetski zvezi z idejami Esprita. Razlika pa je v tem, kako sta Mounier in Kocbek razumela pričevanje, s katerim naj pripravljata pot temu velikemu preobratu v družbi. Kocbek je takšno pričevanje razumel sprva sorodno Mounieru: angažiral se je v kulturnem življenju, bil dejaven pri društvu Zarja, ustanovil revijo Dejanje. Toda bil je tudi prepričan, da mora takšno pričevanje privedi do otipljivih rezultatov, ki se bodo kazali tako v duhovni kot politični prenovi slovenstva. Zato je kasneje, ko se je začela vojna, pričevanje razumel tudi v tem smislu, da mora kot kristjan s svojo skupino v revoluciji uveljaviti, kot pravi, 'novo zgodovinsko obliko krščanstva'. Menil je, da je tedanje 'zgodovinsko krščanstvo' takšno, da ga zgolj kulturno delo, s kakršnim se je ukvarjal pred vojno, ne more usposobiti za zgodovinska dejanja nacionalnega pomena. Po letu 1941 je bil mnenja, da se mora pri tem nasloniti prav na komunistično partijo, češ da ta predstavlja silo, ki je najbolj zvesta 'objektivnemu zgodovinskemu procesu'.<sup>32</sup> Ob tem naj omenimo, da je naredil Kocbek med svojim prvim publicističnim obdobjem, ko je urejal Križ (1928), in letom 1941 v odnosu do marksizma precejšen nihaj. V Križu objavi tedaj spis *Marksizem in krščanstvo*, v katerem z marksizmom simpatizira s stališča, da njegova gospodarska doktrina ni v nasprotju s krščanstvom. V drugem in tretjem obdobju, pri Domu in svetu ter Dejanju, je njegov odnos do marksizma precej odklonilen, poudarja, da gre za nasilno redukcijo človeka, v čemer je videti sled Mounierovega prepričanja. V vojnem času nato vidi v marksizmu poglavitno gonilno silo zgodovine, s tem pa tudi celostnega 'počlovečenja' slovenskega naroda. Videti je, da se ta odnos razvija oz. spreminja vzporedno s Kocbekovim razumevanjem pričevanja. Pri tem obširnem problemu naj se omejimo le na dejstvo, da Kocbek svoje sodelovanje v revoluciji razume – subjektivno gledano – kot uspešno pričevanje o tem, kako naj bi se krščansko občestvo in z njim celoten narod v enem samem revolucionarnem dejanju prenovil v obeh ozirih – tako zgodovinskem kot duhovnem.

Ob vsej utopičnosti, ki se v temelju drži idej o personalistični revoluciji in njihovih dejanskih aplikacij, pa je Mounier vendar ohranil toliko realizma, da je že od samega začetka izdajanja Esprita odklanjal vsakršen poskus, da bi njegovo gibanje vstopilo v kakršne si bodi zgodovinske, tj. politične strukture in skušalo svoje ideje neposredno uveljaviti s političnimi in revolucionarnimi sredstvi.<sup>33</sup> Mounier je bil hkrati 'revolucionar in protirevolucionar', le da je bil prepričan, da se je bolje odpovedati revoluciji, kot pa jo udejanjati z neduhovnimi sredstvi – čeprav je v svoji teoriji v posebnih, skrajnih primerih dopuščal tudi nasilje, a le pod pogoji, ki so se izoblikovali v katoliški teologiji od sv. Tomaža in Suareza naprej: da je tiranija stalna, utrjena in huda; da ne obstaja nobeno drugo učinkovito sredstvo za odpravo tiranije; da je tiranija priznana po "splošnem

sklepu modrih in pravičnih mož<sup>34</sup>; da obstaja verjetna možnost za uspeh; da lahko utemeljeno verjamemo, da iz tiranovega padca ne bo izšlo še hujše zlo.

Mounier je sodil, da so prvi štirje pogoji v njegovem času praktično izpolnjeni. Opozarjal pa je na peti pogoj; zapisal je, da si morajo t.i. krščanski revolucionarji zastaviti predvsem vprašanje, ali ne bo njihova revolucija odprla poti komunističnemu prevzemu oblasti, kar bi bilo – iz konteksta sodeč – slabše kot obstoječe stanje.<sup>34</sup> To je eno od mest, kjer je Mounier v konfliktu z dejanjem, ki ga je napravil Kocbek. Zgornje stavke je Mounier zapisal marca 1933, resda šest let pred začetkom II. svetovne vojne. Toda čeprav je pod pritiskom bližajočega se spopada gibanje ob *Espritu* moralo sprejemati tudi čedalje bolj jasna politična stališča, je Mounierovo ravnanje v samih vojnih letih in kasneje potrdilo držo, s katero ostaja zunaj neposrednega prenosa nazora v zgodovinske strukture in ki dopušča nasilje le pod navedenimi petimi pogoji. Ko je vichyjevska vlada prepovedala izdajanje *Esprita* in je bil Mounier zaradi poskusa ilegalnega izdajanja obsojen in po letu dni spuščen na prostost, je zadnji dve leti vojne v odmaknjeni gorski vasi v miru pisal obsežno filozofsko razpravo *Traité du caractère*. Prej kot pozneje je namreč zahteval intelektualno in duhovno delo, s katerim bi se njegova skupina morda kdaj kasneje pridružila revoluciji, a šele takrat, "ko bomo dovolj močni, da revolucijo nadvladamo, namesto da ji pustimo, da nas pogoltne".<sup>35</sup> Zaradi teh razlik glede sodelovanja pri spreminjanju družbe je po vojni prišlo med Mounierom in Kocbekom do nekakšnega razhoda; Kocbek je Mounieru očital, da se je ustavil le pri intelektualni drži, sredi revolucionarnega koraka, in da ni poskušal udejaniti krščanskega personalizma v politiki. Mounier pa je bil že od začetka prepričan, da krščanstva kot religioznega nazora že načeloma ni mogoče prenesti v določeno politično strukturo, denimo v krščansko politično stranko, kar je ob ostrem nasprotovanju revoluciji zagovarjal Maritain. Mounier je menil, da bi bila to le še ena 'sociološka projekcija vere', kot jih poznamo iz preteklih stoletij. Kocbek pa je takšno možnost videl ne le v parlamentarni stranki, ki bi bila tedaj mogoča v Franciji, temveč je videl možnost za krščanstvo celo v prostoru komunistične revolucije; šele kasneje, po dogodkih ob izidu *Strahu in poguma* I. 1952, se je Mounierovemu stališču polagoma približal.<sup>36</sup>

Sklenemo lahko, da je Kocbek od Mouniera sprejel številne intelektualne pobude, tako kar zadeva ideje kot tudi temeljne pojme. V prvi vrsti gre za kritiko materializma in idealizma oz. pretiranega spiritualizma, ki človeka reducirata na zgolj snovno in zgolj idealno sfero. V poskusu sinteze med tema redukcijama človeka je Kocbek od Mouniera sprejel kategorije, ki človeka obravnavajo s težnjo po obseganju duhovnega in snovnega. To so pojmi, kot dejanje, utelešenost, oseba in pričevanje. Ker je bil Kocbek ob tem srečanju v veliki meri že izoblikovana osebnost, je bil ta vpliv moduliran s

podlago križarskega vitalizma in njegove podobe 'novega človeka', ki je v bistvenih pogledih nasprotna Mounierovemu pojmu osebe; ob tem se pri Kocbeku pojem poklicanosti umakne v ozadje – kolikor ni razumljen docela drugače. Hkrati je Kocbek personalistične ideje sprejemal tudi v interpretaciji skupine L'Ordre nouveau, ki pojmuje osebo podobno križarstvu, kot čisti 'dej', kot efekt 'stvariteljskega dejanja'. Prav zaradi stališča, da se oseba vzpostavlja šele po takšnih odločnih in tveganih dejanjih, vstopa Kocbek v zgodovino povsem drugače kot Mounier, zato si svoji pričevanji v njej razlagata na zelo različen način. Od Mouniera (posredno od Péguya) je Kocbek sprejel tudi zelo odločilno idejo, da gospodarske in duhovne krize predvojnega človeka in družbe ni mogoče reševati ločeno, temveč oboje hkrati. Zgodovinske in politične implikacije, ki naj jih ima to stališče, pa se pri obeh avtorjih zelo razlikujejo. Po našem mnenju se ta razlika začenja v pojmovanju osebe, ki se pri Kocbeku izoblikuje v latentno, polzavedno, nejasno izraženo stališče, da oseba ni vsak človek a priori, temveč je to le človek, zmožen zavzetega, tveganege, stvariteljskega dejanja. Človek, ki tej zahtevi ne ustreza, v Kocbekovi viziji ni oseba v polnem pomenu besede.

Takšna antropološka vizija ima daljnosežne posledice. Pričujoča raziskava je hotela pokazati na temeljne stične točke in razlike, znotraj katerih lahko razpoznamo Mounierov vpliv na Kocbeka. Ob tem pa je močnejše izstopila razlika v pojmovanju osebe, saj kaže, da je v ozadju Kocbekove spekulacije o njej določena ideologija višjega človeka. Ker to gledanje druge ljudi implicitno izloča iz občestva oseb ali uveljavlja določeno hierarhijo osebnostne uresničenosti, ki ji je v zgodovini namenjeno posebno poslanstvo, je seveda sporno, če takšno misel označujemo kot personalistično.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Edvard Kocbek: *Kdo sem? V: Svoboda in nujnost*. Mohorjeva družba, Celje, 1989, str. 329, 330.

<sup>2</sup> Nav. delo, str. 315.

<sup>3</sup> E. Kocbek: *Krogi navznoter*. Slovenska matica, Ljubljana, 1977, str. 92, 93. Gre za zapis, ki v dnevniku iz leta 1955 stoji pod datumom 8. marec. Stavek "Nisem se vedno strinjal z njim..." se nanaša na njun kratkotrajni poveljni razhod; ta temelji na razliki glede vprašanja, kako in koliko so krščanska načela prenosljiva v konkretno zgodovinsko in politično akcijo.

<sup>4</sup> Tako navaja poročilo Jožeta Brejca (Javorška) o vplivu personalizma v Jugoslaviji, po katerem naj bi Kocbek bralcem Esprit predstavljal gibanje ob reviji Dejanje. Glej José Brejce: *Yougoslavie: de l'avant-garde personaliste slovène à l'union nationale*. Esprit, januar 1946, št. 118, str. 27. Možno je, da je Kocbekov tudi članek *Lettre de Yougoslavie: Sur l'hégémonie serbe en Yougoslavie*. Esprit, januar 1938; str. 646-651, podpisan "de notre correspondant particulier".

<sup>5</sup> Prim. E. Kocbek: *Oseba – središče novega življenja*. V: *Bohinjski teden*. Zbornik predavanj akademskega kulturnosocialnega tedna SKAD Zarje v letu 1939. Zarja, Ljubljana, 1939, str. 13-22. Mounierova knjiga *Révolution personaliste et communautaire*, ki je poleg *Manifesta* nemara najpomembnejša, pa prinaša eseje, ki so v letih 1932 do 1935 izhajali v *Espritu*.

<sup>6</sup> Prim. Anton Stres: *Oseba in družba. Pregled katoliškega družbenega nauka*. Mohorjeva družba, Celje, 1991, str. 37.

<sup>7</sup> Nav. delo, str. 38.

<sup>8</sup> Emmanuel Mounier: *Oseba in dejanje. Izbrani spisi*. Prevedel Rafko Vodeb. Društvo 2000, Ljubljana, 1990, str. 10.

<sup>9</sup> Prav tam, str. 11.

<sup>10</sup> "Elle est [...] une tension en chaque homme entre ses trois dimensions spirituelles: celle qui monte du bas et l'incarne dans une chair; celle qui est dirigée vers le haut et l'élève à un universel; celle qui est dirigée vers le large et la porte vers une communion. *Vocation, incarnation, communion, trois dimensions de la personne*." E. Mounier: *Oeuvres I*. Ed. du Seuil, Paris, 1961, s. 178

<sup>11</sup> Prim. prav tam, str. 526.

<sup>12</sup> To slovenjenje besede *engagement*, ki je eden ključnih Mounierovih pojmov, prevzemamo po prevodu Rafka Vodeba in študiji Edvarda Kovača v knjigi izbranih Mounierovih spisov *Oseba in dejanje*.

<sup>13</sup> Prim. E. Mounier: *Oeuvres I*. Str. 195.

<sup>14</sup> "Centrer mon action sur le témoignage et non sur le succès." Prav tam, str. 342.

<sup>15</sup> E. Kocbek: *Péguy*. Dom in svet, 1936, str. 129-136 in 256-266.

<sup>16</sup> Prav tam, str. 130.

<sup>17</sup> Glej esej Mateje Komel: *Tuji horizonti križarske misli*. V: *Jezik in slovstvo*, 1990/91, št. 7-8, str. 190, 191.

<sup>18</sup> Prim. E. Kocbek: *Svoboda in nujnost*. Mohorjeva družba, Celje, 1989. Str. 65, 73, 74, 87-89.

<sup>19</sup> E. Kocbek: *Pogled na novo gibanje francoske mladine*. Dom in svet, 1935, št. 5, str. 233-241, in št. 6, str. 299-312. Str. 301.

<sup>20</sup> E. Kocbek: *Misli o človeku*. Dom in svet, 1936, št. 7-8, str. 350.

<sup>21</sup> Prav tam, str. 351.

<sup>22</sup> Prav tam, str. 352.

<sup>23</sup> Prim. prav tam, str. 353.

<sup>24</sup> E. Kocbek: *Slovenski človek*. Dejanje, I, januar 1938, str. 2.

<sup>25</sup> E. Kocbek: *Misli o človeku*. Dom in svet, 1936, str. 354. Podobno tudi: "Človek je nepreračunljiv, njegova narava je narava deja. Lahko celo rečemo, da je človek dej." Str. 353.

<sup>26</sup> *Bohinjski teden*, str. 17.

<sup>27</sup> Prim. *The Oxford Dictionary of Philosophy*. Oxford University Press, Oxford, New York, 1994, str. 129.

<sup>28</sup> Prim. *A Dictionary of Philosophy*. Pan Books, London, 1984, str. 116.

<sup>29</sup> "il définit communément la personne comme 'acte pure', 'agressivité créatrice', 'violence spirituelle'." Glej E. Mounier: *Oeuvres I*. Str. 841-843, za idejno podlago konflikta pa 177-181, 890.

<sup>30</sup> E. Kocbek: *Pogled na novo gibanje francoske mladine*. Dom in svet, 1935, str. 240.

<sup>31</sup> Prim. Marjeta Vasič: *Eksistencializem in literatura*. ZRC SAZU – DZS, Ljubljana 1984, Literarni leksikon 24, str. 68.

<sup>32</sup> Prim. E. Kocbek: *Kristjan v novem redu. V: Svoboda in nujnost*, str. 144-148.

<sup>33</sup> Že v prvi številki *Esprita* (1932) izrazi stališče, ki mu je zvest do smrti (1950): "Il n'y a aucune proportion entre [...] notre oeuvre et ses coordonnées proprement politiques." *Oeuvres I*, s.141.

<sup>34</sup> Prim. *Oeuvres I*, s. 387.

<sup>35</sup> "mais quand nous serons assez forts pour nous imposer à elle au lieu de nous faire absorber par elle." *Oeuvres I*, s. 367. Mounier je zapisal celo, da če bi lahko o *Espritu* odločal le sam, bi ga ohranil kot dejanje čistega pričevanja, brez slehernega poseganja v sfero politike, s čimer prihaja v nasprotje z nekaterimi drugimi svojimi izjavami. Prim. Michel Winock: *Histoire politique de la revue Esprit 1930-1950*. Éditions du Seuil, Paris, 1975, str. 110.

<sup>36</sup> Prim. E. Kocbek: *Osvobodilni spisi II*. Društvo 2000. Ljubljana, 1993, zlasti njegova pisma Mounieru.

STRINDBERG,  
ANTIFEMINIZEM  
IN  
SLOVENSKA  
LITERATURA

Strindbergov literarni projekt so vsaj na začetku bistveno usmerjale težnje t. i. preboja modernih idej, obdobja v skandinavski literaturi in kulturi, ki je bilo posebej intenzivno v sedmem in osmem desetletju 19. stoletja. Za ta čas je bilo značilno literarno razpravljanje o družbenih vprašanjih, med katerimi je imelo ključno mesto žensko vprašanje oz. problem morale spolov. Prav k razpravi o vprašanju ženske in zakona se August Strindberg v svojem pisateljstvu tudi vedno znova vrača, tako da je to temeljna paradigma njegovih literarnih in paraliterarnih spisov. Njegov tipični pogled na ženske obsega na začetku, po letu 1879, antifeministično reakcijo na dejavnost tedanjega gibanja za žensko emancipacijo, zatem pa zlasti prikazuje boja med spoloma in negativne ženskosti, kakor jih je tematiziral v delih iz druge polovice osemdesetih let. Percepcijo ženske po Strindbergu so aktualizirali tudi posamezni slovenski pisatelji, in sicer so te literarne analogije v obdobju moderne omogočili evropski literarnoestetski tokovi zadnjih desetletij 19. stoletja, ki so se proti letu 1900 uveljavili pri nas, nato pa jih je v dvajsetih letih spodbudilo še obnovljeno zanimanje za Strindbergove naturalistične in simbolistične tekste v nemškem dramskem ekspresionizmu.

Z izrazom 'Det moderne Gennembrud' (DMG) v pomenu preboja modernih nazorov in literature je danski kritik Georg Brandes posredno označil obdobje t. i. skandinavske moderne.<sup>1</sup> Zahteval je, naj moderna literatura uvrsti na dnevni red aktualne socialne probleme. Kasneje je metaforična oznaka postala sinonim za celo vrsto literarnih gibanj<sup>2</sup> in skupin ter estetskih doktrin. Ideologijo obdobja je Brandes utemeljil z liberalizmom po zgledu Millovega utilitarizma, s pozitivizmom in ateizmom oz. svobodomiselstvom; zagovarjal je radikalen prelom s starimi moralnimi in religioznimi predsodki, kakor tudi polemično angažiranost in tendenčnost literarnih del, po drugi strani pa težil k skrajnemu individualizmu, ki je vseboval reminiscence na starejšo filozofijo S. Kierkegaarda.<sup>3</sup> Posebno na Danskem se je okrog leta 1880 v opoziciji do značilnega brandesovskega 'sociološkega realizma' oz. realizma družbenih vprašanj formiral tok nevtralnjšega psihološkega naturalizma z J. P. Jacobsenom in Hermanom Bangom. Reakcije zoper tendenčno literaturo in odmik od aktivizma, s tem pa postopna dezintegracija in upad gibanja se začnejo pojavljati že okrog leta 1885; proti letu 1890 pa se radikalizem osemdesetih let konča s prehodom v simbolizem in misticizem. V tem času, ko se je na evropskem Severu med drugimi širil vpliv Nietzscheja, je še posebno Ola Hansson zastopal usmeritev k dekadencnemu senzualizmu in iracionalistični mistiki (*Sensitiva amorosa*, 1886-87) ter se tako kakor Strindberg opredelil za pozni naturalizem po Bourgetu, psihologizem in subjektivizem.

Kompleksna javna razprava o ženskem in moralnem vprašanju, ki jo je intenzivno reflektirala skandinavska literatura, je bila odvisna od

liberalističnega izhodišča obdobja in z njim povezanega pojava ženskega gibanja, aktivizma žensk, zahtev po emancipaciji, ter celo od feminizacije literature. Ta literarna debata je temeljila na opoziciji moralno-konservativnih meščanskih zagovornikov monogamije in zakona, h katerim v glavnem sodijo tudi pisateljice, do nemoralnih nihilističnih 'boemskih pisateljev', t. i. erotomanov (H. Jaeger, Ch. Krohg idr.), ki so v skladu z Brandesovim konceptom svobodne ljubezni prezirali zakonsko zvezo.<sup>4</sup> S svojo naravoznanstveno perspektivo so se ti protimeščanski, naturalistični ali 'boemski pisatelji' navezovali na nove biološke in medicinske ugotovitve Drysdala, Darwina in drugih, medtem ko je bila nasprotna moralistična tendenca, ki se je formirala z Ibsenovo idealistično zahtevo po osvoboditvi žensk in Bjornsonovim etičnim rigorizmom popolne enakosti, osnovana v Millovem spisu o ženski podrejenosti (*The Subjection of Women*). Pod Millovim in Ibsenovim vplivom je nastajala tudi švedska ženska 'indignationslitteratur' ali 'literatura ogorčenosti', naravnana zoper prevladujoči patriarhalni sistem moči, ki je v zadnjih desetletjih 19. stoletja zaradi zmage znanstvenega svetovnega nazora nad religioznim sicer že razpadal.<sup>5</sup> V nasprotju z drugimi predstavnicami te literature se je Victoria Benedictsson kmalu popolnoma odrekla tendenčnosti in v drugem od svojih dveh razvojnih romanov – *Denar* (*Pengar*, 1885); *Gospa Marianne* (*Fru Marianne*, 1888) – izjemoma uveljavila pogled na zakon in žensko vzgojo, zelo soroden Strindbergovemu. Ta roman je Brandes v svoji kritiki degradiral v "damski" roman.<sup>6</sup> Še drugače sta Mathilda Malling in Norvežanka Amalie Skram, avtorica znamenitega zakonskega romana iz leta 1885 *Constance Ring* (po vzoru *Gospa Bovary*), od vsega začetka pisali v skladu z naturalističnimi in biologističnimi izhodišči moškega pisateljskega protipola.

Strindberg se je z novelo *Plačilo kreposti* (*Dygdens lön*) iz leta 1884 približal znanstveno utemeljeni poziciji, ki je bila značilna za škandalozna dela skupine 'boemskih pisateljev'. – Zaradi te novele je bil v sodnem procesu proti prvemu delu zbirke *Zakonskih zgodb* (*Giftras I*),<sup>7</sup> v kateri je izšla, obtožen blasfemije.<sup>8</sup> – Njegov pisateljski interes pa se od naravnosti pisateljev t. i. boemskih romanov močno razlikuje že v ostalih novelah iste zbirke, iz katerih je razvidno nasploh večinoma pozitivno stališče do zakona, posebno pa prepričanje, da je človek monogamno bitje. Na področju ženskega vprašanja, glavnega socialnega in moralnega problema dobe, je Strindberg razglašal specifične antifeministične nazore, s katerimi je predvsem reagiral na spremenjena razmerja sil v odnosih med spoloma ob koncu 19. stoletja; njegov antifeminizem pa je zaradi spoznanja o tem razmerju v bistvu nihilističen.

V romanu *Rdeča soba* (*Röda rummet*) iz leta 1879 izraža Strindberg prepričanje, da imajo v realnosti oblast ženske, tako da bi bilo v resnici potrebno izboljšati položaj moških in ne žensk; to pa je nazorsko izhodišče njegovih zakonskih novel in nekaterih drugih



prispevkov k ženskemu vprašanju v osemdesetih letih (prim. t. i. švicarsko novelo *Nova zgradba, Nybyggnad*, iz zbirke *Utopije v resničnosti, Utopier i verkligheten*). Svojo kampanjo proti literaturi tipa *Nore* ter proti dejavnosti gibanja za žensko emancipacijo in lastninsko pravico poročenih žensk je po prvem napadu v drami *Žena gospoda Bengta (Herr Bengts hustru, 1882)* demonstriral z objavo prvega dela *Zakonskih zgodb*. V programatičnem uvodu k tej zbirki je Strindberg navedel serijo ugovorov proti "domnevni moški tiraniji" v Ibsenovi *Nori* (imenovani "manifest zatiranih žensk") in s tem proti ženski stvari, ki je bila zanj simptom prekultiviranosti in degeneriranosti civilizirane družbe. Prizadeval si je pokazati, da je njegovo eksperimentiranje z ženskim vprašanjem in nasprotovanje tedanji "ženski vzgoji, cerkveni zakonski zvezi in moški udvorljivosti-emancipaciji" (*Zbrano delo – SV 16: 30*) pravzaprav moderno, ker je osnovano v radikalnih družbenih naukih M. Nordaua (*Die conventiö-nellen Lügen der Kulturmenscheit*) in zagovornika neomaltuzijanstva G. Drysdala,<sup>9</sup> vendar je Strindbergovo začetno razumevanje za žensko stvar hitro nadomeščala vse bolj moralno-konservativna vsebina.<sup>10</sup>

K odkritemu sovraštvu do žensk preide leta 1886 v drugem delu *Zakonskih zgodb (Giftas II)*. V predgovoru navaja Schopenhauerjevo misel o ženski nepravčnosti in instinktivni laži; sklicuje se na kritiko impulzivnosti in neindividualnosti ženske, ki jo je zapisal Nordau; na komentar zakona o očetovstvu in filiaciji po Godinsu (ustanovitelju utopistične 'družbene palače' – 'familistère' v Guisu) in Annieju Besantu (angleškem teozofu in piscu dela o zakonski zvezi, ki je leta 1881 izšlo v švedskem prevodu); pa tudi na ideje Spencerja in Milla (slednji ženskam mdr. pripisuje pomanjkanje izvirnosti) ter na Brandesa in Rousseauja. Ugotavlja, da so ženske vzpostavile dva moralna zakona: enega za moške, drugega za ženske (*SV 16: 180-181*).<sup>11</sup> Po eni strani sledijo družbenim gibanjem in zahtevajo zase vse pravice, a se hkrati niso zares pripravljene odreči udobnostim svoje tradicionalne pozicije, čemur Strindberg ogorčeno nasprotuje. Genezo navedenega prehoda v drugi zbirki *Zakonskih zgodb* je odločilno podprl članek Paula Lafargua o matriarhatu, ki naj bi po Strindbergovih lastnih besedah potrdil njegove sume glede ženskega gibanja, da namreč to pomeni vrnitev k povelečevanju ženske, kakršno je obstajalo v preteklosti in ga je mogoče zaslediti v čaščenju ženske, kultu madone, lastninski pravici poročenih žensk in drugod (*SV 16: 184*). Po vsej verjetnosti se je v tem času že seznanil tudi z nazori, ki sta jih vsak v svoji knjigi s področja psihopatologije iz let 1884 oz. 1885 izrazila P. Garnier in T. Ribot. Lafarguov vzorec patriarhalne morale pa se nekaj kasneje kaže tudi v diskurzivnih prispevkih, v katerih Strindberg znanstveno utemeljuje inferiornost ženskega spola, dokazuje, kako nepravičen je vdor žensk na trg delovne sile, ki je pripadal izključno moškim, ter opozarja, da se utegne celo vrniti nekdanji matriarhat; medtem pa v literarni produkciji druge polovice osemdesetih let tematizira brezizhodni boj med spoloma.

Poleg Drysdalovih spoznanj je posebno Darwin usmerjal Strindberga v njegovem biologizmu osemdesetih let. V idejah socialnega darvinizma je izrecno utemeljena *Gospodična Julija* (*Fröken Julie*), vendar se je Strindberg na Darwinove formulacije in njegovo teorijo o selekciji pretežno navezoval v predgovoru k tej drami, radikalnem naturalističnem manifestu. Ta izhaja iz takratne Strindbergove misli, da je naturalizem kot posledica darvinizma "filozofija prihodnosti". Strindberg – kot je znano – opozarja, da mora naturalistična drama, kakršna je *Gospodična Julija*, prikazovati zakon narave, očitno pa v drami ni najsposobnejši Jean (ki mdr. krši doktrino o vplivu okolja, ker ignorira socialno pregrado med seboj in Julie), ampak intelektualni aristokrat, kar je v skladu z Nietzschejevo idejo nadčloveka. Slednja je skupaj z njegovo sovražnostjo do krščanstva in negativnim pogledom na ženske Strindbergu v tistem času zelo ustrezala. V dramski osebi Julie je razločno viden pisatelj avtobiografski element,<sup>12</sup> vendar se mu je uspelo od nje distancirati, tako da jo je v predgovoru s pomočjo Darwinove doktrine o evoluciji, kakor tudi s sovražnostjo do žensk (Nordau), nazadnje označil kot predstavnico slabe 'vrste', ki jo je imenoval "polženska". Zaradi tega koncepta predgovor tudi bolj dosledno sodi v kontekst ženskega vprašanja pri Strindbergu kot sama drama.

Strindberg je bil po svojem mnenju v dobri družbi, ko je "v skladu z zadnjimi znanstvenimi dognanji" spričo ženske grožnje uveljavljenemu sistemu moči, se pravi ob vstopu žensk v območje moške javnosti, prikazoval, kako je ženski spol fiziološko, intelektualno, socialno in moralno podrejen moškemu. Svoj interes za status žensk v razmerju do moških, kakor tudi temeljne antipatije do novega tipa ženske, je dejansko delil s številnimi drugimi pisatelji in filozofi konca stoletja, ki se uvrščajo v časovno tipično tradicijo antifeminizma. V tej tradiciji je bilo nekoliko kasneje najbolj radikalno delo Otta Weiningerja *Geschlecht und Charakter* (1903). Antipatije so sprožile številne podobe 'živalskih' žensk, pogosto pa tudi žensk kot nadnaravnih bitij, kar je simboliziralo njihovo neposredno nevarnost.

Negativno ženskost so ob koncu stoletja najbolj običajno personificirale vampirske podobe, aktualni prikazi t. i. histerične ženske pa so se širili skupaj s splošnim zanimanjem za psihopatologijo in diagnosticiranje v literaturi.<sup>13</sup> Tam se pogosto pojavljajo oznake psihičnih stanj, ki jih avtorji obravnavajo kot odklone od normale<sup>14</sup> in se pri tem opirajo na dosežke nove psihološke znanosti. V skandinavski literaturi t. i. modernega preboja se taki prikazi pojavijo skoraj sočasno s širjenjem učenega kliničnega diskurza o človeški psihi, njenih normah in odklonih, ki je kasneje kulminiral v prelomnem Freudovem delu. Konec osemdesetih, ko se je tudi Strindberg začel intenzivno ukvarjati s psihologijo, so ga pritegnile študije tedanjih kliničnih psihologov, ki so izhajale iz posthipnotične sugestije in njene dokazne moči.<sup>15</sup> Tipični Strindbergov tekst iz časa, ko je bilo njegovo zanimanje za naturalistično psihologijo največje, je *Zagovor*

blazneža (*En dâres försvarstal*),<sup>16</sup> v katerem prikazuje problem meščanskega dvojnega pogleda na žensko s skoraj patološkim subjektivizmom in najbolj radikalno formulira svojo pozicijo.

Nadaljnja faza v razvoju Strindbergovega pogleda na ženske nastopi na prehodu v devetdeseta leta, med postopnim razpadanjem njegovega prvega zakona, ko prvič hoté uvede v svojo literaturo in zasebno življenje t. i. marginalizacijo ženske in hkrati ideal maskulinizirane znanstvenosti. Strindbergov koncept ženske v njegovih prozih in dramskih besedilih osemdesetih let skleneta konec desetletja novela *Tschandala* in krajši roman *Ob odprtem morju (I havsbandet)*, ki ga je v glavnem inspiriral Nietzschejev kult nadčloveka. V tem romanu obračunava z ženskostjo, izrine jo namreč grandiozni sistem patriarhalne fantazije. Motiv negativne ženske podobe in odmevi Strindbergovih odločnih napadov na aktivistične poskuse pripadnic ženskega gibanja pridejo ponovno do izraza v njegovem poznem pisateljstvu, po ločnici, ki jo po tradicionalnem pojmovanju Strindbergovega opusa zaznamuje kriza okrog *Inferna*. Poleg proze *Modrih knjig* sodi v to območje zlasti npravstveni roman s preloma stoletja *Črne zastave (Svarta fanor)*, pisan izrazito 'à clef', v katerem nastopa zadnji tipični Strindbergov ženski lik. Vztrajno problematiziranje ženske in razmerja med spoloma pri Strindbergu tako kot njegov literarni projekt v celoti izrecno določa avtobiografski kontekst, kjer se isti vzorec večkrat ponovi. Strindbergova osebna izkušnja je torej najpomembnejši vir referenc v njegovih tekstih in se intenzivno vpleta v okvir literarne institucije, tako da v tej literaturi poteka nenehna interakcija življenjskih dejstev in fikcije.<sup>17</sup>

Dramska in prozna besedila slovenske literature, v katerih so poleg drugih tudi posamezne reference na Strindbergova dela, se tako v obdobju moderne kakor po letu 1920 navezujejo pretežno le na njegov osrednji motivni in nazorski sklop iz druge polovice osemdesetih let, kot se je uveljavil predvsem v t. i. naturalističnih dramah *Oče (Fadren)*, *Upnika (Fördringsägare)* in *Gospodična Julija* ter v dopolnilnem avtobiografskem romanu *Zagovor blazneža*. Osnovna perspektiva, ki jo omogoča obravnavano slovensko gradivo, je torej naravnana k strindbergovskemu pogledu na žensko. Ne samo v obdobju moderne, ampak tudi kasneje v dvajsetih letih so se Strindbergove ideje pri naših pisateljih širile predvsem na podlagi zapoznelega interesa za naturalizem, ni pa bilo večjih reminiscenc, povezanih z njegovo simbolistično reakcijo na pozitivistične tokove. Strindbergovo naziranje, ki obsega tako njegovo reakcijo na žensko gibanje kakor tudi njegovo tematiziranje boja med spoloma, se je bolj izrazito kot v motivnih prenosih pri slovenski moderni uveljavilo v literaturi dvajsetih let. V obdobju moderne so se posamezni pisatelji odzivali zlasti na Strindbergovo kritiko novega tipa ženske in njegovo razpravo o zakonu (iz časa okrog 1884), za ustrezna dramska in prozna dela iz dvajsetih let pa je značilno, da so njihovi avtorji bolj

intenzivno aktualizirali strategijo boja med spoloma, ki določa pisateljve tekste po letu 1886.

Medtem ko je Strindbergovo nihilistično pojmovanje odnosa med spoloma in njegova negativna čustva, naperjena proti ženski, v obdobju moderne dosledno prevzemal v glavnem le Milan Pugalj, pa so nekateri pisatelji v dvajsetih letih do neke mere reflektirali tudi antifeministične ideje po Strindbergu. Te so pozneje v tridesetih letih še bolj razločno zastopane pri Vladimirju Bartolu. Poleg strategije boja med spoloma in protislovnosti ženske so se občasno pojavile celo aluzije na Strindbergovo dokazovanje ženske inferiornosti, antiracionalnosti in nevarnosti. Elementi antifeminizma so se v slovenski literaturi dvajsetih let v primerjavi z moderno sicer res intenzivirali,<sup>18</sup> vendar pa to ni bilo odvisno zgolj od Strindbergovih idej, temveč so se antipatije do žensk ob koncu stoletja med drugim opirale na filozofe, kot sta Schopenhauer in Nietzsche – v radikalizirani obliki jih nazadnje formulira Weininger – pa tudi na pisatelje, zlasti Dostojevskega<sup>19</sup> in Wedekinda.

Motivne, pa tudi formalne reference na Strindberga v dramatiki slovenske moderne, ki je nastala po vzoru evropske realistične in naturalistične tradicije 19. stoletja, je s svojim zgodovinskim prikazom večinoma začrtal že F. Koblar (prim. *Slovenska dramatika I-II*), pri tem pa se je hkrati oprl na zgodnejše ugotovitve, zlasti tiste, ki jih je zapisal Adolf Robida (prim. njegova članka *Naturalistične in realistične moderne slovenske drame ter Moderne slovenske enodejanke in dialogi*, Čas 1911). Robida obravnava Strindbergov tip enodejanke v povezavi s kratkimi dramskimi oblikami v slovenskem odrskem naturalizmu, v katerem je osrednje mesto pripadlo t. i. aktovkam, dramskim prizorom in dialogom Zofke Kvedrove, ki je v tem oziru po Robidovem mnenju najbolj izrazita Strindbergova učenka.

Zlasti v naturalističnih dramskih poskusih slovenske moderne po letu 1896 pri Funtku, Ganglu, Kristanu, pa tudi pri Kraigherju, Preglju in F. Kozaku,<sup>20</sup> ima Strindbergov model razumevanja ženske in njegova teza o njeni antiracionalni naravi sekundarno vlogo, primarno pa se tudi ti dramatiki opirajo na značilne obdelave zakonskega vprašanja in motiva osvoboditve ženske v Ibsenovi drami. Poteze zaostrene Strindbergove pozicije so se v teh tekstih torej pojavile večidel posredno prek interesa njihovih avtorjev za pristop, ki je bil znan iz Ibsenovih dram. Alternativna Ibsenova perspektiva, s katero ti avtorji stalno kombinirajo strindbergovske motive, je z moralistično težnjo po osvoboditvi žensk in enakosti spolov v popolnem nasprotju s Strindbergovimi antipatijami do zahtev takratnega ženskega gibanja.

Celo Adolf Robida, ki je s svojim portretom histerične ženske v dramski trilogiji *Demon Venus* med slovenskimi dramatiki moderne vendarle nekoliko širše segel k Strindbergu, pravzaprav niha med njegovo ultrasocialno kritiko glede problema spolov in nasploh bolj

priljubljenim Ibsenovim pogledom na ta vprašanja. Portret instinktivnega ženskega bitja in hkrati t. i. satanske ženske iz enodejanke *Mary* ali *Drama histerične ženske*, ki jo je Robida objavil v Slovanu leta 1908, je v nadaljnjih dveh delih trilogije, v enodejanki *Velika laž* (v rokopisu) in komediji *Vampir* (Ljubljanski zvon 1908), stopnjeval s podobo ženskega vampirja po Strindbergovi ideji o 'transfuziji krvi'.

Zofka Kvedrova je v psiholoških dramskih dialogih, zlasti iz zbirke *Ljubezen* (1901), ki poleg strukturnega principa enodejanke vsebujejo tudi nekatere motivne aluzije na tovrstne Strindbergove tekste iz let 1887-1892, s specifičnim interesom, dramatičnostjo in izpovednostjo postavljala v ospredje radikalizirano razmerje med spoloma. Avtobiografska zavzetost pisateljice oz. osebni odnos do problema zakona in vprašanja ženske ne opredeljujeta le njenih dramskih prizorov, ampak sta očitna tudi v kratki prozi, ki jo je objavljala okrog leta 1900. V posameznih ženskih novelah je Zofka Kvedrova na ta način prikazovala emancipacijske poskuse modernih junakinj, v vzporednih neliterarnih prispevkih pa je hkrati pisala o načelih ženskega gibanja, pri čemer je vprašanje emancipacije pojmovala pretežno kot del socialnega vprašanja (v članku *Emancipacija* 1901). Objavljala jih je mdr. na straneh Slovenke, ki se je potem, ko je v tem glasilu začela sodelovati Elvira Dolinar, nasploh že preusmerila od zmernejšega toka<sup>21</sup> k radikalnejšim ženskim zahtevam. (Prim. M. Boršnik, *Študije in fragmenti*, 1962: 128-133).<sup>22</sup>

Kot celota so bile prelomne pisateljici črtice iz ženskega življenja *Misterij žene* s pesimističnimi, resigniranimi prikazi slovenskih malomeščanskih razmer, ki so vključevali karakteristike neke nove moralne norme. Tu se je Zofka Kvedrova sklicevala na življenjske izkušnje Laure Marholm in Ellen Key, kot so ju popularizirali nemški viri, s tem pa je zavzela stališče o vprašanju ženske in zakona, ki je Strindbergovemu pravzaprav nasprotno. Njena programatična zbirka je utrdila žensko pisateljsko perspektivo in prispevala k razvoju ženskega vprašanja na Slovenskem.<sup>23</sup>

Problem socialnega razmerja med spoloma, ki izhaja iz Strindbergovih *Zakonskih zgodb* in njegovih dram ter avtobiografskega romana v drugi polovici osemdesetih let, je bil v kratki prozi slovenske moderne v obtoku pri Govekarju, zelo intenzivno pri Puglju, zlasti v njegovih besedilih iz leta 1912, in pa okrog leta 1896 pri Cankarju. Navezavo na Strindbergov pogled na žensko je ta aktiviral v svoji mladostni noveli *Albert*, le deloma pa jo je mogoče pripisati *Gospodični Kajon*, ki je v literarni zgodovini na več mestih omenjena kot neke vrste prototip izrazite moške pozicije ob vprašanju ženske emancipacije v slovenski literaturi.

Aluzije na Strindbergove zakonske zgodbe se kažejo v Govekarjevih novelističnih tekstih, ki jih je objavil v Slovenskem narodu in Edinosti (1894-1896), zatem pa tudi v knjigi *O te ženske* (1897). V njegovem *Vzoru* (Ljubljanski zvon 1896) je močneje čutiti remini-

scence na izrazito naturalistično novelo *Plačilo kreposti* iz prve zbirke *Zakonskih zgodb*, ki je nastala kot neposreden odziv na Drysdalove medicinske ugotovitve. Govekarja je s Strindbergom sicer povezovala težnja po prenašanju modernih naravoslovnih spoznanj v literaturo, le da je prenos v svoji noveli izpeljal samo površno na fabulativni ravni. V zakonski zgodbi Janka Poljanca se nakazuje Darwinov evolucionizem v smeri, ki jo je določil že Strindberg, ko ga je prenesel na boj med spoloma in ga preformuliral tako, da je v tem boju praviloma močnejša ženska stran. Strindbergovo *Plačilo kreposti* in druge novele iz zbirke so tudi Govekarju utegnile posredovati model zakonske zgodbe in enostransko moško perspektivo nasploh, s tem pa prepričanje o ženski determiniranosti in stalne lastnosti ženskih portretov. Govekarjev *Vzor*, podobno kot kasneje Pugljeva različica *Pokojnik* in navsezadnje celo Cankarjev *Albert*, v navezavi na Strindberga prikazuje, kako ženska po poroki ogroža moškega in na ta račun v vseh pogledih prosperira, medtem ko moški postopoma fizično propada in nazadnje umre.

Motivna osnova večine Govekarjevih starejših novel od vključno leta 1894 dalje in njegovo aktualiziranje alternativnih pogledov na družbeno vlogo ženske, pa tudi značilni naslov kasnejše zbirke (*O te ženske*), pričajo o določeni stopnji kritičnosti in morda celo antipatije do novega ženskega tipa. V teh tekstih je stalno prisotna splošna kritika kultivirane meščanske ženske, njene salonske vzgoje in emancipacijskih tendenc, le da je problem spolov pri Govekarju v primerjavi s Strindbergom predvsem na začetku dramatično dosti manj intenziven. Na podlagi navedenih kratkih proznih tekstov je mogoče sklepati, da je Govekar ne glede na Strindbergovo temeljno stališče nekoliko močnejše poudaril element biološke determiniranosti ženske, iz tega pa po vsej verjetnosti izvirajo strindbergovske podobe ženske nevarnosti, tudi 'ženskega demona', dvomi o ženski morali in dvoumni, protislovni odnos do ženske emancipacije. Govekar navaja različne aktualne vzorce spolne morale, podobno kot Kraigher v *Školjki*; v posameznih tekstih je zaslediti odmev procesa liberalizacije in socializacije ženske, razpravljanja o promiskuiteti in antifeminizmu v smislu zagovora patriarhalnega temeljnega principa. V listkih *Pavlina* in *Institutka* (Slovenski narod 1895), bolj ali manj pa prav tako v noveli *Sama svoja* (Ljubljanski zvon 1895) pride do rahle vsebinske spremembe; prikazujejo namreč negotovo situacijo neporočene ženske in hkrati prepričanje, analogno Strindbergovemu, da poroka za ženske pomeni najmočnejši socialni imperativ.

Redke literarne prenose, s katerimi je k Strindbergu segel Cankar, je mogoče najti v njegovih mladostnih črticah iz druge polovice devetdesetih let, izvzete so vinjete. *Gospodična Kajon*, objavljena v Slovincu leta 1896, velja za Cankarjev reprezentativni in dosledni primer obdelave ženskega vprašanja, vendar je ni mogoče brezpogojno pripisati odzivom na Strindberga; gre bolj za to, da se je pisatelj v obliki odkritega napada na žensko emancipacijo izjemoma

oprijel analogne teme, ta pa je bila v času nastanka črtice dovolj aktualna tudi brez neposredne navezave na Strindbergov vzorec.<sup>24</sup> Temu Cankarjevemu prispevku k ženskemu vprašanju je istega leta sledil nadaljnji zlobni ženski portret v obsežni noveli *Albert*, ki je poudarjena družbena satira na račun malomeščanske ženske. Za opisano predmestno okolje in osebe obstaja v tem primeru izpričano biografsko ozadje: Cankar se je oprl na konkretna dejstva in resnične modele, ki so se ob izidu z ogorčenjem prepoznali. Na motivno-idejnem nivoju se v navezavi na Strindbergove napade na ženske kaže več pomembnih značilnosti, predvsem splošna vizija tako pojmovanega prihodnjega matriarhata. Navedeni strindbergovski element je reflektiran v prikazu gospodične Stanke, ki svojega zaročenca – kar je posebej pomenljivo – preimenuje v Alberta, pa tudi njene matere, ki ji je moža v predzgodbi uspelo spraviti v psihiatrično ustanovo. Obenem je novela utemeljena v širšem konceptu sovražnosti do žensk ter njihove družbene in moralne strategije.

Med analogijami s Strindbergovim pisateljstvom v slovenski literaturi je treba posebej opozoriti na Pugljo, ki je svojo navezavo na model *Zakonskih zgodb (Giftas I-II)*, izpričal vsaj z direktnim prenosom v naslovu svoje zbirke *Zakonci* iz leta 1916. Njegovi najbolj značilni primeri ustreznega tipa kratke proze segajo pravzaprav že v leto 1912 in tema ni omejena le na knjižno objavo s tem zanimivim naslovom. Pri Puglju se bolj kot Strindbergova začetna kritičnost do sodobnega tipa kulturne ženske, napad na žensko stvar in njegov načrt za t. i. izboljšanje družbe v skladu z utopičnosocialističnimi idejami (v prvem delu *Zakonskih zgodb*) reflektira nihilistična zavest o ženski nasploh, pretežno iz druge zbirke zakonskih novel A. Strindberga. Pugelj seveda ne poudarja radikalnega strindbergovskega prepričanja o temeljni podrejenosti ženske, prav tako pa v nasprotju s Strindbergom ni programatičen v odnosu do problema moške družbene moči in racionalnosti. Strindberg je namreč neizprosno svaril pred poskusi, da naj bi relativno novo družbeno obliko patriarhalne družine zaradi ženskih zahtev nadomestil matriarhat.

Obstaja še drug motivni sklop Pugljeve kratke proze, v izboru Alenke Koron označen kot pripovedi *O nekoristnih ljudeh* (sam ga je z naslovom prve samostojne zbirke iz leta 1911 poimenoval *Mali ljudje*), ki se vsaj delno ujema z izrazitejšimi zakonskimi malomeščanskimi novelami. Posebno ženski profil v noveli *Krst* nakazuje osnovno Pugljevo percepcijo žensk v sorodnih kasnejših tekstih. V okviru obeh sklopov sodi Pugljev *Pokojnik*, ki je bil prvič objavljen v zbirki *Brez zarje* leta 1912. Prikazuje zgodbo o dveh zaporednih zakonskih možeh iste žene, ki je tipično parazitsko bitje: zaradi nje oba nazadnje popolnoma shirata.<sup>25</sup> Navezava na Strindbergovo tezo je posebej razvidna iz primerjave z analognim enojnim motivnim vzorcem kratke novele *Nepar (Omakar)* v drugem delu *Zakonskih zgodb*. V njej Strindberg utemeljuje svoje prepričanje o značilni

ženski strategiji, sistematičnem izčrpavanju moža. Strindbergovski motiv spolne ženske destruktivnosti v zakonu bistveno povezuje Pugljevega *Pokojnika* in sorodne novele z Govekarjevim *Vzorom* in Cankarjevim *Albertom*, ki aktualizirata povsem enako vsebinsko strukturo. Med desetimi Pugljevimi novelami *Zakonec* (vključno s pomembnejšima besediloma *Stava* in *Znamenje*) in tistimi iz časa od 1912 (predvsem *Pokojnik*) do približno 1914 je morda zaznavna razlika v tem smislu, da poznejši teksti v posameznih primerih kljub jasni zunanji navezavi na Strindberga glede na predhodne dejansko v nekoliko manjši meri povzemajo pesimizem njegovih zakonskih zgodb.<sup>26</sup>

Takoj po Strindbergovi smrti je Pugelj v Ljubljanskem zvonu objavil zgodbo z naslovom *Jetnik*, v kateri si je za junakinjo izposodil ime Strindbergove Tekle in s tem nakazal možnost motivnega prenosa iz drame *Upnika*. V svojem besedilu je poskušal celo polemizirati s tistimi zakonitostmi, ki jih v zvezi z žensko prikazujejo ta in druge enako motivirane drame, pri tem pa se je skliceval tudi na samega Strindberga in njegovo stališče.<sup>27</sup>

V skupino Pugljevih tekstov, ki jih označuje strindbergovsko naziranje, sodi še novela *Petelinček* (*Ura z angeli in druge prigodbe*) iz leta 1912, ki s tipičnimi elementi ironije tematizira problem zakona s posebnim poudarkom na moški poziciji. Sledita zlasti *Helena* in *Zanešeni*, kakor tudi *Pet kron* iz njegove naslednje zbirke *Mimo ciljev* (1914). Prav tam je izšla tudi skrajno resignirana in melanholična pripoved *Labod poje* (pred tem v Ljubljanskem zvonu, 1913), ki je najbolj sorodna *Pokojniku*, obema pa se na motivno-idejni ravni približuje še *Petelinček*, čeprav je prikaz zakona tu že skoraj zabaven. *Labod poje* npr. se z idejo škodljive tiranke in pa motivom anemične, izčrpane moške osebe, po možnosti tik pred smrtjo, spet navezuje v glavnem na Strindbergov model zakona in odnosa med spoloma, kot ga na enotnejši način od *Zakonskih zgodb* prvega dela (*Giftas I*) odslikavajo tiste iz drugega (*Giftas II*).<sup>28</sup> V primerjavi z vsebinsko analognimi tretjeosebniimi moralkami, kot so *Nepar*, *Kot golobi* (*Som duvor*) in *Hranitelj družine* (*Familjeför-sörjaren*), je zasnova novel pri Puglju obsežnejša in seveda ni neposredno usmerjena v avtorjevo nazorsko apologijo. Ne glede na to pa je predvsem za oba primera Pugljeve kratke proze, namreč *Pokojnik* in *Labod poje*<sup>29</sup> – ki sta v tem pogledu ključna in nista iz zbirke *Zakonec* – bistveno, da prenaša vanju resigniranost, ironičnost in svojevrstni strindbergovski socialni resentment v pogledu na ženske oz. njihovo določenost, nespreneljivost in celo supremat.

V istem letniku Ljubljanskega zvona kakor *Jetnik* je izšla Pugljeva novela *Samotar*, ki z značilnimi vsebinskimi potezami potrjuje ugotovitev, da je bilo avtorjevo zanimanje za Strindbergove ideje in motive najbolj produktivno prav okrog leta 1912, ko jih je posebej intenzivno uvajal v svojo literaturo. Prikazuje zgodbo Melhijorja Kliša, ki si da izdelati voščeno lutko v naravni velikosti po fotografiji



“usodne ženske”, s katero se, kot kaže, ne more poročiti, ker mu to preprečujejo družbene konvencije. Ko Kliš v časopisu prebere, da se je ženska, ki je bila model za lutko, poročila, z nožem uniči njeno voščeno podobo in se preda policiji, češ da je umoril svojo ženo. Ta Pugljev prikaz ne vsebuje samo posebnega socialnega resentimenta, ki se veže na usodo moških, kakor jo v takratni meščanski družbi vidi pisatelj, ampak tudi izrazito dvojno avtorsko čustveno perspektivo v odnosu do žensk, elemente negativne reakcije, odkritega sovraštva in zavračanja njihovih nagonskih lastnosti.<sup>30</sup>

Pri pisateljih naše moderne, posebno še pri Puglju, se je – kljub temu, da je bil obseg odmevov na Strindberga v širšem smislu omejen – realiziral predvsem element družbene kritičnosti do ženskega tipa, ki je začel prestopati meje med privatnim in javnim. Tovrstno razmerje do žensk je bilo izpeljano iz prvotnega patriarhalnega vzorca, s katerim je Strindberg zakon kot institucijo zagovarjal, četudi je bil do njega zelo kritičen. V obdobju moderne, okrog leta 1900, se je tudi na Slovenskem formiralo žensko vprašanje in so se v zelo zmerni obliki po nemškem zgledu pojavile posamezne feministične zahteve, vendar pa t. i. novi tip ženske v naši družbi tega časa še ni postal zares očitno dejstvo. Šele v literaturi po koncu moderne se je v nekoliko večji meri pojavila sovražnost do žensk, ki je vsaj deloma ustrezala Strindbergovi naturalistični viziji boja med spoloma, njegovim negativnim ženskim prikazom oz. ‘literarnemu histeriziranju ženske’.

V dramski literaturi dvajsetih let se začne širiti drugačen ženski lik, z razsežnostmi t. i. femme fatale (Leskovec, Majcen), ki v glavnem nadomesti prejšnje podobe vampirja, sfinge in druge. Na te ženske prikaze je bolj neposredno učinkoval Strindbergov koncept o determinizmu ženske in nihilizmu zakona. Ta je po letu 1920 v svoji osnovni obliki in v skladu z zgledi nemškega ekspresionizma, ki je sicer aktualiziral predvsem poznega Strindberga, izgubil nekaj prejšnjega pomena, posebno v primerjavi z motivno platjo ravno tako še starejše Wedekindove drame. Pisatelji dvajsetih let (vključno z Bartolom približno deset let pozneje) so radikalizirane Strindbergove poglede na žensko torej dopolnjevali tudi z različicami antifeminističnega stališča. Strindbergov princip osveščanja o tem, da ženska pomeni potencialno antiracionalno nevarnost, pa se v tem času ne ujema niti z novim likom fatalke niti z motivom prostitutke, kot ga poznajo Cerkvenik, Remec<sup>31</sup> ali Mrak, in ki prav tako izvira drugje.

Strindberg v dramah, nastalih okrog leta 1888, postavlja v novo luč napade na t. i. žensko stvar, ki jih je utemeljeval v *Zakonskih zgodbah* in je zanje ves čas opozarjal, da so zgolj teoretični. V predgovoru h *Gospodični Juliji* mdr. osvetljuje njen dramski karakter in pri tem znova aktivira svoje temeljne antipatije do sodobnega tipa žensk, ki izražajo emancipacijske tendence, ter zavrne “splošno mnenje”, da ženska more in mora biti izenačena. Formulira že znano

tezo, po kateri je samo "nezrela človeška oblika, zaustavljena v razvoju", in "ne bo nikoli dosegla tiste oblike, ki ima prednost po formuli: A (moški) in B (ženska) izideta iz iste točke C; A s hitrostjo, recimo, 100 in B s hitrostjo 60. Kdaj, se vprašajmo, bo A dohitel B? – Odgovor: nikoli! Niti s pomočjo enake izobrazbe, enake volilne pravice, razorožitve, niti zmernosti, ravno tako ne, kot se dve paralelni črti nikakor ne moreta križati" (SV 27: 105-106).

Zadnja Strindbergova drama, ki v obravnavani fazi problematizira žensko, je *Smrtni ples* (*Dödsdansen I*). Vendar je motiv boja moči tu kombiniran z novimi poudarki, ki jih je povzročilo prevratniško doživetje *Inferna* (postopen razkroj resničnosti, tema religiozne krivde in pokore, dejavnost t. i. sil). Z Reinhardtovo berlinsko postavitvijo (1912) je drama dosegla internacionalen uspeh. Strindbergov *Smrtni ples* so pri nas uprizorili v letu 1920, ko je Angelo Cerkvénik za revijo *Maska* 1920/21 napisal članek *Nekaj o Strindbergu*.<sup>32</sup> Prav tam je hkrati objavljajal svojo avtobiografsko prozo z naslovom *Pogovori*, v kateri se lik Ide v osnovnih potezah ujema s sorodnimi protislovnimi ženskimi osebami pri Strindbergu, kakršna je zlasti Marie v romanu *Zagovor blazneža*. Z osrednjim ženskim portretom svojega dnevnika je Cerkvénik tako določil značilnosti nekaterih svojih dramskih likov od leta 1924 do 1926 v tragedijah o moških, ženskah in družbi: *V vrtincu*, *Greh* ter *Očiščenje: Križev pot mnogih, ki so verjeli v lepoto in ljubezen*.<sup>33</sup> Tipizirane osebe drame *V vrtincu* in sorodnega dela *Očiščenje* so zaznamovane z analogijami, ki vodijo predvsem k dramama *Gospodična Julija* in *Oče*. Četudi so navezave na Strindberga v prvi drami Cerkvénikove trilogije precej nejasne, zadnja pa se, ker uvaja lik prostitutke, občutno odmika od strindbergovskega vzorca in ga celo prepleta z ibsenovsko moralistično varianto kritike meščanskega zakona, obstajajo v obeh tudi nazorne reference na tedaj aktualno dramo *Smrtni ples*. Še mnogo bolj pa je Cerkvénikovo prenašanje situacije te Strindbergove drame očitno v strukturi dramskih oseb, v dogajanju ter v "satanski" ženski podobi iz *Greha*.

Že v Cerkvénikovi *Pogovorih*, nato pa še v dramski trilogiji, pomeni ženska do neke mere antiracionalni element, ki moškega junaka oz. pisatelja mdr. tudi odvrča od političnoideološkega aktivizma. S tem se Cerkvénik zanesljivo uvršča v tradicijo antifeminizma, njegova dela pa so zato podobno kot Bartolova primerjali tudi z Nietzschejevimi, Schopenhauerjevimi ter Weiningerjevimi idejami. Cerkvénik je sicer izražal antipatije do žensk in se je s člankom o Strindbergu razglasil za njegovega pristaša, vendar je strindbergovska strategija boja med spoloma v tekstih *V vrtincu*, *Očiščenje* in celo *Greh* na splošno le eden od aspektov njegovega odnosa do žensk. Poudarja predvsem motiv prostitutke in v zvezi s tem uvaja tudi v svojo dramatiko moralistično sočutje in socialni patos, kar pa ne sodi več v sklop analogij s Strindbergom.

Ob Cerkvéniku, ki je torej zlasti z *Grehom* v glavnih potezah posnel nasprotje med moškim in žensko iz zadnjih Strindbergovih

dram na to temo, uvaja sorodne motivne reminiscence tudi Ivan Mrak. Predvsem njegova dramska 'himna' *Mona Gabrijela* iz leta 1930 v posameznih naturalističnih prizorih osvetljuje problem spolov in uvaja model histerične ženske, le da je Mrakova drama kljub percepciji ženske, ki je blizu Strindbergovi, zaradi motiva prostitutke, pa tudi zaradi drugačnega stila, hkrati v protislovju z njegovim konceptom.

Slavko Grum je v dramskih besedilih in deloma v kratki prozi poleg odmevov na antifeministične ideje intenzivneje sprejel še nekatere dodatne signale od Strindbergovega dela in osebnosti.<sup>34</sup> V sociálnopsihološki obravnavi razmerja med spoloma je prevzel motive Strindbergovega sovraštva do žensk, njihove ambivalentnosti in determiniranosti. V svojih literarnih prispevkih se tako navezuje na Strindbergovo temo boja med spoloma, pri čemer upošteva še ustrezno alternativno možnost iz Wedekinda. Za *Dogodek v mestu Gogi* (1927)<sup>35</sup> je značilna referenca na model boja med spoloma, kakor ga ponazarja Strindbergov avtobiografski roman, v dramski obliki pa s posebnimi motivnimi poudarki *Gospodična Julija*. Posebnost tega Strindbergovega prikaza histerične ženskosti in splošnih posledic emancipacije oz. odklonov t. i. kulturne družbe od rousseaujevskega koncepta naravne družbe je motiv socialne razlike, v tem primeru med plemiško damo in služabnikom. Ta motiv je Strindberg uporabil že v drami *Žena gospoda Bengta*, osnoval pa ga je Jacobsen s svojim prototipom v romanu *Gospa Marija Grubbejeva (Fru Marie Grubbe)*. – Negativni razvoj njene dekadentne osebnosti je tudi sicer vplival na genezo *Gospodične Julije*. – Odnos Hane in Preliha tako vsebuje glavne poteze boja med Julie in Jeanom, Grumova osrednja drama pa poleg tega obnavlja tudi elemente Ibsenovih *Strahov*.

Največ aluzivnih mest, ki jih bolj ali manj neposredno določa Strindbergov pogled na žensko, je združenih v drugi Grumovi mladostni drami *Trudni zastori* (1924), ki je prvotno imela pomenljivi naslov *Amara*. Model za junakinjo je bila Joža Debelak, ki ji je Grum v tej zvezi sporočil: "Amara vam je sedaj ime in zelo ste trpki" (ZD 1: 479). Percepcijo ženske z njenim dualizmom ter s sovraštvom do nje zastopajo tipične izjave Garellija in Bachelina ali Madone, ki pričajo o nihilizmu in resentimentu strindbergovskega naziranja. V to območje spada tudi aforistična ugotovitev: "Ženska je kakor absent" (n.d.: 332). V tretjem dejanju je omenjeno tudi Strindbergovo ime (znani citat "Strindberg se ne smeje"), kar vzpostavlja še dodatno povezavo z njegovimi nazorskimi izhodišči.

V pripovedni prozi Slavka Gruma iz dvajsetih let antipatije do žensk skoraj ni več. Posamezne prvine njegove kratke proze se približujejo dekadentnemu senzualizmu, simbolističnemu subjektivizmu in iracionalistični mistiki, kar je bilo bistveno za Hanssona ter nekatere predstavnike druge generacije t. i. skandinavske moderne. Grum je v resnici tudi poznal Hamsuna, Obstfelderja in Selmo

Lagerlöf, medtem ko za Strindberga navedena smer na splošno ni bila pomembna.

Zanimanje za Strindbergove nazore je pokazal tudi France Bevk, ki je od leta 1927 za Ženski svet prirejal in interpretiral nekatere pisateljeve poglede na žensko ter obenem prispeval tudi svoje pojmovanje neenakosti in problema spolov. Izbrana Strindbergova antifeministična stališča je poleg tega prilagajal značilni družbeni in moralni kritiki ter naturalističnemu determinizmu svoje literarne produkcije s konca dvajsetih let v posameznih novelah in romanu *V zablodah*.

Antifeministične ideje, ki so bile aktualne na prelomu stoletja, je v svoje pisanje intenzivno povzel Vladimir Bartol, ko je leta 1935 z zbirko dialoških diskusij oz. 'literarnih sestavkov' pod skupnim naslovom *Al Araf* reaktiviral Strindbergove nazore. Deloma že v prvem tematskem razdelku *Človek proti usodi*, posebno pa v naslednjem z naslovom *Demon in eros* se nekajkrat celo direktno opre na Strindbergovo osebno izkušnjo in pojmovanje ženske nevarnosti. V ozadju besedil odmeva Strindbergovi skoraj identična misel Otta Weiningerja o iracionalni ženskosti, čeprav avtorja nikjer ne citira, medtem ko po drugi strani poleg Strindbergovega imena vključuje tudi opozorila na Nietzscheja in Darwina ter posamezne reminiscence na Freuda. Sicer je Bartol istega leta, ko je bila objavljena proza *Al Araf*, pa tudi Kalanov slovenski prevod Weiningerjeve knjige *Geschlecht und Charakter* iz leta 1903, za Modro ptico 1935/36 napisal kritiko tega dela (*Zakrinkani trubadur*).

Weiningerjevo naziranje se močno približuje obravnavi ženske v razmerju do moškega pri Strindbergu, ki je to utemeljeval z znanstvenimi ugotovitvami. Velik interes za raziskovanje, dokazovanje in demonstriranje ženske inferiornosti, kamor spada tudi Strindbergova reakcija na emancipacijske težnje in njegov razvoj od radikalnega nasprotnika ženski stvari do t. i. sovražnika žensk, je posledica spremembe v sočasni strukturi moči. Dejstvo, da se je proti koncu 19. in še na začetku 20. stoletja tako pogosto odpiral problem spolov, je pogojevala grožnja ustaljenim socialnim in moralnim pozicijam oz. funkciji, ki jo je imel patriarhat. Weininger je v svoji vplivni študiji – ki je bila med deli teoretikov antifeminizma okrog leta 1900 verjetno najbolj skrajna in je v nekem smislu izpolnila tudi potrebe sodobnosti – pojasnil posledice razvoja pozitivnega moškega in njegovega negativnega ženskega protipola; to naj bi vodilo k naraščajoči polarizaciji ter diferenciaciji na duhovno in fizično sfero. Koncept 'resnične' ženskosti naj bi po Weiningerjevem prepričanju izključeval njeno intelektualno kapaciteto, kar se izraža s praznim pogledom. Pojav, da ženske kažejo intelektualne ambicije, mu enako kakor Strindbergu torej pomeni 'anomalijo'; v boju med spoloma mora, skratka, zmagati moška stran.

Za Bartola je, kot je razvidno iz razprave L. Kralja (v zborniku *Pogledi na Bartola*), mdr. značilno skrajno racionalistično spoznavno

načelo in racionalistični psihologizem; usmeril se je v racionalistično literaturo in tako "obnavljal naturalistično doktrino, čeprav jo je dopolnjeval z ironijo" (n.d.: 123, 130). Obenem naj bi zgolj tematsko prevzel nekatere dekadenčne predstave – "ekscentrične, bizarne, demonske, satanistične like in predstave o demonu in erosu, tj. o iracionalnem destruktivizmu čutnosti oz. odnosa med spoloma" – ki jih je kombiniral z idejami evropskega nihilizma, vendar brez avtorske moralne perspektive (n.d.: 123-124). O tem, kako je Bartol v tistem delu kratke proze, kjer dialog zadeva ženske, sprejel teze iz Weiningerjeve knjige, pa po Kralju sledi, da "Bartol seveda teh tez ne jemlje tako smrtno zares kot njihov avtor, ki je zaradi njih naredil samomor, temveč jih duhovito preigrava, relativizira in postavlja pod vprašaj; ga pa fascinirajo, ker istočasno ustrezajo dveh njegovim nagnjenjem: po bizarnosti in po znanstvenosti" (n.d.: 138).

Bartol je očitno upošteval Strindbergov in hkrati še nekoliko bolj zaostreni Weiningerjev zagovor komplementarnosti ženskega spola, ki dodatno poudarja poleg fiziološke in socialne prav intelektualno in moralno inferiornost ženske. Na ta način je v okviru slovenske literature do druge svetovne vojne pomembno prispeval k nadaljnjemu razvoju aktualnega antifeminističnega stališča, ki je postalo del moderne misli v času okrog preloma stoletja. Bartolu, zadnjemu v verigi registriranih navezav na prvine Strindbergovega antifeminizma, se je uspelo tudi distancirati od moralne in socialne avtorske tendence, ki je bila v obdobju moderne bistvena in v obliki t. i. socialnega patosa na Slovenskem aktualna še v literaturi po letu 1920.

Razpravljanje o ženskah in erotiki, ki že v začetnih besedilih zbirke *Al Araf* mestoma spominja na avtobiografsko zgodbo Strindbergovega romana *Zagovor blazneža* (npr. *Pogovor o poslednji karti*), postopoma reflektira tudi elemente antifeminističnega prepričanja (*Nesrečni ljubimec*) ter se ob koncu prvega tematskega sklopa konkretno naveže na idejo boja med spoloma in pri tem uporabi Strindbergovo ime (*Sonata na pepelnično sredo*). V ključnem razdelku *Demon in eros* se izmenjujeta obe različici modela, dovolj razvidne so tako tudi reference na sicer izrazitejšo Weiningerjevo tezo, npr. "ženska je predvsem zemeljsko bitje, ki ji je od sile tuje vse, kar ima opravka z duhovnimi stvarmi. Živi in se vdaja trenutku in jemlje od njega, kar ji baš nudi. Višji cilji so ji malone popolnoma neznani" (n.d.: 85). Za podobo ženske nevarnosti, hidre, satana ali demona v Bartolovem *Črnem vragu* je prej kot v filozofiji O. Weiningerja mogoče iskati analogije v sorodnih Strindbergovih prikazih. Zaradi idej, po katerih je ženska zgolj instinktivno in antiracionalno, demonično in uničevalno bitje, ki zaslužni moškega, zatre njegove talente in podobno, je najbolj zanimiv sestavek *Izpoved doktorja Forcesina*.<sup>36</sup> V tem tekstu se Bartol s svojo teorijo o ženskah in njihovi strategiji glede zakona razen na avtoritete, kot so tudi v tem pogledu zlasti Nietzsche, Darwin in celo Aristotel, torej ponovno sklicuje na Strindberga in podrobno obnavlja njegovo nazorsko pozicijo.

## Kratka bibliografija

### A. Obdobje t. i. modernega preboja v skandinavski literaturi

- Ahlström, Gunnar, *Det moderna genombrott i Nordens litteratur* (Stockholm, 1947; <sup>2</sup>1973).
- Bredsdorff, Elias, *Den store nordiske krig om seksualmoralen: En dokumentarisk fremstilling af sædlighedsdebatten i nordisk litteratur i 1880'erne* (Gyldendal, 1973).
- Dahlerup, Pil, *Det moderne gennembruds kvinder* (København, 1983).
- Lönnroth, Lars, Sven Delblanc, red., *Den liberala genombrotten 1830-1890, Det moderna genombrottet ca 1870-1900* (Stockholm, 1989 [Den svenska litteraturen]).
- Lundbo Levy, Jette, *Den dubbla blicken. Om att beskriva kvinnor: Ideologi och estetik i Victoria Benedictssons författarskap* (Värnamo, 1982 [København, 1980]).
- Møller Kristensen, Sven, Hans Hertels, eds., *The Activist Critic. A symposium on the political ideas, literary methods and international reception of Georg Brandes* (Copenhagen, 1980).
- Nolin, Bertil, Peter Forsgren, eds., *The modern breakthrough in Scandinavian literature 1870-1905. Proceedings of the international association for Scandinavian studies, held in Gothenburg August 4-8, 1986* (Göteborg, 1988).
- Nordisk kvinnolitteraturhistoria. Band II: Faderns hus 1800-talet*, ed. Elisabeth Møller Jensen (Höganäs, 1993).
- Tjäder, Per Arne, *"Det unga Sverige": Åttitalrörelse och genombrottsepok* (Lund, 1982).

### B. August Strindberg

- August Strindbergs Samlade Verk [SV]*, utg. av Lars Dahlbäck (Stockholm, 1981-). Projekt nacionalne izdaje Strindbergovih tekstov, ki se v celoti naslanja na originalne rokopise, vodi od l. 1986 Univerza v Stockholmu in se bo zaključil predvidoma l. 2001, ko bo obsegal 72 enot.
- Boëthius, Ulf, *Strindberg och kvinnofrågan i om Giftas I* (Stockholm, 1969).
- Brandell, Gunnar, *Strindberg – ett författarliv I-IV* (Stockholm, 1983-89).
- Carlson, Harry G., *Genom Inferno* (Stockholm, 1995).
- Dahlbäck, Kerstin, *Ändå tycks allt vara osagt: Strindberg som brevskrivare* (Stockholm, 1994).
- Fahlgren, Margaretha, *Kvinnans ekvation: Kön, makt och rationalitet i Strindbergs författarskap* (Stockholm, 1994).
- Lamm, Martin, *August Strindberg* (Stockholm, 1948; <sup>3</sup>1968).
- Robinson, Michael, *Strindberg and Autobiography: Writing and Reading a Life* (Norwich, 1986).
- Strindberg and Genre*, ed. Michael Robinson (Norwich, 1991).
- Strindbergiana I-XI*. Utgiven av Strindbergssällskapet (Stockholm, 1985-1996).
- Strindbergslexikon*. Sammanställt av K.-Å. Kärnell (Stockholm, 1969; <sup>2</sup>1985).
- Törnqvist, Egil, *Strindbergian Drama: Themes and Structure* (Stockholm, 1982).
- Törnqvist, Egil, Barry Jacobs, *Strindberg's Miss Julie: A Play and its Transposition* (Norwich, 1988).

Wirmark, Margareta, *Den kluvna scenen: Kvinnor i Strindbergs dramatik* (Stockholm, 1989).

### C. Uporabljena slovenska literatura

Boršnik, Marja, *Študije in fragmenti* (Maribor, 1962).

Koblar, France, *Slovenska dramatika I-II* (Ljubljana, 1972-1973).

Kralj, Lado, *Kje stoji mesto Goga?*, v: Slavko Grum, *Goga, čudovito mesto-Dogodek v mestu Gogi, proza, pisma* (Ljubljana, 1987 [Kondor 244]), 189-241.

Kralj, Lado, *Bartol, Mrzel, Grum*, v: *Pogledi na Bartola*, uredil Igor Bratož (Ljubljana, 1991 [Zbirka Novi pristopi]), 117-142.

Zdravec, Franc, *Ekspresionizem v slovenski dramatik*, IV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture (Ljubljana, 1968), 229-259.

Zdravec Franc, *Zgodovina slovenskega slovstva* 5, 6-7 (Maribor, 1970, 1972).

Zdravec Franc, *Slovenska ekspresionistična literatura* (Ljubljana, 1993).

### OPOMBE

<sup>1</sup> Novo literarno obdobje je Brandes napovedal že l. 1871 v uvodnem predavanju k znameniti seriji o glavnih tokovih evropske literature 19. stoletja (*Hovedstromninger i det 19:de Aarhundredes Litteratur*). Termin pa je uporabil v zbirki esejev *Det moderne Gjennembruds Mænd* (1883), ki je posvečena "modernim" pisateljem.

<sup>2</sup> Med njimi je bila zlasti vidna švedska literarna formacija, ki se je v razmerju do 'modernege preboja' konstituirala kot ločeno nacionalno gibanje oz. šola s simbolično konstrukcijo imena 'Mlada Švedska' ('Det unga Sverige'). Odnos zastopnikov skupine do Strindberga kot predhodnika in vzornika se je postopoma močno diferenciral zaradi njegovih kontroverznih stališč o aktualnih vprašanih ter zaradi dejstva, da se je preusmeril k apologiji kulturnega sovraštva in deloval iz tujine. (Prim. P. A. Tjäder, monografija o literarni šoli *Det unga Sverige*.)

<sup>3</sup> Prvi del Kierkegaardove knjige *Enten Eller: Et Livs Fragment* (1843) je z začetnim in zadnjim besedilom, aforistično zbirko *Diapsalmata* in *Dnevnikom zapeljivca* (*Forførerens Dagbok*), utegnil vplivati tudi na obravnavo ženskega vprašanja v literaturi A. Strindberga.

<sup>4</sup> Z vidika meščanskega ženskega gibanja je bila promiskuiteta kot nova seksualna morala dvomljiva reforma, saj v odnosih t. i. svobodne ljubezni v primerjavi z zakonsko zvezo, ki je ženskam in otrokom omogočala socialno varnost za vse življenje, ni bilo nobene aдекватne garancije. Na splošno se je z ženskim stališčem, ki je posebej razvidno iz literarnega dela Victorie Benedictsson in njene življenjske izkušnje, v zadnjem času ukvarjala predvsem Ebba Witt-Brättström, mdr. v zborniku *Nordisk kvinmolitteratur-historia* (*Zgodovina skandinavske ženske literature*).

<sup>5</sup> Ob problemu moške morale, ki ga je obravnaval Elias Bredsdorff v svojem delu o moralnem vprašanju v skandinavski literaturi ok. l. 1885, je pomemben fenomen Georga Brandesa, zagovornika alternativnega koncepta svobodne ljubezni. Njegovo vlogo na tem področju si je za Bredsdorffom prizadevala prevrednotiti Pil Dahlerup, ki je v polemični opoziciji do naslova Brandesovega esaja o "moških pisateljih" obdobja t. i. modernege preboja

(*Det moderne Gjenmembruds Maend*), aktualizirala tedanjo žensko literaturo, Brandesa pa je prikazala kot najbolj reprezentativen primer literarne patriarhalnosti, saj je po eni strani namreč uvedel feminizem na Severu, po drugi pa vzdrževal ironično distanco do damske literature in njenih avtoric.

<sup>6</sup> Arne Melberg v razpravi *Sexualpolitiken, Fru Marianne och En dæres försvarstal* (*Ord och bild* 2-3, 1980: 50-65) analizira roman V. Benedictsson ob Strindbergovem *Zagovoru blazneža* z vidika sočasne debate o moralnem vprašanju. Oba romana – prvega avtor imenuje “ženski roman”, drugega pa “moška knjiga” – po njegovem mnenju prikazujeta prehod od odkritega patriarhata k prikritemu.

<sup>7</sup> Novele *Giftas I-II* s podnaslovom *Äktenskapshistorier oz. Zakonske zgodbe* so izšle l. 1884 (prvi del) in 1886 (drugi del, napisan že l. 1885). Vinko Zupan in Fran Albreht, ki sta v letu Strindbergove smrti kot neke vrste “homage” pisatelju napisala njegova prva samostojna portreta pri nas, sta naslov prvega dela zbirke prevedla *Ženitve* (LZ 1912) oz. *Ženitbe: dvanajst zakonskih zgodb* (Slovan 1912) po zgledu nemškega knjižnega prevoda iz l. 1889 *Die Verheiratheten: Zwölf Ehegeschichten*. Posebno Albreht je v svojem članku o Augustu Strindbergu poročal tudi o njegovi antifeministični reakciji na aktivizem žensk in tip “moderne ženske”, “ki ga je produciralo do absurdnosti razvito žensko gibanje na severu” (n.d.: 303). Istega leta kot ta dva članka je bil v osmih nadaljevanjih v časopisu *Dan* objavljen tudi prevod Strindbergove zgodbe *Plačilo kreposti*.

<sup>8</sup> Obtožba je temeljila na spornem opisu birme in svetega obhajila v noveli, kjer je Strindberg zapisal: “Nesramna sleparija, ki se je uprizarjala s Högstedtovim Piccardonom po 65 öre za vrč in Lettströmovimi koruznimi oblati po kroni za funt, kot jih je duhovnik razdeljeval za meso in kri že pred 1800 in več leti usmrčenega ljudskega hujskača Jezusa iz Nazareta” (*SV* 16: 50-51).

<sup>9</sup> Anonimni prevod ‘knjige angleškega zdravnika’ o fizični, spolni in narurni religiji, ki je v Stockholmu izšel l. 1878, je sočasni literaturi prispeval nesentimentalni pogled na prostitucijo (kot ga vsebuje Strindbergov roman *Rdeča soba*), sicer pa avtor poudarja predvsem prepričanje, da so fiziološki zakoni vsaj tako pomembni kakor moralni in da kršenje teh zakonov škoduje organizmu (*Plačilo kreposti*).

<sup>10</sup> Prim. klasično delo Ulfa Boëthiusa, ki obravnava zgodovino ženskega vprašanja na Švedskem v l. 1865-1884 in Strindbergov odnos do tega vprašanja, kot se kaže v njegovi literaturi od začetkov v sedemdesetih letih do vključno prvega dela *Zakonskih zgodb*.

<sup>11</sup> “V razmerju moškega in ženske je ona imenovana mučenica, on pa ničvrednež – Nadalje: prevarani pravi moški v zakonu je smešen, prevarana ženska pa tragična. Moralo bi biti ravno obratno, kajti nezvesti mož ne bo pripeljal v družino tujega člana, kar pa žena lahko stori” ipd. (n.m.).

<sup>12</sup> Strindberg je poudarjal, da ga je pri genezi lika Julie vodil “konglomerat” vplivov; da so za njeno “tragično usodo” krivi številni komplicirani vzroki, vendar sta brata Brandes – in drugi – v svojih ocenah ugovarjala predvsem glede motiviranosti konca drame, tako da je bil prisiljen z dodatnimi razlogi utemeljevati dejanje samomora. Ne glede na to pa končni motiv drame bistveno določata Strindbergov lastni odnos do samomora in aluzija na način samomora Victorie Benedictsson l. 1888 v Kopenhagnu (Strindberg je bil takrat po naključju v istem hotelu kot pisateljica).

<sup>13</sup> Pri vprašanju spolov, moči in racionalnosti v delih Augusta Strindberga ima vidno mesto razpravljanje Margarethe Fahlgren, ki meni, da pisatelj



vendarle ni upošteval samo negativnega ženskega vidika, ampak je izražal tudi prepričanje o protislovnosti odnosa med spoloma in razočaranje, ker izenačitev pravzaprav sploh ni možna (*Kvinnans ekvation* ali *Izenačenje ženske*). V članku *Att kontrollera kvinnan* (*Nadzorovati žensko*) M. Fahlgren ponovno ugotavlja, da Strindberg s svojimi prikazi odnosa med spoloma ne posreduje hkrati tudi rešitve problema, ampak ostaja ta odprt še za današnje ženske študije (*Parnass* 6/1, 1995: 50-53).

<sup>14</sup> F. Rokem (*Det hysteriska genombrottet* ali *Preboj histerije* v zborniku predavanj s posveta *The modern breakthrough...*: 137-144) govori v zvezi z ženskimi literarnimi osebami Ibsenovih in Strindbergovih dram o tem, kako sta v literaturi t. i. modernega preboja prikazani norost in histerija, pri čemer upošteva fenomenološke podobnosti in razlike med literarnofiktivnim in kliničnim diskurzom o teh pojavih. Tako literarna kakor klinična norost se – kot meni Rokem – v tem času privatizirata; psihični procesi, ki jim je posameznik podvržen (tudi terapijski), so ireverzibilni in trajno spremenijo psihično konstitucijo. V primeru literarnega diskurza ima opis norosti po Rokemu tragično modaliteto, ker oseba ponavadi ni sposobna premagati kaosa, v katerem se znajde.

<sup>15</sup> Na tej osnovi je Strindberg izpopolnil 'documents humains' s formo psihologizirajoče avtobiografije in polemičnega eseja, hkrati pa je ugotovil, da je glavna funkcija sodobne literature psihološka razčlenitev ali 'vivisekcija'. Na hipnozo je Strindberga posebej opozoril Maudsleyev spis *Pathology of Mind*. Naslov zgodbe *Boj možganov* (*Hjärnornas kamp*, v zbirki *Vivisektioner*, 1887) je hkrati Strindbergov izraz za hipnozo v budnem stanju oz. cerebralni spopad, ki večinoma rezultira v t. i. psihičnem umoru.

<sup>16</sup> Francoski rokopis iz let 1887 in 1888 je bil deponiran in je prišel v uporabo šele v prvi polovici devetdesetih let, ko je bil objavljen v nemščini (*Die Beichte eines Thoren*, 1893), francoščini (*Le plaidoyer d'un fou*, 1895) in v piratskem švedskem prevodu.

<sup>17</sup> Strategije, s katerimi je Strindberg poskusil v literaturi ponovno ustvariti lastno življenje in istočasno obdržati svojo identiteto, je analiziral M. Robinson (*Strindberg and Autobiography*). Neskončnost Strindbergovega navezovanja na osebno izkušnjo v literaturi je označil kot posebno obliko intertekstualnosti, referencialnosti same literature in celo prestopanja v fiktivno območje v življenju. V zadnjem času je prav vprašanje avtobiografije in žanrov nasploh postalo vodilno v raziskavah o Strindbergovem življenju in delu (prim. razpravi Kerstin Dahlbäck *Strindberg's Autobiographical Space* v Robinsonovem zborniku, str. 82-94, in Barbro Stråhle Sjönell *Strindbergs registerblandning, Strindbergiana IX*, Stockholm 1994: 50-64).

<sup>18</sup> F. Zdravec v svojih prispevkih o ekspresionizmu zagovarja splošno tezo, po kateri naj bi Strindbergov "erotični demonizem ženske", ki mu zastopniki slovenske moderne tako kakor Nietzschejevim antifeminističnim stališčem niso bili naklonjeni, prevladal po l. 1920, tako da naj bi ženska v slovenski dramatik tistega časa po njegovi interpretaciji postala del apokalipse (npr. *Slovenska ekspresionistična literatura*, 1993: 197). Ugotavlja tudi polemično opozicijo med nemškimi ekspresionističnimi dramami in tistimi slovenskimi besedili, ki so po njegovem mnenju spodbijala materinski mit in zagotavljala, da je t. i. renesansa krvi le utopija (Majcen). V območje te deziluzije (v razmerju do nemške iluzije) pa šteje "prvo slovensko dramo z rasno tematiko in one, ki soglašajo ali s Strindbergovo metafiziko ženske ali s Freudovo teorijo osebnosti" (n. m.).

<sup>19</sup> Podobnosti med realizmom in izpovednostjo Dostojevskega ter Strindbergovo prozo in avtobiografskimi spisi ok. l. 1890 so osnovale pogosto analogne impulze za slovensko literarno recepcijo (npr. Grum, Jarc, Bartol). V povezavi s Strindbergovo literaturo je posebno zanimiva t. i. fantastična povest Dostojevskega *Krotko dekle* (1876). Podobno kot roman *Zagovor blazneža* prikazuje ta povest ženski stereotip, ki ustreza Strindbergovi strategiji boja med spoloma, njegovemu pogledu na žensko iz enostranske moške perspektive ter prepričanju o njeni potencialni deviantnosti, pa tudi psihologizmu in interesu za psihopatološke motive nasploh. (Prim. *Krotko dekle*, Ljubljana, 1950: 26-27, Mala knjižnica 31.)

<sup>20</sup> Ustrezna dramska besedila naštetih avtorjev, pri katerih sicer že Koblar na splošno navaja Strindbergov vzorec, so v začetni fazi Funtkova drama *Iz osvete* (rokopis iz l. 1896) in enodejanka *Za hčer* (LZ 1919); Ganglovi štiridejanski *Sad greha* (1901) in *Sfinga*; deloma tudi Kristanova *Volja* (LZ 1902) in sorodna družinska drama A. Robida *V somraku* (rokopis iz l. 1907). Kraigher v *Školjki* (1911) nekoliko upošteva vsebinsko in formalno strukturo Strindbergovih treh dram po l. 1886 in poznejšega *Smrtnega plesa* (*Dödsdansen*). V odrskem razpravljanju tretjega dejanja Kraigherjeve drame odmevajo nekatera naravoslovna spoznanja in aktualna družbena vprašanja poznega 19. st. (npr. Drysdalov nauk, ideje neomaltuzijanstva, kritika konvencionalnega zakona, zahteve ženskega gibanja). Pred prvo svetovno vojno reflektirata posamezne Strindbergove miselne in motivne elemente mladostna enodejanka Ferda Kozaka *Velikomestna komedija* in neobjavljena Pregljeva trilogija *Vita* iz l. 1914. Njegova enodejanka *L'homme au masque* se navezuje celo na Strindbergovo dramo *Žena gospoda Bengta*, kar je edini tak primer v območju analognosti s Strindbergom pri nas. V istem času se strindbergovsko razmerje med spoloma pojavi tudi v zelo kratkem tekstu Ivana Laha *Igra* (Slovan 1914).

<sup>21</sup> Temu krogu, ki je bil na področju ženskega vprašanja pri nas najštevilnejši, je pripadala tudi prva urednica Slovenke Marica Nadlišek, ki se je izogibala vsakršnim skrajnostim glede modernega gibanja za emancipacijo in njenih rezultatov, vanj pa se uvršča že Celestinov spis *Žensko vprašanje* iz l. 1884 (prim. LZ: 89-92, 161-165).

<sup>22</sup> Po zgledu dunajskih *Dokumente der Frauen* je Elvira Dolinar začela izražati kritiko meščanskega zakona, salonske vzgoje žensk ter emancipacijske ideje v člankih po l. 1900, npr. *Svobodna ljubezen in zakon*, *Ali je žensko gibanje opravičeno*, *Ženski diletantizem*, *Tretji spol*. L. 1899 je bil v Slovenki objavljen tudi Masarykov spis o monogamiji in poligamiji, ki spominja na Björnsonovo razpravo z enakim naslovom, s katero je ta skušal na področju morale spolov širiti svoja načela etičnega rigorizma.

<sup>23</sup> Iz recepcije zbirke je razviden odmev javne diskusije o stanju ženskega vprašanja pri nas. Glavni očitki so se v ogorčenih ocenah, ki jih je *Misterij žene* sprožil v klerikalnem in liberalnem taboru, nanašali na to, da knjiga slepo prenaša radikalne ideje Laure Marholm, da širi neupravičen pesimizem, površnost, modnost in žensko pristranost avtorice (prim. *Izbrano delo Zofke Kvedrove 3: III-IV*). Z. Kvedrova se je s člankom *Naš hiperidealizem* branila pred obtožbami zaradi domnevne nemoralnosti črtic (Slovenka 1900), le nekaj dni prej pa se je v razpravo vključil tudi Ivan Cankar s svojim *Literarnim pismom* (prav tam). Nastopil je proti kritikom zbirke, začrtal polemiko z Govekarjem in nasploh napadel takratne literarne in družbene razmere, vključno s stereotipno podobo meščanske ženske (prim. *ZD 24: 87-89*).

<sup>24</sup> Po besedah J. Kosa (v komentarju k *Cankarjevim ZD 6*) ni podatkov o morebitnem modelu za močno karikiran lik zastopnice ženske stvari, oz. gre samo za "literarni tip, prevzet iz takratne literarne feljtonistike" (n.d.: 446). Na istem mestu je objavljeno tudi opozorilo glede glasila z naslovom *Ženski list*, ki ga Cankar navaja v črtici in je njegova iznajdba, saj l. 1896 žensko gibanje pri nas še ni imelo lastnega glasila, l. 1897 je bila ideja realizirana z ustanovitvijo Slovenke.

<sup>25</sup> Avtorica spremne študije h knjigi *O nekoristnih ljudeh* je mdr. zapisala: "Simetrija je prisotna tudi v zgradbi; začetna situacija se namreč na koncu skoraj do pičice ponovi, zamenjane so le moške vloge, ženska pa je seveda ista, nespremenjena (in nespremenljiva?) in možnost za ponovitev naslednjega ciklusa je s tem odprta" (n.d.: 211). Prim. še F. Zadavec, *Zgodovina slovenskega slovstva* 5: 336.

<sup>26</sup> To spremembo v poanti Pugljevih novel po letu 1914 ali njegov domnevni razvoj v obdelavi zakonskega problema je Zadavec formuliral kot "realistično stilizacijo ljubezenske psihologije" oz. izenačenje moralne vrednosti moškega in ženske in celo kot prestop v indiferentnost naturalizma (*Zgodovina slovenskega slovstva* 5: 326).

<sup>27</sup> Tako Pugelj o moškem liku v tej noveli npr. zapiše: "Ko je sam ostal, je dolgo premišljal, ali ima Strindberg prav o ženskah, ali nima? Ali res niso ne moralne, ne nemoralne, temveč – kakor je slišal nekoč pritožbe starega samca – amoralne? – Strindberg je imel tri žene in iz tistih treh je skopičil sodbo za vse. Vse njegovo delo ni vredno vere. Če je bil danes z Nietzschejem enih misli, je jutri to tajil, pojutranjem obžaloval. Ženske niso take, tudi Tekla ne!" (N.d.: 575-576).

<sup>28</sup> Zadnjih deset od osemnajstih tipično eksemplaričnih Strindbergovih zakonskih novel druge knjige je praviloma precej krajših in večinoma povsem aforističnih, zlasti *Njegova pesem* (*Hans poem*), *Posel* (*Affär*), *Njegova služkinja* (*Hans piga*).

<sup>29</sup> Strindbergovi splošni moralni sodbi, usmerjeni proti ženski, ustreza npr. naslednje mesto v tekstu: "– To je bilo iz gledališča – tista ciničnost v smehu. Poznamo to iz slabih dram. Prepirala se je rada že prej. Mi gremo sem, ona je rekla tja! Kupimo to, ona je rekla drugo! In imeli smo otroka, punčko, ki je bila čisto prepuščena mladi dekli, zakaj midva sva prihajala domov pozno, ob dveh, treh, štirih. To je bilo, ko je človek premišljal, jako žalostno. Otrok je bil bled kakor papir, smejal se je čudno in silil samo k dekli –" (*O nekoristnih ljudeh*: 131).

<sup>30</sup> "Ko je hotel najti lepoto na enem mestu, je že zdrknil zamamni blesk za ploskev dalje in se umaknil ravno tako naglo od tam, ko so ga hoteli dohiteti begajoči in nestrpni pogledi. In okrog ust je ležala nepremična in sigurna poteza, ki je skrivala neodkritost, goljufivo žensko lokavost, ki se neprenehoma umika resnici. V njenih očeh je gorel ogenj, ki mu ni mogoče najti pomena. Nestalen je, giblje se v zenicah, plava in plapolava s pogledi po sobi, ni ga mogoče prijeti, obvladati in spoznati" (LZ 1912: 363).

<sup>31</sup> Alojzij Remec se s svojim poskusom sintetične drame *Magda: Tragedija ubogega dekleta v dvanajstih scenah* (LZ 1924) navezuje na Strindberga samo posredno prek nemške ekspresionistične tehnike zaporednih postaj ali slik. Remčeva drama z menjavanjem prizorov prikazuje po Koblarju "dvanajst postaj erotike in njenega konca" (*Slovenska dramatika II*: 126), pri čemer se ena od treh dramskih oseb pojavlja v šestih projekcijah (vse "eden in isti v Magdini ljubezni"). Tehniko dvojnikov avtorjevega alter ega je Strindberg utemeljil v svojem prototipu *Till Damaskus I*. Dramski aspekt t. i.

“multiplicité du moi”, ki je spodbudil eksperiment v celoti, je našel v krogu zagovornikov asociativne psihologije v Franciji; z idejami te šole se je seznanil iz spisa Schopenhauerjevega učenca T. Ribota *Les maladies de la personnalité* (1885).

<sup>32</sup> V tem članku je Cerkvenik izrazil tudi naslednjo misel: “Ženska ima vse le od moškega. Vzame mu vso voljo, individualnost in ga ubija z njegovim lastnim orožjem” (n. d.: 66).

<sup>33</sup> Zadravec ob Cerkvenikovi dramski trilogiji posebej opozarja na prevladujoči Strindbergov model filozofije o ženski (mdr. *Ekspressionizem v slovenski dramatik*: 236-237). Kakor Zadravec je že Koblar tri drame ali tragedije po formalni plati pripisal nemški ekspresionistični dramaturgiji, posebej njeni tehniki postaj, ni jih pa neposredno vzporedil s Strindbergom (*Slovenska dramatika II*: 172).

<sup>34</sup> Podobno kot je v posameznih primerih značilno za pripovedništvo Mirana Jarca, ki okrog l. 1922 pogosto tematizira nevrotične motnje in tipičen avtobiografski element, kar se ujema s prozo *Inferna*, aktualizira pri nas tudi Grum motiv preganjanca oz. koncept t. i. simbolistično-dekadencnega “posebnega človeka” (L. Kralj, *Kje stoji mesto Goga?; Goga, čudovito mesto*: 202) in reminiscence na psihopatološke elemente iz Strindberga, predvsem pa tip dnevninskih zapisov, v katerih se fikcija prepleta z avtobiografskimi dejstvi. Impulzi, ki prihajajo od Strindberga, se tudi na tem področju kombinirajo z nekaterimi drugimi spodbudami (Freud, Dostojevski).

<sup>35</sup> Kot ugotovlja L. Kralj (n. d.), je bila za Gruma, poleg tega, da je poznal t. i. naturalistično fazo A. Strindberga in njegovo prozo *Inferna*, bistvenega pomena tudi simbolistična dramaturgija komornih iger. Na *Gogo* in delno že na *Trudne zastore* je še posebej učinkovala ‘vizionarna fantazija’ *Sonate strahov* (*Spöksonaten*) s simultanim in irealnim prizoriščem ter s strategijo oseb.

<sup>36</sup> Prim.: “– ženska ne misli v okviru znanih Aristotelovih zakonov logike. Zakon identitete na primer, ki ga spoštuje vsak še tako preprost moški, je njej docela tuj – Kadar ti pritrjuje, vеди, da se je samo prikrla. Takrat ima gotovo nekaj za plotom; s svojim prizadevanjem te hoče obvezati za kako protiuslugo. Največja usluga, ki ji jo moreš storiti, je, da jo popelješ pred oltar: za dosego tega smotra bi ti priznala vse aksiome sveta” (n. d.: 109).

« Prispavek povzema nekatere glavne ugotovitve magistrskega dela o podobju v poeziji Otona Župančiča, Antona Vodnika in Srečka Kosovela. Prvi del članka pojasnjuje pomen izraza "podobje" in utemeljuje njegovo rabo. V drugem delu je pozornost usmerjena na značilnosti podobja v moderni poeziji, predvsem na vlogo simbolov v simbolizmu. Glavni del prispevka se ukvarja z značilnostmi podobja v poeziji izbranih treh slovenskih pesnikov.

Darja Pavlič

**PESNIŠKO  
PODOBJE V  
POEZIJI OTONA  
ŽUPANČIČA,  
ANTONA  
VODNIKA IN  
SREČKA  
KOSOVELA.**

**I. Pojem "podobje" v literarni vedi**

Sodobna literarna veda ni razvila splošno sprejetega sistema pojmov za t. i. stilna sredstva. Izraze največkrat prevzema od tradicionalne retorike in jih uporablja tudi takrat, ko se označeni pojav močno razlikuje od določene antične "figure" ali "tropa". "Metaforika", "retorična sredstva", "figurativni jezik" niso natančno definirani izrazi in največkrat označujejo različna sredstva, ki nastanejo po analogiji. Kot razmeroma nov zbirni pojem se je zlasti v angleškem govornem prostoru uveljavil izraz "podobje" (angl.: imagery). Čeprav se mnogim literarnim znanstvenikom ne zdi primeren zaradi pomen-ske obremenjenosti pojma "podoba", smo se odločili zanj, ker primernejše, pomensko neobremenjene besede, s katero bi označevali celoto tradicionalnih in modernih pesniških sredstev, zaenkrat ne poznamo.

Raba pojma "podoba" ni natančno opredeljena in se razlikuje od avtorja do avtorja. Gerhard Priesemann je v leksikonu *Literatura* založbe Fischer zapisal, da je "jezikovna podoba izraz poljubne dolžine in oblike, čigar izrazna vrednost je več kot enoznačna" (v: Friedrich 1965, 84). Dosledno upoštevanje te definicije bi pomenilo, da lahko s pojmom "podoba" označimo celo literarno delo. Take razširitve so v literarni vedi sicer redke, toda možne: Anton Ocvirk je v razpravi o pesniški podobi, ki je izšla leta 1982 v zbirki *Literarni leksikon*, s pojmom "podoba" označil tudi nekatere narativne oblike. V tej študiji bomo obseg podobe omejili na motivne drobce in njihove medsebojne zveze. Opozorimo naj, da se v dvočlenih podobah (npr. v metaforah "in praesentia"), poleg motivnih drobcev (torej snovnega elementa) kot člen podobe pojavljajo tudi abstraktni pojmi. S pojmom "podoba" ne označujemo samo motivnega drobca, ampak tudi njegov ožji kontekst, zato je podoba v slovničnem pogledu največkrat poved. Drugi element Priesemannove definicije podobe je trditev, da je izrazna vrednost podobe več kot enoznačna. Pluralnost pomenov je v antični retoriki pomenila, da poleg običajnega, "pravega" pomena obstaja še "preneseni pomen" besede, ki ga lahko odkrijemo s pomočjo retoričnih pravil. Ko govorimo o tem, da ima podoba več pomenov, ne mislimo nujno na "preneseni pomen". O tem, zakaj je napačno enačiti podobe s tropi, je med drugimi pisal ruski lingvist Vinogradov. V knjigi *Stilistika in poetika* je opozoril, da je lahko katerakoli

beseda gradivo za jezikovno podobo, ker se funkcije "splošno uporabljanih" besed v jeziku umetniške književnosti spremenijo. V neobičajnih in novih stilističnih zvezah "njihova izrazna vrednost neskončno raste" (Vinogradov 1971, 186). Primerjava s slikami pokaže, da tako likovne upodobitve kot literarne podobe zahtevajo veččutno zaznavo in interpretacijo ter da so vse podobe večpomenske, ker je "vsak pripadnik realne družbe opremljen z množico besednih zakladov in znanj, ki jih investira v svoje branje podobe" (Barthes, cit. po: Hadermann 1984, 20). Smiselnost proučevanja podob je v odkrivanju t. i. sekundarnega pomena, ki iz motivnih drobcev ustvarja podobe. Interpretacija lahko ta pomen odkrije v avtorjevih intencah ali pa ga poišče v širšem kulturnem kontekstu. Tu se literarna stilistika sreča z literarno hermenevtiko. Ker so podobe sestavni del vsebine literarnega dela, njihovega proučevanja ne moremo omejiti na t. i. stilno analizo. To pomeni, da podobje ni predvsem ali samo stilistični pojem, kot so bili tropi in figure v antični retoriki.

R. Sayce je podobo izenačil s "katero koli konkretno besedo, ki izzove odgovor čutov" (cit. po: Moreau 1982, 10). "Odgovor čutov" ne pomeni, da ob prebrani ali izrečeni besedi "drevo" v duhu vidimo drevo. Vizualizacija je samo eden od možnih "odgovorov čutov". Da bi prišlo do "iluzije zaznavanja" (Theodor Meyer), niti ni nujno, da si predstavljamo konkretno drevo, dovolj je, da beseda v nas zbudi tok asociacij: nekateri bodo ob besedi "drevo" pomislili na vitalnost, rast, drugi na kljubovanje času ali na ranljivost... Pri interpretiranju podob se nenehno sklicujemo na semantična polja posameznih besed. Nekaterih podob ne moremo vizualizirati, vendar si vseeno lahko predstavljamo, kaj pomenijo. J. A. Cuddon v svojem *Slovarju literarnih izrazov* take podobe razlikuje od "perceptualnih", imenuje jih "konceptualne", kot primer pa navaja metaforo "the castle of God". Iluzija zaznavanja je tudi v tem primeru posledica predstav, ki jih v nas zbudijo navedene besede.

Izraz "podoba" se je uveljavil kot literarni termin, ker je v dobi filozofskega empirizma prišlo do metonimičnega prenosa z gradiva na izdelek: "podobe" oz. mentalne slike so bile gradivo za metafore in komparacije, z istim izrazom pa so označevali tudi končni izdelek, torej metafore in komparacije. Staro prepričanje, da so podobe gradivo, s katerim pesnik izdeluje trope in figure, moramo dopolniti z novim razumevanjem, kaj podobe sploh so. Raba pojma "podoba" v piktorialnem smislu (podoba je notranja slika, ki izvira iz zaznave) je v sodobni literarni vedi zastarela in neprimerna. Kadar izraz "podoba" označuje pesnikovo gradivo, je metafora za perceptualne ali čisto intelektualne predstave. Da bi se izognili nepotrebnim zmešnjavi z mentalnimi podobami, je bolje, da za pesnikovo gradivo uporabljamo izraz "predstava". Če nas zanima izvor predstav, moramo iskati v več smereh: predstave lahko izvirajo neposredno iz zaznav, iz spomina ali iz osebnega in kolektivnega nezavednega. Predstave so pesnikovo gradivo:

– Če jih neposredno “prevaja” v literaturo, govorimo o literalnih, dobesednih podobah ali deskripcijah. Kot primer lahko navedemo Prešernov verz: “Hrast stoji v Turjaškem dvoru”. Pomen tega verza bi bil drugačen, če bi pesnik namesto “hrast” zapisal npr. “brest”, ki ritmično in zvočno prav tako ustreza, vendar zbuja drugačne predstave kot “hrast”.

– Kadar pesnik podobe oz. predstave primerja, nadomešča eno z drugo ali jih sopostavlja, govorimo po vzoru antične retorike o tropih in figurah. Najpomembnejši trop je metafora; substitucijska teorija pravi, da je metafora prenos imena po podobnosti: ker je Ahil pogumen kot lev, lahko zanj uporabimo metaforo “lev”. Za poimenovanje dveh členov metafore je tradicionalna retorika uporabljala različne izraze, npr. “osnova” (Ahil) in “podoba” (lev). V tej študiji bomo uporabljali izraza, s katerima metaforo pojasnjuje novejša, interakcijska teorija: “tenor” (Ahil) in “vehikel” (lev). Tenor določa, katere lastnosti vehikla se bodo prenesle nanj.

– Za moderno poezijo so značilne podobe, kakršnih tradicionalna poezija ni poznala. Razlagalci največkrat govorijo o “šifrah” ali “absolutni metafori”, ki je teorija metafore kot prenosa po analogiji ne more zadovoljivo razložiti. Tudi simbola (romantičnega, simbolističnega, predvsem pa postsimbolističnega) ne moremo uvrstiti med trope ali figure. K podobam moderne poezije lahko prištejemo tudi t. i. tehniko prelivanja, o kateri je pisal Hugo Friedrich, Marinettijevo “analogijo”, nadrealistično “identifikacijsko podobo” itd.

## II. Podobe v moderni poeziji

Kljub uveljavljenemu in argumentiranemu razlikovanju med simbolizmom in modernizmom so številni avtorji prepričani, da obstajajo skupne značilnosti simbolistične in modernistične poezije. Hugo Friedrich je v knjigi *Struktura moderne lirike* opozoril na t. i. strukturno enotnost moderne poezije. Njen začetnik je po njegovem mnenju Charles Baudelaire, med njene bistvene lastnosti pa sodi ukinjanje mimetičnosti. Edgar Lohner se je v študiji *Lirika ekspresionizma* navezal na Friedrichovo tezo, da moderna poezija ne zrcali sveta, ampak ustvarja svoj lastni svet, ki obstaja samo v poeziji; zato k modernim pesnikom ni prišel vseh avtorjev ekspresionistične dobe, ampak samo tiste, katerih politična prizadevanja v poeziji niso zdrsnila v “plakativno političnost, v fraze in trivialnost” (Lohner 1969, 113). Lohner ugotavlja, da bi analiza pesniške domišljije ne odgovorila samo na vprašanje o odnosu med poezijo in resničnostjo, ampak bi “podala tudi informacije o značilnostih, ki ločujejo klasično in moderno liriko” (Lohner 1969, 118). Zveza med domišljijo in podobami v slovenskem jeziku ni tako razvidna kot v nekaterih tujih jezikih, v katerih je koren besede “domišljija” latinski izraz “imago”. Po našem mnenju se lahko analizi pesniške domišljije najbolj

približamo prav z analizo podobja. Poleg tega, kar omenja Lohner, lahko taka analiza ugotovi, v čem je sorodno in v čem se razlikuje podobje različnih literarnih smeri in gibanj. Da bi analiza podobja odkrila bistvene značilnosti moderne poezije, mora potekati na različnih ravneh:

1. **Strukturne analize podobja** so pokazale, da moderni pesniki ne upoštevajo logičnih razmerij in uporabljajo nove vrste podob. Omenili smo že, da je za vso moderno poezijo značilna t. i. absolutna metafora, zaradi omejenega obsega članka pa se bomo podrobneje posvetili samo vlogi simbola v simbolizmu. Obstajajo številne retorične definicije simbola, toda kot je zapisal H. G. Gadamer: "Modernega pojma simbola ne moremo razumeti brez njegove gnostične funkcije in metafizičnega ozadja" (Gadamer 1972, 69). Simbol je bil prvotno dokument (oz. prelomljen predmet), s katerim so se prepoznali člani skupnosti. Neoplatonisti so mu dodali anagogijsko funkcijo: simbol vodi k spoznanju božanskega. Psevdo Dionizij je npr. trdil, da naš duh, navajen na čutno, ne more dojemati nadčutnega obstoja Boga, zato moramo ravnati simbolično. Simbol predpostavlja metafizično zvezo med vidnim in nevidnim, staplja čutno in nečutno. Ko je v renesansi postal znan *Corpus Hermeticum*, so se florentinski neoplatonisti pod njegovim vplivom posvetili proučevanju simbolov. Mistična, hermetična tradicija je močno vplivala na romantike, predvsem nemške (npr. na Novalisa), iz nje so prevzeli idejo o univerzalnem simbolizmu. A. W. Schlegel je trdil, da lahko "neskončno postane vidno, pojavno samo simbolično, v podobah in znakih" (cit. po: Soerensen 1972, 168). Jasno terminološko razlikovanje med simbolom in alegorijo je uvedel šele Goethe, toda romantiki niso prevzeli njegove definicije simbola. Goethe je svoje razumevanje simbola s primerom razložil v pismu Schillerju z dne 16.8.1797: zgodba o hiši njegovega starega očeta v Frankfurtu je simbol, ker nadomešča zgodbo o mestu Frankfurt na prehodu v kapitalistično tržno družbo. Na osnovi tega primera je Gerhard Kurz v študiji *Metapher, Allegorie, Symbol* sklepal, da je povezava sinekdohe (hiša namesto mesta) in analogije (zgodba hiše je podobna zgodbi mesta) temelj klasičnega simbola (Kurz 1982, 20 in dalje).

Mistična tradicija ni bila pomembna samo za (nemške) romantike, ampak tudi za nekatere simboliste; znano je npr., da je Baudelaire idejo o korespondencah prevzel od Swedenborga. "Swedenborg," pravi Baudelaire, "nas je poučil, da je vse, oblika, gibanje, število, barva, vonj v spiritualnem in v naravnem pomembno, vzajemno, pretvorljivo, korespondentno" (cit. po: Michaud 1951, 22). V pogovoru, ki je objavljen v zborniku *Immanente Ästhetik*, je H. R. Jauss korespondenco med naravnim in spiritualnim svetom poimenoval "vertikalna analogija" (Entsprechung), toda za Baudelairovo estetiko je po njegovem mnenju značilna "horizontalna analogija", ta pomeni "vzajemne odnose med stvarmi znotraj sveta", oz. "prenosljivost zvokov v



barve, barv v besede, besed v melodije" (v: Iser 1966, 421). S pojmom "horizontalna analogija" je Jauss označil to, kar je Abrams imenoval "interkorespondenca med čuti" (Abrams 1966, 117). Primer take analogije oz. interkorespondence je sinestezija v drugem delu Baudelairovega soneta *Correspondances*.

Ideja o spiritualnem značaju simbola med simbolisti ni bila splošno razširjena, prvi naj bi jo bil razvil G. Vanor v spisu *L'Art symboliste* l. 1889. Trditev, da so simbolisti hoteli izražati univerzalno analogijo oz. odkrivati Swedenborgove korespondence med naravnim in duhovnim svetom, bi bila pretirana. Anna Balakian ugotavlja, da so pesniki sicer prevzeli Swedenborgovo terminologijo, vendar so jo uporabljali v različnih in nasprotujočih si pomenih. Pesmi, v katerih Baudelaire spiritualizira materialni svet, npr. *Élevation*, so "tipično romantična poezija" (Balakian 1977, 34). Za razumevanje simbolizma je bistvena ugotovitev, da Baudelaire ni njegov predhodnik zaradi poudarjanja Swedenborgove filozofije, ampak zaradi projekcij notranjih videnj v zunanji svet, korespondenc med notranjimi videnji in zunanjo resničnostjo, ali medsebojnega delovanja subjektivnega in objektivnega. Po mnenju Anne Balakian je tipično simbolistična Baudelairova pesem *Harmonija večera*, v kateri "ni direktnih izjav o pesnikovih čustvih" in "ni transcendentizma" (Balakian 1977, 38).

Če bi sprejeli stališče, da so simboli samo tiste podobe, ki imajo metafizično ozadje oz. opravljajo gnostično funkcijo, bi morali ugotoviti naslednje: podobe, ki ne nakazujejo nekaj presežnega v metafizičnem smislu, niso pravi simboli. To bi npr. pomenilo, da Goethejev simbol ni pravi simbol. Primernejša rešitev je ločevanje različnih tipov simbolov, pri čemer bomo Goethejev simbol označevali kot klasični tip simbola. Simboli z metafizičnim ozadjem so značilni za vse religije, mitologije in literaturo različnih obdobj, romantiki pa so v literaturo prenesli mistično načelo korespondenc vsega z vsem. Ključno vprašanje ob simbolizmu je, ali simbolistični simboli nakazujejo nekaj transcendentnega, čeprav je zanje značilna horizontalna in ne vertikalna analogija. Odgovor na to vprašanje je po našem mnenju naslednji: simboli so tudi v obdobju simbolizma nakazovali obstoj presežnega, ki pa je bilo individualno razumljeno in doživeto. Zoževanje simbolistične transcendence na en sam tip ali pojem je vprašljivo, saj se predstave simbolistov o transcendenci razlikujejo, močno so individualizirane. Presežno je lahko nekaj neznanega, nevidnega, neizrekljivega, neka ideja, Nič, Lepota ali Absolut itd. Hugo Friedrich je "neko silo, o kateri nihče ne ve, kje domuje in kdo je", poimenoval "prazna transcendence" (Friedrich 1972, 75). Pojem "prazna transcendence", ki ga je ob Mallarméju uporabil tudi René Wellek, je nekakšen oksimoron, ki naj bi združeval odsotnost in prisotnost transcendence. Wellekova trditev, da je bila "večina simbolistov ne-kristjanov", je verjetno pravilna, medtem ko je trditev, da so bili večinoma "ateisti, čeprav so iskali novo religijo v okultizmu ali

so se spogledovali z vzhodnimi religijami" (Wellek 1971, 119), vsaj nepreverljiva, če že ne napačna. Tisti, ki so zavračali obstoj božjega Bitja, še niso bili nujno ateisti. Morda so pripadali neki obliki deizma ali panteizma, ali pa so božanske lastnosti odkrivali v sebi, v svojem nezavednem.

Mallarmé, za katerega njegovi poznavalci trdijo, da je religijo nadomestil z vero v Umetnost, je o simbolu povedal naslednje: "Imenovati predmet pomeni uničiti tri četrtine užitka ob pesmi. Užitek je v postopnem ugibanju: sugerirati, to je sen. Simbol konstituira brezhibna raba te skrivnosti: malo po malem evocirati predmet, da bi prikazali stanje duše, ali obratno, izbrati predmet in iz njega izluščiti stanje duše s pomočjo dešifriranja" (cit. po: Austin 1984, 53). Ključni pojem v tem citatu je "stanje duše" (état d'âme). Naloga poezije ni, tako kot v romantiki, prikazovati človekova čustva in odkrivati transcendo, ki se manifestira v naravi. Pozornost je prenesena na skrivnostno, v Mallarméjevem času še popolnoma neraziskano dogajanje v človekovi psihi. Če kje, se božanske sile manifestirajo v njej. Ne v naravi, v človeku so skrite največje skrivnosti. Zato se simbolisti ukvarjajo z lastno duševnostjo, raziskujejo svoja razpoloženja in razmišljajo o poeziji. W. Vordtriede, ki je sicer skušal dokazati kontinuiteto nemške romantike in francoskega simbolizma, je ugotovil, da so simboli simbolistov skoraj zmeraj simboli za pesnikovo osebo ali ustvarjalni akt – s tem je povezano (romantično) čaščenje pesnika kot Orfeja. Pesnik je nosilec magičnih moči in stvarnik. Tudi iz seznama tipično simbolističnih podob, ki ga je izdelal L. Forestier, je razvidno, da so številni simboli predstavljali pesnika in njegovo delo. Forestier je ugotovil, da so za simbolizem značilne naslednje podobe: rastline, barve, zvoki, živali, ženskost, arhitektura globin in zaprtih prostorov. Glavni podobi sta po njegovem mnenju diamant, ki je simbol pisanja, in ogledalo, ki simbolizira željo po samospoznanju (Forestier 1984, 102 in dalje).

Omenili smo že, da je Gerhard Kurz klasični simbol, kot ga je definiral Goethe, razložil kot povezavo sinekdohe in analogije. Za simboliste, ki so skušali odpraviti razmišljanje v preprostih, logično doumljivih analogijah, ta vrsta simbola ni bila ne zanimiva ne uporabna. Barrès je že leta 1884 pisal o prelomni vlogi Baudelairovih *Sorodnosti* in Rimbaudovih *Samoglasnikov*. Ugotovil je, da intuicija korespondenc daje presenetljive komparacije, ki resnično razodevajo neizrekljivo, toda Mallarmé gre še korak dalje in "odpravi sam izraz komparacija, ki odslej obstaja le še v bralčevem umu, kakor hitro ta dojame simbol" (cit. po: Abastado 1984, 92). Komparaciji kot retorični figuri je izrazito nasprotoval tudi Jean Moreas. V študiji o razvoju simbola je Anna Balakian zapisala, da je simbol "izpodrinil analoško rabo podob, prispel do metonimičnih ali deloma odprtih povezav in končno uporabil posamezne besede kot luči, ki izžarevajo kolobarje pomenov" (Balakian 1991, str. 9). Interpretacija tovrstnih "simbolov" zahteva maksimalno angažiranost bralca, saj ne gre več

za odkrivanje avtorjevih namenov, ampak za ustvarjanje lastnih pomenov. Čeprav Balakianova še vedno govori o simbolih, so besede, ki kot "luči izžarevajo kolobarje pomenov", verjetno bližje t. i. absolutni metafori kot simbolu klasičnega tipa ali simbolu, katerega bistveno določilo je, da nakazuje transcendenco kakršne koli vrste. Simbolisti, ki so sledili Mallarméju, so poudarjali večpomenskost, njihov glavni prispevek je po mnenju Anne Balakian to, da "t. i. presežka pomena niso več obravnavali kot eksces" (Balakian 1992, str. 15). Toda po drugi strani so številni simboli (npr. labod) z rabo izgubili svojo večpomenskost in se približali alegorijam. Inovativnost, ki je kasneje postala past avantgardistov, je pregnjala že simboliste, saj so morali neprestano iskati nove simbole.

2. Hugo Friedrich je "indice modernosti" poiskal s pomočjo **slovnicihne analize** metafor (Friedrich 1972, 242). Ta analiza potrjuje, da v moderni poeziji izginja razlika med tenorjem in vehiklom, pa tudi to, da je značaj moderne lirike pretežno nominalen. Friedrich je (verjetno ob analizi nadrealistične poetike) ugotovil, da so za moderno poezijo značilne metafore, ki ustvarjajo "identifikacijo" oz. "identiteto" med dvema predmetoma. Zaradi izenačene vloge tenorja in vehikla nadrealisti niso uporabljali pojma metafora: Breton je govoril o "les deux termes de l'image" (cit. po: Pastor 1972, 25), Paul Eluard pa je uvedel pojem "image par identification" (cit. po: Pastor 1972, 14). Friedrich je tudi za t. i. identifikacijsko podobo obdržal izraz metafora. Poleg absolutnih metafor, ki so primerljive s tipom tradicionalne metafore, v kateri je izražen samo vehikel (metafora "in absentia"), so za moderno poezijo značilne metafore, v katerih sta izražena oba člena. Te metafore se razlikujejo od tradicionalnih identifikacijskih metafor. Nastanejo z apozicijo ("cerkev, kamnita žena"), jukstapozicijo ("zlatnik poldan") ali posnemajo tip genitivne metafore ("slama vode"). V ostalih slovnicih tipih metafor (predikativna, atributivna, verbalna metafora) je nenavadno samo gradivo, ne pa tudi tip metafore. Friedrich govori tudi o "tehnik prelivanja", ki sicer spominja na metaforični postopek zaradi sopostavljanja dveh predmetnih območij, vendar s tehniko prelivanja ne nastajajo prave metafore ali komparacije. Pri tehnik prelivanja gre za "popolno prežemanje" dveh predmetnih območij: "Primerjanje, ki je mogoče v metafori, se je umaknilo absolutnemu izenačenju" (Friedrich, 1972, str. 240). Ob Friedrichovi slovnicihni analizi modernih metafor se zastavlja vprašanje, kako razumeti pojem "identifikacija". Identifikacijo vsega obstoječega so poznali že romantiki – utemeljevali so jo kot mistično povezanost vsega z vsem. Globoko v 20. stoletju je Octavio Paz identifikacijo dveh predmetov v podobi pojasnjeval na podoben način. Opozoril je na razliko med zahodnim in vzhodnim načinom razmišljanja: medtem ko Zahod izhaja iz Parmenida, je izhodišče Vzhoda prastara formula, zapisana v *Upanišadah*: "Ti si ono" (cit. po: Paz 1979, 107). Paz poudarja, da je vera v identičnost "osnova znanosti, religije, magije in poezije" (Paz 1979, 108). Izhodišče nadrealistov je

bilo nekoliko bolj subjektivno, saj identitete niso razumeli kot nekaj, kar je dano v stvarih: Breton je pisal o tem, da obstaja "točka zavesti, iz katere življenje in smrt, realno in imaginarno, preteklost in prihodnost, sporočljivo in nesporočljivo prenehajo biti dojemani kot protislovnosti" (cit. po: Pastor 1972, 18). Ta razlika iz Friedrichove rabe pojma "identifikacija" ni razvidna, očitno pa je, da z njim ni označeval samo enakovrednega položaja dveh členov v modernih metaforah. Friedrich je razvil nadrealistično branje modernih metafor, pogoste pa so tudi interpretacije, ki poudarjajo nemotiviranost, poljubnost povezovanja oddaljenih predmetov. Čeprav je odločitev o tem, ali bo upošteval poetiko ustvarjalca, ponavadi prepuščena interpretu, je razumevanje modernih metafor močno okrnjeno, kadar ne upoštevamo programskih zahtev pesniških gibanj. Subjektivnost modernih podob je posledica zahtev, ki so v nadrealizmu drugačne kot v futurizmu ali simbolizmu, to pa pomeni, da je Friedrichova razširitev načela identifikacije na vse moderne podobe verjetno vprašljiva.

**3. Kompozicijske analize podobja** so pokazale, da se posamezne smeri oz. gibanja razlikujejo tudi po načinu povezovanja podob: v tradicionalni poeziji so podobe povezane predvsem na tematski ravni, kohezivna elementa sta tudi lirski subjekt in časovno zaporedje, v moderni poeziji pa prevladuje fragmentarnost podobja. Pomemben princip moderne poezije je simultanost: podobe si ne sledijo v časovnem zaporedju, ampak nastopajo istočasno. Pogosto je ritmično in zvočno nizanje podob. V zvezi s tem Friedrich govori o "jezikovni magiji" Baudelaira, Rimbauda, Mallarméja in drugih modernih pesnikov, Kemper pa se je ob analizi Traklove pesmi *Nachtseele* vprašal, ali so "zvoki pomembnejši od vsebine" (Vietta 1975, 251). Za simboliste so značilne "mreže simbolov", "podobe so povezane v globini, na ravni Idej, z drugimi besedami v abstraktnem" (Forestier 1984, 117). V nadrealističnih "asociativnih verigah" ali "mrežah" (Pastor 1972, 32), ki se oblikujejo okrog posamezne podobe, je princip povezovanja subjektivna asociacija. Za ekspresioniste in "vso moderno literaturo" je značilna "atomizacija in izolacija posameznih podob" (Vietta 1975, 33). "Simultanost dispartnih in hitro menjajočih se podob" (prav tam) je povezana z načinom zaznavanja v modernih velemestih in izraža disociacijo subjekta. Pogoste so primerjave moderne poezije s filmsko montažo. Futuristi so govorili o "brezžični imaginaciji", njihove podobe so osvobojene vsakega logičnega ali gramatičnega konteksta.

**4. Motivne analize podobja** so skušale odgovoriti na vprašanje, iz katerih območij so pesniki določene smeri ali gibanja večinoma zajemali svoje podobe. Forestier je npr. izdelal že omenjeni katalog simbolističnih podob, Bruno Romani je sestavil krajši in manj pregleden "repertoar futurističnih podob" (Romani 1970, 326-328). Wolfgang Rothe je opozoril na dve religiozni predstavnici območji, ki sta posebej pogosti v ekspresionizmu, to sta območji astralnih mitov in gnoze. Iz

prvega izhajata motiva zvezd in sonca, iz drugega pa zlasti simbolika luči. Raziskovalci ekspresionističnega podobja proučujejo tudi urbane podobe, podobe živali itd.

### III. Značilnosti podobja v poeziji Župančiča, Vodnika in Kosovela

Z motivno analizo poezije treh pesnikov, ki so po mnenju literarnih zgodovinarjev vrhovi slovenskega simbolizma (Oton Župančič), katoliške nove romantike (Anton Vodnik) in ekspresionizma (Srečka Kosovel), lahko ugotovimo, da je pri vseh treh najpomembnejše in najbolj razvejano motivno področje narave. S področja rastlinstva so najpogostejše podobe cvetja in dreves, med zoomorfnimi pa prevladujejo podobe ptic. Najpogostejše podobe s področja nežive narave so: voda (sem spadajo morje, jezera, reke, slapovi ipd.), nebo in nebesna telesa (sonce, mesec, zvezde). S področja duhovne kulture so v poeziji obravnavanih treh pesnikov najpomembnejše glasbene in religiozne podobe. Področje materialne kulture, ki zajema vse, kar (materialnega) ustvari človek, je seveda zelo široko, vendar ne najpomembnejše za poezijo Župančiča, Vodnika in Kosovela. Literarni zgodovinarji so že ugotovili, da so urbane podobe v slovenski poeziji s preloma stoletja razmeroma redke, to pojasnjujejo z dejstvom, da je bila Slovenija v tem času še pretežno ruralna dežela. Ker v poeziji Otona Župančiča, Antona Vodnika in Srečka Kosovela prevladujejo podobe narave, bomo skušali odgovoriti na vprašanje, kakšen je bil njihov odnos do nje. Zanimalo nas bo, ali so v njej odkrivali univerzalne analogije, ali so "razstavljali stvarstvo", da bi ustvarili "nov svet", ki bi obstajal samo v jeziku, pa tudi to, ali so naravo deestetizirali. Na ta način bomo lahko odgovorili na vprašanje, ali so trije pesniki pisali moderno poezijo.

Raziskovalcem, ki so opozorili na podobnosti med nemško romantiko in francoskim simbolizmom, je René Wellek odgovoril s trditvijo, da se romantiki in simbolisti bistveno razlikujejo po svojem odnosu do narave. Romantike je označil kot "rousseaujevce", v nasprotju z njimi so simbolisti "vedeli, da je človek omejen in v konfliktu z naravo" (Wellek 1984, 23). V študiji o podobju v nemški romantiki je Heinz Hillmann ugotovil, da "romantiki naravo predstavljajo realistično, vendar je veliko odmikov od te norme" (Hillmann 1971, 207). Romantiki so odkrivali podobnosti med naravo in človekom, vanjo so projicirali svoja čustva, jo oživiljali in personalizirali... O romantičnih korespondencah med naravo in človekovimi čustvi govori tudi Anna Balakian, ki ugotavlja, da so te korespondence posledica univerzalne analogije (Balakian 1984, 681). Zapisali smo že, da so simbolisti namesto "vertikalnih" korespondenc oz. univerzalne analogije uvedli "horizontalne" korespondence, ki povezujejo "stvari znotraj sveta". Simbolisti so s podobami, ki motivno izhajajo med drugim iz narave, ustvarjali nov, fiktiven svet. Spreme-

njeni odnos do narave ni značilen samo za simboliste, ekspresionisti so npr. pravi mojstri na področju estetike grdega in negativiziranja narave.

Župančičeve podobe, ki spadajo v motivno območje narave, so zelo redko "realistične", uporabljal je zelo malo deskriptivnih podob. France Bernik se je v študiji o impresionizmu v slovenski liriki ustavil pri Župančičevi *Čaši opojnosti* in zapisal: "Navadno eden ali dva verz ali nekaj verzov v impresionistični tehniki obnavlja dogajanje v naravi, v nadaljevanju se lirski subjekt že umakne iz takega razmerja do sveta" (Bernik 1980, 98). To ugotovitev lahko posplošimo, saj velja za vse obravnavane Župančičeve zbirke. Župančičeve podobe iz narave pogosto razkrivajo podobnost med človekom in naravo. Uporabljal je malo podob, v katerih je narava oživiljena (cvetke "drem-ljejo"), ali podob, v katerih lirski subjekt v naravo projicira svoje občutke (kostanji "ječijo"). Najpomembnejše sredstvo za izražanje podobnosti med naravo in človekom so metafore in komparacije, s katerimi so človeku (največkrat dekletu in pesniku) pripisane simbolne lastnosti rož, dreves in ptic. Značilen primer je simbol kondorja, ki ga je Župančič uporabil v ciklu *Manom Josipa Murna – Aleksandrova*. Kondor je v pesmi dešifriran kot simbol svobode in duhovnih aspiracij, njegove simbolne lastnosti pa so metaforično prenesene na pesnika, ki ga omejuje povprečnost ljudi. Župančičev kondor spominja na Baudelairovega albatrosa, ki se iz elegantnega letalca spremeni v nemočno žival, ko ga ujamejo mornarji. Tudi albatrosove lastnosti so metaforično pripisane pesniku in v obeh primerih gre za romantični tip simbola.

Za Župančičev odnos do narave in do transcendence je značilna metafora "zavesa prirode": narava je simbolna zavesa, ki "zakriva" oz. skriva transcendenco. Poezija Otona Župančiča je trdno zasidrana v romantičnem transcendentalizmu: del njegove poetike so t. i. vertikalne korespondence, medtem ko horizontalnih korespondenc praktično ne uporablja. Panteizem, ki ga literarni zgodovinarji pripisujejo Župančiču, ne pomeni, da v svoji poeziji ni govoril o Bogu kot Bitju. Podoba tega Bitja je sicer skrivnostna, njegova eksistenca je razumu nedoumljiva, vendar jo je mogoče izraziti s simboli. Župančič se je s simbolom pajka oz. "Duha-zankarja" približal mistični predstavi o Bogu, ki ustvarja in prežema vse, kar obstaja. Ta tip transcendence je značilen za nekatere romantike, predvsem za krog, ki se je zbiral okrog A. W. Schlegla. Župančič je za Stvarnika uporabljal tudi ime Bog, vendar se je oddaljil od institucionalne, katoliške religioznosti. Simboli, s katerimi je nakazoval transcendenco, so v glavnem t. i. naravni simboli: rože, drevesa, ptice, morje, sonce, nebo. Njihov pomen lahko določimo s pomočjo Chevalierovega in Gheerbrantovega *Slovarja simbolov*, to pa pomeni, da so konvencionalni, poznajo jih številne mitologije in religije. Tudi simbolisti so uporabljali naravne simbole, vendar ne zato, da bi razkrivali podobnost med človekom in naravo oz. "vertikalne" korespondence. Anna

Balakian omenja, da so simbolisti "prekrojili celo serijo romantičnih podob: gozd simbolov, čoln, lestev, tančico, vodomet, vodnjak, grad, jame, cvetje vseh barv, ptice, vrtove, parke, ogledalo in njemu sorodne ribnike, jezera, steklo itd." (Balakian 1984, str. 682). Župančičevi naravni simboli niso "prekrojeni", ni jih uporabljal zato, da bi izdelal fiktivni svet, in zato, da bi se poglobljal v skrivnosti človekove notranjosti. Njihova funkcija je ostala romantična: odkrivanje univerzalne analogije.

Literarni zgodovinarji so opozorili predvsem na alegoričnost oz. enopomenskost simbolov, ki so jih uporabljali predstavniki slovenske moderne. Ker je bistveno določilo simbolističnega simbola večpomenskost oz. "polivalentnost" (Marcel Raymond), so sklepali, da se je simbolizem na Slovenskem "pojaval v zmernih, alegorično ponazoritvenih pojavnih oblikah" (Bernik 1983, 88). Toda pri presoji o tem, ali raba simbolov že pomeni, da gre za simbolizem, moramo upoštevati tudi tip in funkcijo simbolov ter način njihovega povezovanja, saj kriterij večpomenskosti ni najbolj zanesljiv. Simbolisti svojih simbolov sicer niso dešifrirali, tako kot je to počel Župančič, vendar se niso mogli izogniti nevarnosti reduciranja simbolov na en sam pomen: vsak simbol s ponavljanjem izgublja svojo večpomenskost in odprtost. Ko so simbolisti izčrpali večpomenskost naravnih simbolov, so se zatekli k mitologijam, po mnenju Balakianove pa so bili najbolj uspešna oblika simbolov tisti, ki so nastali "z zlitjem konkretne ali fizične realnosti z abstraktnim ali notranjim razpoloženjem" (Balakian 1977, str. 110). Primer takega simbola so Verlainove jokajoče violine. Župančič ni uporabljal mitoloških simbolov, pa tudi zlitje abstraktnega in konkretnega bi v njegovi poeziji zaman iskali. Poleg naravnih simbolov (ponovimo, da njihova funkcija ni bila simbolistična) je uporabljal religiozne (križ, jagnje) in mistične (srce v sredini, harfa, harmonija sfer). Od simbolistov se razlikuje tudi po tem, da simbolov ni povezoval v značilne mreže, ampak jih je uporabljal posamično.

Poezija Antona Vodnika je zaradi tematske osredotočenosti na hrepenenje po transcendenci, predvsem pa zaradi tipa te transcendence, ki je povsem katoliška, na videz bolj tradicionalna kot Župančičeva poezija. Analiza podobja v Vodnikovi poeziji nam pokaže, da so podobe, ki motivno spadajo v območje narave, večinoma čisti simboli. Funkcija Vodnikovih naravnih simbolov je bolj omejena kot funkcija Župančičevih, saj Župančičevi naravni simboli pogosto izražajo podobnost med človekom in naravo (podobnost je posledica tega, da je transcendenca prisotna v vseh stvareh), tega pa ne moremo trditi za Vodnikove simbole. Rože, večer, nebo, zvezde in mesec v Vodnikovi poeziji simbolizirajo transcendenco. To sicer pomeni, da je narava prežeta s transcendenco, toda lirski subjekt je preveč osredotočen sam nase, da bi odkrival podobnost med sabo in naravo. Značilna je naslednja podoba iz zbirke *Vigilije*: "O, lep sem v bolečini: / mesec z zvezdami iz mojih rok je vstal / nad tvojo glavo"

(Vodnik 1993, 63). Mesec in zvezde so čisti simboli, njihove simbolne lastnosti niso metaforično pripisane nikomur. Vodnikov odnos do narave ni rousseaujevski, pa tudi konflikten ne. Narava preprosto ni v središču pozornosti.

Čeprav Vodnikovim naravnim simbolom lahko pripišemo transcendentalizem, ne moremo spregledati, da z njimi izraža razpoloženje, ki spominja na simbolistično hipersenzibilnost. Vodnik govori o "otožni lepoti prečudnih rož", ena najpogostejših besed v njegovih prvih dveh zbirkah je "žalost". Že Baudelaire je v *Harmoniji večera* zapisal: "Nebo je žalostno in lepo." Občutek "grenko – sladke melanholije" (Balakian) je v svoji poeziji stopnjeval Verlaine. V njegovi pesmi z naslovom *Mesečina* najdemo verz: "Mesečina je žalostna in lepa." Vodnik pa je v *Večerni pesmi deklice* zapisal: "Nocoj tako lepo je žalostna večerna zarja." Temeljno simbolistično razpoloženje je bila življenjska naveličanost in občutek praznine. Zdi se, da je Vodnik poznal oba občutka – vendar s to razliko, da ju je skušal preseči z vero v Boga. Zapisal je npr.: "Bolni, izmučeni, polni nemira / prihajamo tiho v sijanje večera." Še v nečem se Vodnikova melanholična občutja razlikujejo od simbolističnih: po odnosu do smrti. Smrt je ena najbolj prepoznavnih simbolističnih tem, toda medtem ko so simbolisti v njej videli "vsiljivko" (Maeterlinck), jo je Vodnik sprejemal, pomenila mu je združitev s transcendentno. Tako osmišljeno dojemanje smrti se bistveno razlikuje tudi od Verlainove "definicije" dekadence, ki da je "umetnost umiranja v lepoti" (cit. po: Balakian 1977, 65).

Vodnikove simbole bi lahko označili za simbolistične, če bi ugotovili, da jih je uporabljaj zato, da bi ustvaril "nov svet", oz. zato, da bi sugeriral "stanje duše". Uvodna pesem iz zbirke *Žalostne roke* (Vodnik 1993, 9), ki je kompozicijsko precej moderna, se zdi primerna za premislek o tem, ali je funkcija Vodnikovih simbolov simbolistična. Navajamo jo v celoti:

Okna zagrnil sem z rožami...	1
Iz somračnih čašastih ur	2
je velo dehtenje	3
toplega cvetja...	4
(Neke daljne bele ročice so morale misliti nanj.)	5
In bil sem čoln na zlati vodi sanj.	6
O – in bil sem sredi vetra belih perutnic	7
kot plamen, ki si kakor klic	8
išče čudežnih poti	9
v zrcalne sanjane strani...	10
(Na nemi meji čaka nekdo nanj...)	11
Morda pride k njemu:	12
nov zvok bo pel v godbi sanj...	13



Pesem se začne z metaforo, ki nas spomni na zavese, s katerimi "v resnici" zagrinjamo okna. Drugi, tretji in četrti verz sestavljajo sinestezijo. Vanjo je vključena metafora "člašaste ure", ki izhaja iz pomenskega polja rož. Temu polju pripada tudi "toplo cvetje", medtem ko metafora "somračnih" ur soustvarja pomensko polje zagrnjenih "oken". Ta del pesmi je kompozicijsko najbolj moderen: namesto preprostega razvijanja osnovne metafore (npr.: vonj cvetja me je omamil), je Vodnik uporabil metonimično načelo širjenja osnovnih pomenskih polj in uvajanje novih (v našem primeru je novo pomensko polje čas). Peti verz, zapisan v oklepaju, pomeni tematski prelom: namesto prvoosebnega lirskega subjekta, ki zagrinja okna, je v tem verzu omenjen nekdo (sinekdoha "bele ročice"), ki misli na nekoga tretjega. Identifikacijska metafora v šestem verzu nas prepriča, da moramo "okna" in "rože" iz prvega verza razumeti v simbolnem pomenu: lirski subjekt se je umaknil vase; da bi poiskal stik s transcendenco, se je prepustil svojim sanjam. Že romantiki so pisali o sanjah kot o vmesnem stanju med tem in višjim svetom, isti motiv so poznali tudi simbolisti. Anna Balakian opozarja, da so bili razlogi za uporabo istega motiva različni: "Romantik je hrepenel po neskončnem, simbolist je mislil, da bo neskončno lahko odkril" (Balakian 1977, 16). Razlike na videz ni, toda izhodišča romantikov in simbolistov so bila drugačna: romantik ni dvomil, da transcendenca obstaja, simbolist pa se je moral o njenem skrivnostnem obstoju šele prepričati. Iz nekaterih Vodnikovih podob bi lahko sklepali, da se transcendenca (ali vsaj pot do nje) nahaja v duši. Toda z neštetimi drugimi podobami je transcendenca postavljena v daljavo, za katero se zdi, da je bolj kot z dušo povezana z nebom.

V sedmem verzu je uporabljena sinekdoha "bele perutnice", ki evocira angele. Ta sinekdoha je prek barvne oznake povezana s sinekdoho "bele ročice" iz petega verza in zdi se, da je neimenovani "on" iz tega verza Bog. Lirski subjekt se primerja s "plamenom", ta pa je v drugostopenjski komparaciji primerjan s "klicem". Enajsti verz je podobno kot peti zapisan v oklepaju, z desetim verzom pa ga povezuje omenjanje "meje", na kateri nekdo čaka "nanj". Dvanajsti verz je tretjeoseben, kar je v navideznem nasprotju z logiko pesmi, saj so tretjeosebni verzi sicer zapisani v oklepaju. Ta verz izenači lirski subjekt in "nekoga": oba hrepenita po Bogu, če ga bosta dosegla, bo to pomenilo duhovno obogatitev in srečo.

Tema pesmi je romantična. O simbolističnem ustvarjanju fiktivnih svetov bi morda lahko govorili, če bi Vodnik napisal pesem, ki bi se nadaljevala v stilu prvih štirih verzov. Tako pa sta simbola "okna" in "rože" postavljena v kontekst hrepenenja po transcendenci in njuna funkcija ni simbolistična. Nesimbolističnih elementov je še več: pesem ni impersonalna, poleg identifikacijske metafore je v njej dvojna komparacija, simbolisti pa so, kot vemo, črtili logične analogije in komparacije. Te ugotovitve veljajo za poezijo obravnavanih dveh zbirk v celoti.

Ob poeziji Otona Župančiča in Antona Vodnika nismo obravnavali podob, ki bi naravo prikazovale na "realističen" način, saj jih nista uporabljala. Deskriptivne podobe pa so pogoste v poeziji Srečka Kosovel, predvsem v pesmih, ki jih je Anton Ocvirk uvrstil v skupino "impresionističnih in čustvenih tvorb" (Kosovel 1964, 428). Kosovelovi impresionistični liriki je posebno študijo posvetil Franc Zadavec, v njej je zapisal, da je "impresionistična pesem gibljaj čustva v besedi brez razvejane miselne spremljave, je izraz emocionalnega pretakanja človeka in stvari, je besedni dogodek, v katerem sta pesnik in okolje medsebojno prodrta drug v drugega" (Zadavec 1987, 87). "Čista" impresija je npr. pesem *Jesen*, v drugi sklop spadajo pesmi, v katerih se "oglašajo že tudi misli" (str. 88), zato Zadavec govori o "sožitju impresionističnega in simbolističnega načina ali tehnike" (str. 90). Že Anton Ocvirk je v razpravi *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu* med stilne značilnosti impresionizma štel: barvne podobe, zvočne metafore, soglasja, sinestezije itd., vendar je impresionizem zanj tako tehnika kot smer. Zbornik *The Symbolist Movement* je manj dvoumen: G. M. Vajda je zapisal, da impresionizem "ni samostojen umetniški ali literarni tok [trend], ampak umetniška metoda z lastnimi značilnimi stilističnimi elementi" (Vajda 1984, 36). V literaturi so ti elementi: "zvočno slikanje, muzikalnost, sinestezija in moderna stilistična sredstva za ilustriranje drobnih nians v psiholoških stanjih: notranji monolog, tok zavesti, indirektni prosti stil, če imenujemo samo nekatere" (prav tam). Očitno je, da gre za dve različni pojmovanji, kaj je impresionizem. Kosovelova poezija (oz. njen del) je blizu Zadavčevi definiciji impresionistične pesmi, elementov impresionizma, ki jih našteva Vajda, pa je v njej zelo malo. Ob tem se zastavlja vprašanje, ali lahko Kosovelovo impresionistično poezijo postavimo v bližino simbolizma. Kosovelove "čiste" impresije so sestavljene iz deskriptivnih podob, ki naravo predstavljajo realistično. V pesmi *Jesen* npr. beremo: "Droben dež rosi, / bele so kraške poti, / sivo je zgodnje jutro" (Kosovel 1964, 10). V teh podobah bi zaman iskali simbolizem v smislu literarne smeri, lahko pa v njih vidimo izraz pesnikovega razpoloženja. Dež, kraške poti, jutro in celo ciklame, ki "dehtijo / same, / same, / same" (Kosovel 1964, 70), niso simboli. Kosovelove deskriptivne podobe bi lahko imenovali simbolistične, če bi izražale simbolistične oz. horizontalne korespondence. Pokrajine npr., ki jih realistično opisuje nemški simbolist Stefan George, so pokrajine duše. Njegove pesmi iz cikla *Das Jahr der Seele* so "popolne tudi brez simboličnega pomena. Tudi na površini so prepričljive in dosledne", toda "v vsaki pesmi moramo iskati skriti pomen" (Bowra 1961, 115). Pokrajine, ki jih opisuje Kosovel, so realne, to niso pokrajine duše. Kosovel se zateka v naravo, v njej išče "mir, odrešenje, tišino, pokoj" (Kosovel 1964, 38). Meja med dušo in naravo je v njegovi poeziji jasno začrtana: duša "pije" (prav tam) iz pokrajine; ko gre pesnik "po dolini kraški, / kadar vanjo jutro sije", se v njegovo dušo razlije "morje zdrave sile"

(Kosovel 1964, 20). Za Kosovelove impresionistične pesmi ne moremo trditi, da tako kot Georgejeve ne prikazujejo "navdihnjenih pokrajin ali doživetja pokrajine, ampak dušo, ki skozi pokrajino spoznava svoj obstoj in usodo" (F. Gundolf. Cit. po: Balakian 1984, 259). Kosovelov odnos do narave je romantično rousseaujevski, naravo predvsem občuduje in se ji klanja, značilna je npr. pesem *Skozi pokrajine*, ki se začne z opisom večernega miru, konča pa takole: "In naše duše se sklanjajo tihe, / ko da so trudne od zlata, / kakor rože, trudne od sonca, / klonejo glave sredi polja" (Kosovel 1964, 54). V zelo redkih primerih lahko kaki deskriptivni podobi pripišemo simbolni pomen, na osnovi katerega bi pesem lahko obravnavali kot simbolistično. Tak primer je jezero iz *Pesmi* (Kosovel 1964, 55).

Kosovel ni uporabljal samo deskriptivnih podob, s številnimi komparacijami in metaforami je izražal podobnost med naravo in človekom ali pa je v naravo projiciral svoja čustva. V ta namen je uporabljal predvsem personifikacije, pogosto npr. glagol krvaveti: krvavijo brest, tulpe, oblaki itd. Podobno kot Župančič je uporabljal tudi metafore in komparacije, s katerimi je človeku pripisoval simbolne lastnosti – največkrat dreves in ptic. Čisti simboli so tudi v njegovi poeziji redki, to so brinjevka iz *Balade*, ptica v sinjini, jezero, reka, sonce.

Podobnost med naravo in človekom je v Župančičevi poeziji utemeljena z mističnim tipom transcendence, ki je skrivnostni Stvarnik in ki je prisotna v vseh stvareh. Zato smo ob Župančiču lahko govorili o univerzalni analogiji. Kosovel se v "impresionističnih" pesmih mestoma sicer približa ideji o prisotnosti transcendence v naravi, v oblakih npr. vidi "večno žarenje" in "večno življenje" (Kosovel 1964, 30), toda hkrati je njegova predstava o transcendenci precej tradicionalna, visoko v gorah se npr. počuti "kot orel med sinjinami / blizu Boga" (Kosovel 1964, 46). Kosovel je transcendenco redko odkrival v naravi, praviloma jo je umeščal v onstranstvo, zato "topol, jagned in trepetlika" ne simbolizirajo transcendence, ampak "tiho šepetajo preko polja / z nekom od onkraj sveta" (Kosovel 1964, 59). Čeprav je v Kosovelovi poeziji malo primerov transcendentizma (ta je po mnenju Anne Balakian značilen za romantiko) in čeprav podobnost med naravo in človekom ni eksplicitno utemeljena v univerzalni analogiji, je velik del Kosovelove poezije bližji realizmu (predvsem v t. i. čistih impresijah) in romantiki (predvsem v pesmih, ki izražajo podobnost med naravo in človekom) kakor simbolizmu. Kot smo že poudarili: o simbolizmu bi lahko govorili samo, če bi Kosovel uporabljal simbolistični tip simbolov (oz. horizontalne korespondence), jih nizal v mreže in z njimi sugeriral "stanje duše". Simbolistično razpoloženje v nekaterih pesmih predstavlja klavir, vendar je kompozicija teh pesmi še čisto tradicionalna, simbol klavirja pa ni vpleten v mrežo drugih simbolov, ampak dešifriran.

Za Kosovelov prehod v ekspresionizem je med drugim značilen spremenjeni odnos do transcendence: lirski subjekt ne hrepeni več po

transcendenci, zdaj zahteva Božje posredovanje, toda zaman: Bog ostaja skrit ali odsoten. Wolfgang Rothe je opozoril, da je "t. i. ateizem ekspresionistične literature pro-vokacija skrivajočega se, neznanega Boga" (Rothe, 1969 b, 51). Klici lirskega subjekta v Kosovelovi poeziji so porojeni iz osebne stiske, ta pa izhaja iz občutka ogroženosti v svetu, ki je obsojen na propad. V pesmih, ki jih je Lado Kralj označil kot "ekspresionistični aktivizem" (Kralj, str. 183), se Kosovel zavzema za "novi etos" (prav tam), njegove predstave o maščevalcu socialno zatiranih slojev in o bodočem bratstvu vseh ljudi so sakralizirane. Kosovel je ekspresionističen predvsem na tematski in motivni ravni, značilna sta npr. tema o propadu sveta in simbol vesoljnega potopa iz *Tragedije na oceanu*. V aktivističnih pesmih so deskriptivne podobe iz narave lahko uporabljene kot kontrast sivini delavskega življenja (npr. v *Jaz vidim tvojo pot*), vendar to še niso kolaži disparatnih podob. Veliko je strukturno tradicionalnih metafor in komparacij, ki delujejo ekspresionistično zaradi drznejših analogij, npr. "Jaz sem pogorišče – / črno drevo, ki je izgorelo." (Kosovel 1964, 367). Estetika grdega se pojavlja v skromni meri.

V Kosovelovi aktivistični poeziji ni prišlo do deestetizacije narave, to se je zgodilo šele v *Integralih*, vendar tudi tu ne v radikalni obliki. *Integrali* pomenijo prvo koncentracijo urbanih podob v poeziji obravnavanih treh pesnikov, vendar je v njih še precej podob, ki naravo prikazujejo kot lepo in dobro, npr.: "Tam zunaj / topoli in sonce in lipe / bleščijo, šumijo." (Kosovel 1974, 63). Rousseaujevski odnos do narave je še vedno živ, lirski subjekt, ki je v *Ekstazi smrti* tožil, da ni vode, "da pogasil bi z njo / žejo po tihi, zeleni, jutranji prirodi" (Kosovel 1964, 304-305), v *Integralih* ugotavlja, da je "tuj zelenemu polju" (Kosovel 1974, 62). Tudi v podobi, ki je strukturno med najbolj modernimi – gre za metaforo, ki je nastala z apozicijo – je sonce estetizirano: "Sonce srebrno, / admiral" (Kosovel 1974, 60). Za *Integrale* je značilno tudi obnovljeno zaupanje v transcendenco, ki je zdaj izenačena s "kozmosom".

Kosovel si je zadal nalogo, da bo deestetiziral svojo poezijo. O tem ne govori samo njegov uvod v neizdano zbirko *Zlati čoln*, ampak tudi nekatere naravnost programsko negativizirane podobe sonca, zvezd in meseca iz *Integralov*. Značilen je posmeh poetu, ki "javka / po mesečini" (Kosovel 1974, 71). Toda estetika grdega in hiperbolika, ki sta značilni za ekspresionizem, sta se v Kosovelovi poeziji uveljavili le v zmernih oblikah. Kosovel npr. ni uporabljal podob gnusnih živali, ki v ekspresionizmu "služijo duševnim projekcijam" (Cosentino 1972, 37). Heym in Trakl sta s podobami podgan, črvov, muh, mrčesa in ptic smrti izražala grozo in propad. Kosovelova podoba podgane je v primerjavi s Traklovimi podganami, ki med drugim "vreščijo od sle kot blazne" (*Die Ratten*), čisto simpatična, v bralcu vzbuja prej sočutje kot grozo. Na področju estetike grdega je Tone Seliškar ustvaril bolj drastične podobe kot Kosovel, pokrajino je npr. identificiral z devico, to pa primerjal z indijskim gobavcem.

Kosovel je v *Integralih* uveljavil eno od načel moderne poezije, ki ni značilno samo za ekspresionizem: montažo disparatnih podob. Lado Kralj je ugotovil, da se "disociacija subjekta tu do kraja radikalno pojavi na ravni forme" (Kralj 1986, 183). Ta ugotovitev postavlja sicer sinkretične *Integrale* (vsaj na ravni forme) v območje ekspresionizma. Ob nekaterih pesmih iz *Integralov* lahko govorimo tudi o ukinjanju mimetičnosti in o ustvarjanju novega sveta, ki obstaja samo v jeziku. To pa je po mnenju nekaterih literarnih zgodovinarjev osnovni kriterij za presojo o tem, ali je poezija tradicionalna ali moderna.

Presoja o tradicionalnosti in modernosti poezije Otona Župančiča, Antona Vodnika in Srečka Kosovela smo oprli na analizo podoba v njihovi poeziji. Za konec se bomo še enkrat vrnili k štirim točkam, ki smo jih pri tem (seveda v različni meri) upoštevali:

1. Analiza podoba na strukturni ravni je pokazala, da je sredstva t. i. moderne metaforike uporabljal samo Srečko Kosovel, pa še on samo v manjšem delu svoje poezije. V *Integralih* smo našli precej drznih metafor, nekaj primerov absolutne metafore ("enooka riba", "zeleni žabji kralj", "skrunilci sonca") in posamezne primere "analogij" oz. "identifikacijskih podob" ("moja misel – elektrika", "sonce, admiral"). Simbolističnih simbolov, ki izražajo horizontalne korespondence, obravnavani trije pesniki niso uporabljali. Vse možne izjeme (npr. Kosovelov "klavir" in "jezero") ne nastopajo v tipičnih mrežah, ampak preveč izolirano, da bi jih lahko obravnavali kot prave primere simbolizma. Vsi trije pesniki so uporabljali veliko t. i. naravnih simbolov, njihov pomen je konvencionalen in največkrat dešifriran. Poleg naravnih so vsi trije uporabljali biblijske, Župančič tudi mistične simbole, niso pa preoblikovali mitoloških simbolov ali spajali abstraktnega s konkretnim (izjema je Kosovelov "klavir"). Vodnik je uporabljal čiste simbole, medtem ko sta Župančič in Kosovel simbole največkrat vključevala v metafore ali komparacije. Za Vodnika so značilne tudi številne sinestezije, Kosovel pa je uporabljal veliko deskriptivnih podob.

2. Hugo Friedrich je ob slovnični analizi modernih metafor opozoril na približevanje k popolni identifikaciji dveh predmetov ali členov. Pri Župančiču in Vodniku identifikacijskih metafor moderne tipa nismo odkrili, pri Kosovelu pa sodijo v to skupino tiste metafore, ki so nastale z apozicijo. Genitivne metafore, ki so jih uporabljali obravnavani trije pesniki, so še povsem tradicionalne. Tehnike prelivanja v njihovi poeziji nismo zasledili.

3. Na kompozicijski ravni so za simbolistično poezijo značilne mreže simbolov, teh pa obravnavani pesniki niso uporabljali. Vodnik je v nekaterih pesmih sicer kopičil simbole, vendar njihov tip in funkcija nista simbolistična. Kosovelovi *Integrali* so primer montaže disparatnih podob. Pobudo za tak način pesnjenja je Kosovel lahko dobil iz različnih virov, saj je značilen za vsa modernistična gibanja. Kosovel je mestoma uporabljal tudi nominalni stil, vendar je, kot opozarja Lado Kralj, pravi zgled nominalnega stila v slovenskem

ekspresionizmu Vodušкова pesem *Mesto v noči* (Kralj 1986, 179). V poeziji vseh treh pesnikov je – poleg povezanosti podob na tematski ravni – močan kohezivni element predvsem lirski subjekt. Impersonalne so samo nekatere Kosovelove pesmi iz *Integralov*.

4. Motivna območja, iz katerih so Župančič, Vodnik in Kosovel največ zajemali, so pri vseh treh pesnikih približno enaka, razlika je v tem, da je Kosovel uporabljal tudi podobe tehnike (delež urbanih podob je v Župančičevi poeziji zelo majhen). "Katalog" podobja obravnavanih treh pesnikov ne zajema nekaterih podob, ki so značilne za simboliste (arhitektura globin, srednji vek, diamanti) in ekspresioniste (živali, ki zbujejo grozo). Ker se isti motivi pojavljajo v vseh literarnih smereh in gibanjih, lahko prave razlike med smermi in gibanji določimo šele z analizo funkcije podobja. Ugotovili smo, da obravnavani trije pesniki niso uporabljali horizontalnih korespondenc, ki so značilne za simbolizem. O "razstavljanju stvarstva" in ustvarjanju fiktivnega sveta, ki obstaja samo v jeziku, lahko govorimo samo ob Kosovelovih *Integralih*. Tudi estetiko grdega je v svojo poezijo med obravnavanimi pesniki uvajal samo Kosovel, pa še on ne v drastični obliki.

V poeziji Otona Župančiča, Antona Vodnika in Srečka Kosovela smo odkrili izredno malo elementov simbolizma: Vodnik se mu je približal z občutki melanholije in z esteticizmom, Kosovel je s simboli klavirja in jezer izražal "stanje duše". Mallarméjeve zahteve, da je treba "sugerirati" in ne "imenovati", trije pesniki niso upoštevali: v njihovi poeziji je nešteto primerov direktnega izražanja čustev. Branje njihove poezije zato ni oteženo, pomen je jasen in bralcu ni treba ustvarjati lastnih pomenov. Izjema so nekatere "konstrukcije" v Kosovelovih *Integralih*. Elemente ekspresionizma smo (pričakovano) odkrili samo v poeziji Srečka Kosovela: motivno je izhajal tudi iz urbanega sveta, uporabljal je drzne metafore in nekatere oblike moderne metaforike, uveljavil je tehniko montaže dispartnih podob. Zato lahko zaključimo, da je med obravnavanimi pesniki samo Kosovel pisal moderno poezijo, h kateri pa ne moremo šteti njegovih impresionističnih pesmi.

## VIRI

KOSOVEL 1964: Srečko Kosovel, Zbrano delo I, Pesmi, uredil in opombe napisal Anton Ocvirk, Ljubljana, DZS, 1964.

KOSOVEL 1974: Srečko Kosovel, Zbrano delo II, Integrali, uredil in opombe napisal Anton Ocvirk, Ljubljana, DZS, 1974.

VODNIK 1993: Anton Vodnik, Žalostne roke, Vigilije, v: Zbrano delo I, uredil in opombe napisal France Pibernik, Ljubljana, DZS, 1993.

ŽUPANČIČ 1956: Oton Župančič, Čaša opojnosti, Čez plan, v: Zbrano delo I, uredila Josip Vidmar in Dušan Pirjevec, opombe napisal Dušan Pirjevec, Ljubljana, DZS, 1956.

ŽUPANČIČ 1957: Oton Župančič, Samogovori, Mlada pota, v: Zbrano delo II, uredila Josip Vidmar in Dušan Pirjevec, opombe napisal Dušan Pirjevec, Ljubljana, DZS, 1957.

ŽUPANČIČ 1959: Oton Župančič, V zarje Vidove, v: Zbrano delo III, uredila Josip Vidmar in Dušan Pirjevec, opombe napisal Dušan Pirjevec, Ljubljana, DZS, 1959.

#### CITIRANA LITERATURA

ABASTADO 1984: Claude Abastado, The Language of Symbolism, v: Balakian 1984, str. 85-99.

ABRAMS 1966: Meyer Howard Abrams, Coleridge, Baudelaire and Modernist Poetics, v: Iser 1966, str. 113-138.

AUSTIN 1984: Lloyd James Austin, Presence and Poetry of Stephane Mallarmé: International Reputation and Intellectual Impact, v: Balakian 1984, str. 43-63.

BALAKIAN 1977: Anna Balakian, The Symbolist Movement, A critical appraisal, New York, University Press, 1977.

BALAKIAN 1984: Anna Balakian (ur.), The Symbolist Movement, Budapest, Akademiai Kiado, 1984.

BALAKIAN 1991: Anna Balakian, The Symbol and after, Neohelicon 1, 1991, str. 9-23.

BALAKIAN 1992: Anna Balakian, The Fiction of the Poet, From Mallarmé to the Post-symbolist Mode, Princeton, University Press, 1992.

BERNIK 1980: France Bernik, Impresionizem v slovenski liriki, XVI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana, 1980, str. 95-105.

BERNIK 1983: France Bernik, Moderna in njeno mesto v slovenski literaturi, v: Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi (IV/I), Ljubljana, Znanstveni inštitut FF, 1983, str. 77-90.

BOWRA 1961: Cecil Maurice Bowra, The Heritage of Symbolism, New York, Schocken Books, 1961.

CHEVALIER 1993: Jean Chevalier in Alain Gheerbrant, Slovar simbolov, Ljubljana, MK, 1993.

COSENTINO 1972: Christine Cosentino, Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus, Bonn, Bouvier Verlag, 1972.

CUDDON 1979: John Anthony Cuddon, Dictionary of Literary Terms, London, Andre Deutsch, 1979.

FORESTIER 1984: Louis Forestier, Symbolist Imagery, v: Balakian 1984, str. 101-118.

FRIEDRICH 1972: Hugo Friedrich, Struktura moderne lirike, Ljubljana, CZ, 1972.

FRIEDRICH 1965: Wolf Hartmut Friedrich in Walther Killy, Literatur II/1, Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, 1965, (Das Fischer Lexikon).

GADAMER 1972: Hans Georg Gadamer, Wahrheit und Methode, (3. izdaja), Tübingen, J. C. B. Mohr, 1972.

HADERMANN 1984: Paul Hadermann, L'image picturale et l'image poétique: analogies, rencontres et quiproquos, Yearbook of Comparative and General Literature 33, 1984, str. 19-26.

HILLMANN 1971: Heinz Hillmann, Bildlichkeit der deutschen Romantik, Frankfurt, Athenäum Verlag, 1971.

- ISER 1966: Wolfgang Iser (ur.), *Immanente Ästhetik*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1966, (Poetik und Hermeneutik).
- KRALJ 1986: Lado Kralj, *Ekspresionizem*, Ljubljana, DZS, 1986, (Literarni leksikon, 30).
- KURZ 1982: Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.
- LANDMANN 1963: Michael Landmann, *Die absolute Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1963.
- LOHNER 1969: Edgar Lohner, *Die Lyrik des Expressionismus*, v: Rothe 1969a, str. 107-126.
- MICHAUD 1951: Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Librairie Nizet, 1951.
- MOREAU 1982: Francis Moreau, *L'image littéraire*, Paris, Sedes, 1982.
- OCVIRK 1967: Anton Ocvirk, *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu*, v: Ivan Cankar, *Zbrano delo VI, Mladostna proza*, Ljubljana, DZS, 1967, str. 371-406.
- OCVIRK 1982: Anton Ocvirk, *Pesniška podoba*, Ljubljana, DZS, 1982, (Literarni leksikon, 16).
- PASTOR 1972: Eckart Pastor, *Studien zum dichterischen Bild im frühen französischen Surrealismus*, Paris, Société d'Édition les Belles Lettres, 1972.
- PAZ 1979: Octavio Paz, *Luk i lira*, Beograd, Vuk Karadžić, 1979.
- ROMANI 1970: Bruno Romani, *Dal simbolismo al futurismo*, Firenze, Edizioni Remo Sandron, 1970.
- ROTHER 1969a: Wolfgang Rothe (ur.), *Expressionismus als Literatur*, Bern und München, Francke Verlag, 1969.
- ROTHER 1969b: Wolfgang Rothe, *Der Mensch vor Gott: Expressionismus und Theologie*, v: Rothe 1969a, str. 37-66.
- SOERENSEN 1972: Bengt Algot Soerensen, *Allegorie und Symbol, Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Frankfurt, Athenäum Verlag, 1972.
- VAJDA 1984: György Mihály Vajda, *The Structure of the Symbolist Movement*, v: Balakian 1984, str. 29-41.
- VIETTA 1975: Silvio Vietta in Hans Georg Kemper, *Expressionismus*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1975.
- VINOGRADOV 1971: Viktor Vladimirovič Vinogradov, *Stilistika i poetika*, Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1971.
- VORDTRIEDE 1963: Werner Vordtriede, *Novalis und die französischen Symbolisten*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1963.
- WELLEK 1971: René Wellek, *The Term and Concept of Symbolism in Literary History*, v: René Wellek, *Discriminations*, New Haven and London, Yale University Press, 1971, str. 90-122.
- WELLEK 1984: René Wellek, *What is Symbolism*, v: Balakian 1984, str. 17-28.
- ZADRAVEC 1987: Franc Zadavec, *Kosovelova impresionistična lirika*, *Razprave Sazu*, 2. razred, 11, 1987, str. 79-99.



**ELEMENTI  
MAETER-  
LINCKOVE  
DRAMSKE  
TEHNIKE  
V CANKARJEVI  
DRAMATIKI**

Obravnava dramske tehnike v dveh Cankarjevih dramah je pokazala tehnični vpliv belgijskega dramatika Mauricea Maeterlincka. Doslej je veljalo prepričanje, da je Maeterlinck na Cankarjevo dramatiko vplival predvsem s svojimi idejami in jezikovnimi stilnimi posebnostmi, toda ob obravnavi Jakoba Rude, Cankarjeve zgodnje drame, za katero je značilen močan Ibsenov vpliv, se je izkazalo, da je Cankar kombiniral dramske tehnike obeh avtorjev in tako dosegel kontrastno predstavitev sprijene družbe, ki jo posreduje prevladujoča Ibsenova analitična tehnika, in hinavskih posameznikov, ki so prikazani s pomočjo Maeterlinckove "tehnike reagentov", s katero je Cankar lahko sugeriral resnico, skrito za lažmi družbe. Obravnava *Lepe Vide*, ki je Cankarjevo najbolj simbolistično dramsko delo, je pokazala, da je struktura drame, kakor jo lahko določimo s pomočjo aktantskih modelov Anne Ubersfeld, izredno podobna strukturi Maeterlinckovih zgodnjih dram, čeprav se po dramski gradnji in strukturi govora od njih močno razlikuje, ker se Cankarjeve osebe zavedajo svojega stanja in lahko o njem svobodno govorijo, medtem ko je moral Maeterlinck uporabljati sugestivne tehnike.

Že sodobniki so ugotavljali, da je v Cankarjevih dramah najti mnoge tuje spodbude, med njimi tudi spodbude Maeterlinckovega "statičnega gledališča". Kasneje so literarni zgodovinarji te ugotovitve potrdili, Anton Ocvirk in Dušan Pirjevec pa sta podrobno analizirala Maeterlinckov idejni, svetovnonazorski in slogovni vpliv na Cankarjevo delo. Nista pa se ukvarjala z Maeterlinckovim vplivom na Cankarjevo dramsko tehniko. Tudi sicer vprašanje Cankarjeve dramske tehnike še ni postalo predmet resnejših raziskav, ker so se raziskovalci posvečali predvsem interpretaciji in idejni analizi njegovih dram, pri tehničnih analizah pa je bilo v ospredju vedno vprašanje stila.

Raziskovanje tujih vplivov na Cankarjevo dramsko tehniko, raziskovanje posebnosti te tehnike in raziskovanje učinka, ki so ga njegova dela imela na razvoj slovenske drame, so široka področja, zato se bom omejil in skušal osvetliti Cankarjevo povzemanje in preoblikovanje nekaterih posebnosti dramske tehnike, ki jo je Maurice Maeterlinck z deli iz svojega prvega ustvarjalnega obdobja (sam ga je imenoval 'prvo gledališče') uveljavil kot tehniko simbolističnega gledališča. Omejil se bom na dve Cankarjevi drami, ki sta najbolj zanimivi za raziskavo Maeterlinckovega tehničnega vpliva: na *Jakoba Rudo* in *Lepo Vido*. *Jakob Ruda* je prva Cankarjeva zrela drama, v kateri je mogoče opazovati nenavaden spoj prevladujoče Ibsenove analitične tehnike s posebnostmi Maeterlinckovega gledališča, *Lepa Vida* pa je Cankarjevo najbolj simbolistično odrsko delo, v katerem je avtor oblikoval izvirno in estetsko zelo učinkovito dramsko tehniko. Pokazal bom, katere tehnične zahteve so Cankarja privedle do tega, da je v obeh dramah uporabljal elemente Maeterlinckove tehnike, in na kakšen način jih je združeval z drugimi tehnikami.

## Tehnika reagentov v Jakobu Rudi

Cankar je svojo drugo dramo načrtoval že spomladi l. 1898, pisati pa jo je začel najverjetneje šele avgusta pri prijateljih v Pulju. Zaradi težav s tretjim dejanjem jo je končal šele spomladi l. 1899, uprizorili pa so jo 16. marca 1900 (Moravec 1967: 297–304). Kompozicija se nedvomno močno opira na Ibsena, zlasti na *Strahove* in *Rosmersholm*, kar so opazili in poudarjali sodobniki, npr. F. S. Finžgar, Engelbert Gangl (Moravec 1967: 316–322) in Fran Zbašnik (Moravec 1967: 329). Kot bomo prikazali v nadaljevanju, so za gradnjo drame pomembni tudi tehnični prijemi Maeterlinckovega simbolističnega gledališča, ki se navezujejo na tipične Maeterlinckove motive, vendar jih nobeden od tedanjih kritikov ni povezal s simbolističnimi vzori, temveč so jih pripisovali Cankarjevimi lastnim idejam (prim. Ribidovo kritiko knjižne izdaje, ki govori o izključitvi Rude iz dogajanja, Moravec 1967: 332.)

Tudi kasnejši raziskovalci (npr. Koblar 1972–73/II: 46, Sajko 1966: 23, Kos 1987: 185–186) so v *Jakobu Rudi* videli predvsem dramo, s katero se je Cankar najbolj približal Ibsenovemu vzoru. Kljub temu v navedenem Koblarjevem delu najdemo tudi omembe slogovnih posebnosti, "ki merijo na simbolizem in impresionizem", Kos pa opozarja, da Cankar ob analitični tehniki, ki je značilna za Ibsena, ne vključuje tudi historičnega, biološkega in psihološkega determinizma, motivi, ki so odmev Ibsenovega *Rosmersholma*, pa so obdelani "izrazito novoromantično". Za našo raziskavo je zelo pomembno, da Pirjevec ob raziskovanju idejnih vplivov simbolizma na Cankarja navaja številne odlomke iz *Jakoba Rude* (Pirjevec 1964), to pa jasno opozarja, da je v trdni strukturi analitično grajene drame, ki je pritegnila pozornost raziskovalcev, prisotna vrsta pomembnih simbolističnih motivov, te pa gotovo spremljajo tudi dramsko-tehnične posebnosti. Te bomo našli v notranjem komunikacijskem sistemu drame, ki je osnova za gradnjo dejanja analitične drame. Pokazali bomo, da je ta sistem oblikovan po vzoru Maeterlinckovega modela, ki so mu raziskovalci nadeli ime "sistem reagentov".

**Maeterlinckov dramski model.** Maeterlinck izhaja iz nazorov in idej, ki jih je oblikoval na osnovi idealističnih filozofskih vzornikov in sočasnih simbolističnih teorij ter jih presnoval v tezo o svetu in usodi, ki jo je želel posredovati v obliki dramskih besedil, kasneje pa je svoje umetniške in filozofske nazore obrazložil tudi v esejističnih delih. Osrednja teza je misel o nepomembnosti materialne resničnosti v primerjavi s transcendenco, zato je za človeka resnično pomemben le odnos s transcendenco, ki se izmika racionalnemu umu in jeziku. Maeterlinckov človek je izgubljen v zankah razuma in besede, ki ne vodita k spoznanju in mu zastirata molk. Lastno dušo in dušo sočloveka pa je mogoče začutiti le v molku in le v molku lahko spregovorijo skrivnostna, na videz nepomembna znamenja, s katerimi

transcendenco človeka obvešča o transcendentnem dogajanju in ki človeku omogočajo, da prisluhne svoji duši. Ta znamenja po Maeterlinckovem mnenju omogočajo stik med človekom in transcendenco in človeku odpirajo pot k resničnemu spoznanju. To je lahko le intuitivno in hipno, podobno razodetju ali razsvetljenju.

Ta teza je v njegovih esejih zelo razvita in enovito oblikovana; močno poudarja tudi pomen ljubezni, ki je stik med dušami in torej del transcendence, ter pozitivno vrednost transcendence. V esejih skorajda ne izraža pesimistične misli o neizogibni usodi in smrti, ki je sicer tako značilna za njegovo dramatiko.

V Maeterlinckovih dramah je odnos med človekom in transcendenco drugačen. Transcendenco postane iracionalna, nedoumljiva sila, ki vodi človekovo življenje in se mu kaže kot strašna, nesmiselna usoda, ki zadene njega ali njegove bližnje in ima največkrat podobo Smrti. Proti tej strašni sili se ne da boriti, zato so Maeterlinckovi junaki vedno neaktivni in imajo v drami le vlogo medijev spoznanja transcendentne resnice. Avtor torej ne skuša prikazati njihovega neuspešnega boja z usodo, ampak le njihovo zaznavanje približevanja usode ali Smrti. Zato je Maeterlinck to gledališče imenoval "statično gledališče", "le théâtre statique".

Osnovna shema njegovih statičnih iger je pravzaprav vedno enaka. Igra predstavlja vrsto ljudi, ki se ne zavedajo, da se jim približuje izpolnitev strašne usode. Skrivnostna znamenja, ki jim jih pošilja transcendenco, sicer v njih prebujajo tesnobo, a ljudje so zaradi svojega razuma zaslepljeni in z izjemo redkih nosilcev intuicije (po Maeterlinckovi tezi so to zlasti slepi ali kako drugače prizadeti, pa tudi otroci in ženske) ne spoznajo resnice, dokler se usoda ne uresniči. To se lahko zgodi s smrtjo glavne osebe (gradnja je podobna tradicionalni sintetični dramski tehniki) ali s spoznanjem o smrti pomembne ali ljubljene osebe (gradnja je deloma podobna analitični tehniki). Iz te sheme je razvidno, da so osebe pravzaprav nebogljene, saj ne razumejo resničnega dogajanja, ki se odvija na transcendentni ravni, zato nikakor ne morejo biti dejavne ali pa je njihovo početje nično. Njihovo nedejavnost poudarja čakanje: osebe pogosto čakajo na določen dogodek, ne zavedajo pa se, da v resnici čakajo na izpolnitev svoje usode. Ob nebogljenih in nedejavnih osebah se odvija edina dejavnost, dejavnost usode ali Smrti, ki jo Maeterlinck imenuje "skrivnostna" ali "tretja oseba" ("le personnage sublime", Maeterlinck: *Le Trésor des humbles*) in jo moramo imeti za osrednjega akterja Maeterlinckovega gledališča.

Toda Maeterlinck "tretje osebe" in njene dejavnosti ne more prikazati neposredno na odru, ne da bi jo poosebil in predstavil z dramskim karakterjem ali jo posredoval v govoru. Obe rešitvi bi bili v nasprotju z njegovimi načelnimi stališči. Toda, kot poudarja Ubersfeldova, avtonomen subjekt v besedilu nikoli ne more obstajati, vedno obstaja le odnos med subjektom in objektom (Ubersfeld 1996: 58), zato je Maeterlinckov problem manjši, kot se zdi na prvi pogled, saj

mu ni treba prikazati subjekta – nevidne “tretje osebe” –, ampak le njeno delovanje na objekt, na dramske karakterje. (Prim. Compère 1955: 131, Postic 1970: 113–114, Konrad 1986: 7). To pomeni, da “tretja oseba” ni predstavljena niti neposredno (z osebo) niti posredno (skozi govor), temveč le implicitno s celotno strukturo notranjega komunikacijskega sistema drame. Zato se Maeterlinckove drame osredotočajo na vprašanje prenosa informacije od transcendence do zavesti oseb, hkrati pa tudi v zunanji informacijski sistem drame, do gledalca. Ta informacija se še vedno izmika običajnim izraznim sredstvom, zlasti govoru, in zahteva drugačne pristope. Sredstvo, ki omogoča izražanje in prenos takšne informacije, je osrednje sredstvo teorije simbolističnega pesništva: sugestija (prim. Compère 1955: 72, 79).

Sugestija je po svojem izvoru jezikovno stilno sredstvo, njena raba v simbolizmu pa se močno navezuje na simbolistično teorijo simbola. Zato je Maeterlinckova dramatika kljub odporu do jezika močno zakoreninjena v besedilu. Toda sugestivna tehnika sega dlje in obvladuje tudi strukturo dejanja, karakterjev, dramskega prostora in časa. Na prvi pogled je sicer najočitnejša oblika sugestivnega načela do skrajnosti dodelana in z doktrino utemeljena raba simboličnega paralelizma (postopek, pri katerem zunanji dogodki ali opisi okolja in narave simbolično podajajo psihološke procese v osebi; prim. Compère 1955: 72), toda v resnici je simbolični paralelizem le eden od elementov širše strukture, na osnovi katere je zgrajen notranji in zunanji komunikacijski sistem Maeterlinckovih dram. Dogodke, predmete in osebe, ki v tem sistemu služijo kot člani informacijske verige, je Gaston Compère imenoval *reagenti* (*les réactifs*, Compère 1955: 124–137), ker nezavedno reagirajo na transcendentne dogodke. Zato to tehniko imenujemo *tehnika reagentov*.

Compère deli reagente na dve vrsti. Posredni reagenti so predmeti, živali in drobni pripetljaji, ki imajo vlogo znamenj in dajejo slutiti prisotnost “tretje osebe”, nosilci intuicije (in gledalci) pa si jih tako tudi razlagajo. Vsi dogodki, tudi napete in slikovite prigode, ki so tako značilne za nekatere njegove zgodnje drame, imajo torej le vlogo znamenj in so sami po sebi brez smisla. Stvari in živali, ki služijo za znamenja, imajo pogosto simbolno vrednost (npr. ciprese, labodi, jagnje, voda), ki se običajno sklada s splošnim ali specifično simbolističnim pomenom simbola. Tudi posamezna prizorišča (votlina, gozd, morje, vrt, palača, hodniki) imajo v Maeterlinckovih delih simboličen pomen in z jasnimi medsebojnimi odnosi (npr. razmerje med zaprtim in odprtim, zgornjim in spodnjim, svetlim in temnim, vodo in kopnim) opozarjajo gledalca na resnični pomen dogajanja. (V zvezi s simbolno vrednostjo prostora prim. Compère 1955: 94–104, 108–118, Konrad 1986: 15, 71–75, Postic 1970: 120–125; tudi Ubersfeld <sup>2</sup>1996: 126, ki predlaga psihoanalitično interpretacijo Maeterlinckovih prizorišč, v kateri postanejo Freudovo ‘drugo prizorišče’, osebe pa postanejo psihične instance.)

Druga Compèrova vrsta, neposredni reagenti, so dramske osebe, ki

imajo intuitivno sposobnost in so zato sposobne zaznavati in doumeti znamenja ter iz njih spoznati resnično naravo sveta. Tako se dejavnost transcendentne "tretje osebe" in informacija o približevanju katastrofe prenaša med ljudi. Toda ne pozabimo, da so dramske osebe predvsem govorniki, Maeterlinck pa jeziku ne priznava izrazne sposobnosti, s katero bi lahko izrazil transcendentno resnico. Neposredno izražanje transcendentne resnice je torej nemogoče, saj se je govorniki niti sami ne zavedajo. Zato so osebe omejene na *čakanje*, pričakovanje neznanega udarca usode, in, če so nosilke intuicije, na *intuitivno spoznavanje*. Ker je predmet intuitivnega spoznavanja vedno strašna usoda, se intuicija kaže kot *zle slutnje*, ki jih za intuicijo slepe osebe ne morejo razumeti, dokler jih usoda ne doseže. Slutnje se v dramskem besedilu uresničujejo kot pogledi naprej, ki imajo osrednjo vlogo v gradnji napetosti in stopnjevanju dejanja.

Proces prenašanja transcendentnega sporočila, prikazan s tehniko reagentov, je dejansko edino dogajanje v Maeterlinckovem 'prvem gledališču'. Pomembno je vedeti, da je celo psihološka introspekcija iz Maeterlinckovega gledališča izključena, saj je mogoče le intuitivno, torej ne-psihološko spoznanje, ki ga glavnim osebam prinese šele očiščenje z bolečino in trpljenjem ob koncu drame. (Compère 1955: 14, tudi Maeterlinckova teza o statičnem gledališču in transcendentni psihologiji v *Le Tragique quotidien*, Maeterlinck: *Le Trésor des humbles*: 161). Pričakovanje in spoznavanje sta torej res edini vlogi, ki ju Maeterlinckova tehnika reagentov zaupa osebam, in ker je zunanje akcije le malo (izjema so praviloma na zunaj nepomembna in nerazložljiva dejanja reagentov pod pritiskom znamenj ali usode), se izražata predvsem v jeziku.

Ker so nosilci intuicije nesposobni dejanja, dokončno izgine tudi razmerje med igro in protiigro. V dramah, ki so podobne analitični gradnji (npr. *Vsiljenka*, *Notranjost*, *Slepici*), doseže Maeterlinck skrajno obliko pasivnosti glavnega junaka, ki nima več niti vloge tragične žrtve usode, temveč je res le še naslovljenec transcendentnega sporočila. Ta različica Maeterlinckove zasnove omogoča tudi jasnejšo in bolj zgoščeno gradnjo, ki analogno ustreza Ibsenovi analitični tehniki in nas zato ob analizi *Jakoba Rude* še posebej zanima. Zavedati pa se moramo, da Maeterlinck ni nikoli razvil resnične analitične gradnje dejanja: deloma zato, ker ni vpeljal značilne psihološke introspekcije, predvsem pa zato, ker v tej vrsti iger vedno že v ekspoziaciji gledalcu predstavi udarec usode, da lahko v drami spremlja, kako se osebe približujejo neogibnemu spoznanju resnice. Da lahko avtor doseže ta učinek, mora ločiti spoznavne svetove gledalcev, oseb in žrtve ter vzpostaviti različne spoznavne ravni. V *Vsiljenki*, ki je najmanj izrazit primer, z zaprtimi vrati loči spoznavno raven družinskih članov od ravni bolnice, v *Slepih* uporabi slepoto oseb, v *Notranjosti* pa vzpostavi kar tri spoznavne ravni, saj sorodnike umrle deklice in osebe, ki vedo za njeno smrt, ločita vidna in slušna pregrada, gledalci pa imajo popoln vpogled v dramsko dogajanje in tako predstavljajo tretjo spoznavno raven (Compère 1955: 13, 38).

Maeterlinckove dramske osebe imajo še vedno predvsem vlogo govorcev, zato Maeterlinckova tehnika reagentov, ki naj bi se izognila govoru, pravzaprav doseže končni cilj ravno v govornih tehnikah, kjer se uresniči v največji širini; govor namreč spremlja in ponavlja predmetna, prostorska in dogajalna znamenja ter simbole, tako da se v resnici celotna informacijska veriga reagentov odslikava v govoru. Te nove naloge, ki jih Maeterlinckova dramska gradnja nalaga govoru, nastopajo hkrati z ločitvijo spoznavnih ravni govorcev in uvajanjem komunikacijskih preprek, ki jih predvideva Maeterlinckova teorija o nezmožnosti govora, ter povzročajo rušenje dialoga, odsotnost govornih dejanj, uporabo brezosebni oblik (v francoščini zlasti brezosebna zaimka "il" in "on"), uvajanje 'govorjenja mimo' (to je postopek, pri katerem dve osebi izmenično govorita, ne da bi si odgovarjali) in podobnih posebnosti. Ker so te posebnosti odvisne od rabe tehnike reagentov, jih lahko pričakujemo tudi v Cankarjevi drami. Odslikava prostora v govoru s tehniko "govorjenja prostora" je še posebej zanimiva zato, ker je sicer podobna tradicionalni tehniki, ki je npr. pri Shakespearju nadomeščala sceno, vendar se pri Maeterlincku navezuje na jezikovno tehniko simboličnega paralelizma, ki se iz prostora prenaša nazaj na jezik.

Maeterlinck torej celo obogati govor, ki ga je hotel degradirati, zato mora vpeljati novo tehniko, s katero v govoru pokaže nemoč besede pred iracionalno resnico. Ta tehnika je 'dialog druge stopnje', v katerem eden od govorcev skuša izraziti svojo intuicijo, ki pa je ne more preliti v besede, zato dialog ostane na videz nesmiseln nespo-rzum (prim. Pirjevec 1964: 269, Compère 1955: 166-169; Compère pod tem terminom razume celotno jezikovno realizacijo tehnike reagentov). Za razumevanje uporabe te tehnike pri Cankarju moramo vedeti, da jo je že Maeterlinck uporabil tudi za prikazovanje hinavščine in strahu pred resnico (npr. v *Princesi Maleine* in *Peleasu in Melisandi*, Konrad 1986: 45, 51.) Maeterlinck uporablja še dve sredstvi za prikazovanje nezadostnosti govora: nesmiselni vzkliki rušijo govor, dramski molk pa ga prekinja in tudi stopnjuje napetost drame (Compère 1955: 151-158).

**Jakob Ruda.** Na prvi pogled se zdi, da je Maeterlinckov model izrazito drugačen od Cankarjevega modela v *Jakobu Rudi*, ki temelji na psihološki introspekciji in svobodni volji glavnega junaka, načelih, ki sta Maeterlincku tuji. Toda Cankar je v svojo dramo vnesel tehniko reagentov, ki ima sicer drugačno vlogo, kot jo je imela v Maeterlinckovi dramatik, čeprav se tudi pri Cankarju kaže v dramskem govoru, prostoru in celo v gradnji dramskega dejanja.

Zgradba *Jakoba Rude* je v temeljnih značilnostih vsekakor oblikovana po zgledih Ibsenove analitične tehnike. Uvodni akord je sicer bolj informativen, kakor ga predpostavlja Ibsenov model, zato so tudi nadaljnja presenečenja manj izrazita (Sajko 1966: 28). Toda pred-zgodba, ki sicer govori o smrti, je vezana na psihološki oris glavnega

junaka in oris njegove preteklosti, ta pa bo odločilna za prihodnost vseh oseb. Zato tudi dejanje nikakor ni statično, temveč je v skladu z Ibsenovim zgledom zgrajeno okrog notranjega konflikta v glavnem junaku. Od Ibsenovega zgleda Cankar odstopi tudi s tem, da Ruda priključuje nesrečo šele tedaj, ko stori nov greh, namesto da bi se avtor omejil na bolj ekonomično tehniko, ki temelji le na razkrivanju predzgodbe. Zato pa je gradnja posameznih dejanj tehnično zelo dovršena s stopnjevanjem na način Freytagove piramide, kar je zlasti opazno v II. in III. dejanju, ki sta simetrično sestavljeni iz treh delov in imata vsako svoj vrhunec in iztek. Toda stopnjevanje dramskega dejanja ni odvisno le od razkrivanja resnice v pogovoru, temveč se v Cankarjevi drami pojavi razsežnost, ki je Ibsen ne pozna: teža se prenese k vprašanju soočanja z resnico, vprašanju spoznanja, ne razkrivanja. S tem pa se približamo Maeterlinckovemu zgledu in poskusili bomo razložiti, s kakšnim namenom Cankar uporablja njegove tehnike.

Že v prvem dejanju je razkrita resnica preteklosti; Ruda pa zagreši nov greh, ki dramskim osebam, celo samemu Rudi, ostane prikrit, saj ga bodo odkrivale in ga spoznavale skozi dramo. Pride torej do delitve spoznavnih ravni oseb, ki ima isto vlogo kot podoben Maeterlinckov poseg v dramah, bližjih analitični gradnji. Poglavitna razlika med obema postopkoma je, da sicer oba uporabljata intuicijo kot spoznavno metodo, ki omogoča preseganje mej med spoznavnimi svetovi, vendar se pri Cankarju intuicija ne nanaša na transcendentno resničnost, temveč na razliko med resničnim grehom in grehom, kakršnega priznava meščanska družba. Maeterlinckovi junaki so slepi za resnico zaradi vezanosti na razum, ki jim zapira pot do intuicije, Cankarjevi junaki pa resnice ne sprevidijo zato, ker jim hinavščina in strah preprečujeta, da bi mimo meščanskih običajev poslušali svoje srce: nič jim ni skrito, vendar ne vidijo, česar nočejo videti. Tega stanja osebe seveda ne morejo prikazati z neposredno karakterizacijo, ne morejo se obtoževati, temveč zaradi psihološkega procesa potlačitve prenesejo svoje občutke v irealno in jih sprejemajo kot slutnje, tako da nastane spoznavno razmerje, ki je enakovredno razmerju v Maeterlinckovem modelu, čeprav je racionalno in psihološko razložljivo. Na tak način lahko Cankar spoji Maeterlinckovo tehniko reagentov z etično in moralno zasnovano analitično dramo, s procesom potlačitve pa vpelje iracionalno dimenzijo in transcendenco v okvir tradicionalne psihologije. Tehnika reagentov opravlja svojo običajno vlogo stopnjevanja dejanja s stopnjevanjem tesnobe in strahu, vendar so za gradnjo dramskega dejanja pomembnejše bolj učinkovite tehnike analitične drame. Zato pa ponuja tehnika reagentov izredno učinkovito sredstvo za prikaz psiholoških procesov oseb, pri čemer se opira zlasti na tehnike govora.

Glavni karakterji *Jakoba Rude* imajo vrsto skupnih značilnosti, ki opredeljujejo celotno dramsko zgradbo. Osrednja lastnost je svobodna volja, ki jo imajo vsi, vendar jim manjka odločnosti, da bi jo uveljavili. Zato je osrednji problem drame vprašanje sprejemanja odločitve,

ki velja za Rudo, Ano, Marto, Dobnika in Dolinarja. Konformizem jim ponuja možnost, da se odpovedo dejanju, kar bi pomenilo materialno srečo, a hkrati tudi "smrt za njihovo dušo", zavest o grehu pa se kaže kot intuitivna slutnja, ki jih sili k dejanju. To je milejša oblika nasprotja med dobrim in zlim, ki je značilno za Cankarjevo dramo *Romantične duše* in se v njegovem delu običajno kaže kot nasprotje med materijo in duhom (Pirjevec 1964), v *Jakobu Rudi* pa se kaže kot nasprotje med družbo in posameznikom. Zanimivo je, da je za družbeno plat oseb Cankar uporabil analitični dialog Ibsenove dramske tehnike, za posameznikovo iskanje intuitivnega spoznanja o grehu pa Maeterlinckovo tehniko reagentov, tako da se to nasprotje kaže tudi v rabi različnih dramskih tehnik. To dvojnost spremlja sočasna možnost psihološke in transcendentne razlage dogajanja, zaradi česar lahko Cankar vzporedno uporablja obe tehniki. Tako lahko iskanje intuitivnega spoznanja o grehu (ki izhaja iz Maeterlinckove transcendentalne psihologije) razumemo tudi kot hinavsko zatiskanje oči pred resnico ali prikaz postopka potlačitve resnice (v skladu z Ibsenovo analitično psihologijo). Na to dvojnost nas posebej opozarja Pirjevec, ki sicer navaja odlomke iz *Jakoba Rude* v potrditev, da je Cankar uvajal Emersonove in Maeterlinckove ideje, toda s teorijo o Cankarjevem dvojnem življenju ponuja tudi že dvojno interpretacijo teh tém v *Jakobu Rudi* (Pirjevec 1964).

Problematika dvojne zasnove dramskih karakterjev je najočitnejša pri glavnem junaku. V monologu v II. dejanju Ruda ugotavlja, da je greh storil pri polni zavesti, kar lahko pomeni, da je šlo za racionalno, premišljeno dejanje, ki ga ni mogoče opravičiti, ali pa ga razumemo kot zagotovilo, da je bila v dejanje vpletena njegova duša, ki zato nosi neizbrisljiv greh. Podobnost med Rudovim monologom, v katerem se primerja z morilcem, ki je moril iz hipne blaznosti (Cankar: *Zbrano delo III*: 125), in znanim Maeterlinckovim odlomkom, ki razpravlja o tem, da se greh ne dotakne duše (Maeterlinck: *Le Trésor des humbles*: 55–57), nam potrjuje, da je Cankar resnično neposredno črpal iz Maeterlinckovih esejev in del, čeprav je dosledno dopuščal možnost obeh razlag.

Toda zavezanost analitični psihologiji je predvsem vsebinska in idejna, saj hoče Cankar v drami izraziti kritiko sočasne slovenske družbe, kar je z Maeterlinckovih splošnih stališč nemogoče. Na področju tehnike karakterizacije povsem prevladuje Maeterlinckov model. Zato je Rudova zmedenost in vrsta nasprotujočih si izjav, ki spremljajo njegov drugi greh, oblikovana kot monolog druge stopnje, v katerem Ruda zapira oči pred lastnim intuitivnim spoznanjem (Cankar: *Zbrano delo III*: 106, 107). V teh primerih Cankar dialog nadomesti z monologom, ker je primernejši za prikaz tega, kar lahko razumemo kot proces potlačitve ali dogajanje v Rudi, ki sicer je nosilec intuicije, a pred njo zapira oči. Podobno tudi Ana, potem ko se odloči, da se bo žrtvovala, in si zato nadene masko hinavščine, s svojimi besedami na skrivaj izraža resnico, kar se kaže z nespo-



razumi, vzdihni in dramskim molkom. Takšne so tudi Dolinarjeve in Dobnikove replike, zato pa Marta, ki se je odločila slediti Rudovemu grehu, govori jasno, da bi se izognila skriti resnici, in le nekajkrat tudi sama zaide v dvoumnosti, značilne za posebno obliko dialoga. Broš, ki pooseblja družbene konvencije, je edini, ki vedno govori neposredno.

Posebna vrednost dialoga, katerega besede se ne skladajo z njegovim resničnim pomenom, je razvidna tudi iz režijskih napotkov, med katerimi so zelo pogosti prislovi in opisi čustvenih stanj ter načinov govora, ki se ne skladajo z vsebino replike, npr.: "*S spremenjenim glasom. Nenadno. Ani, mehko. Zelo uslužno. Skrivnostno. Hlastno.*" Včasih stranski tekst določi občutje osebe celo za daljše obdobje, kot na primer ob Dolinarjevem prihodu, ko je Ruda "*med vsem pričetkom tega prizora v zadregi in raztresen*". Te opombe so potrebne, da izrazijo neskladja med vsebino replik in njihovim namenom ali resničnim stanjem govorca, kar je jasno razvidno v vrsti primerov (Cankar: *Zbrano delo III*: 129, 133, 137). Tako ključ za razumevanje leži v načinu govora in se izmakne neposredni verbalizaciji. (Podobne postopke lahko zasledimo tudi v Cankarjevi prozi, kjer izrazi kot "na tihem", "na dnu srca", "hipoma" itd. opozarjajo na nasprotje med čutno-razumskim in intuitivnim spoznanjem; Pirjevec 1964: 234).

Poskusimo razumeti, zakaj se morajo vse Cankarjeve osebe podvreči nenavadni psihologiji, ki jo izraža Maeterlinckova tehnika reagentov. Družina in družba sta nekoč tolerirali dejanja, ki sicer niso bila v nasprotju z meščansko moralno in običaji, a so bila očitno greh, zaradi katerega si je Rudova žena vzela življenje. Zdaj je Ruda greh ponovil, toda tokrat je posledice greha še mogoče preprečiti. Ker pa bi ukrepanje izpostavilo prejšnji molk kot hinavščino in hkrati pomenilo odkrito zmago zakona srca nad zakonom družbe, ostaja Rudov prvi greh ključ dramske situacije in priznanje tega greha bi pomenilo razkritje pokvarjenosti družbenih norm. V tej situaciji dobi sleherno dejanje etične razsežnosti, zato so vsi junaki vpleteni v Rudov notranji konflikt, ki se odslkava v vsakem med njimi. Za to simetrijo je pomembno, da tudi Ruda sam ne ravna iz hladne preračunljivosti, tudi njegova krivda je v hinavščini, v zapiranju oči pred resnico in pred grešnostjo družbenih norm.

Šele v tem okviru se lahko isti notranji konflikt odslkava v vseh dramskih osebah razen v Brošu, ki uteleša nemoralnost družbe. V tem okviru tudi dejanje, ki ima v Cankarjevem literarnem svetu običajno močno negativno vrednost, dobi pozitivno vrednost odrešitve. Toda dejanje mora biti uničujoče, saj lahko le uničenje in smrt očiščujeta in odrešujeta. Kakor smo v Maeterlinckovih dramah opazovali približevanje spoznanja, tako lahko stopnjevanje dramskega dejanja v *Jakobu Rudi* razumemo le kot postopno očiščenje glavnega junaka, ki se v I. dejanju drame sicer odloči za odpoved dejanju, v II. se poskusi rešiti z govornim dejanjem, ki pa ne zadošča več, zato se mora v III. odločiti za fizično, dokončno dejanje in smrt.

Le s smrtjo lahko Ruda dokončno sprejme odgovornost za svojo usodo in le v smrti se lahko dokončno očisti hinavščine in dvoletnosti, ki ju prinaša materialno življenje.

Smrt je stična točka materialnega in idejnega, točka, v kateri je ideja močnejša od materije, v kateri je srce močnejše od družbe. Smrt v drami ni le Rudovo očiščujoče končno zavetišče, zaradi ženinega samomora je smrt tudi očitajoča sila, ki se kaže z Maeterlinckovimi tehnikami nedoločnega zaimka ter slutenj in Rudi ne da mirnega zavetja v materialnem.

Zdaj lahko izluščimo tudi elemente tehnike posrednih reagentov, ki simbolično izražajo junakovo očiščenje in približevanje konca. Ker se Cankar noče dosledno odločiti za transcendentno interpretacijo dogajanja, se mora seveda izogniti tehniki 'nenavadnih dogodkov', ki so sicer sposobni stopnjevati tesnobo, a vsebinsko ne ustrezajo njegovi zasnovi. Zato dobi toliko večji pomen dramski prostor, ki se sicer ne spreminja, vendar z besedilom in oknom vključuje vrsto sosednjih prostorov. To tehniko, ki jo je po zgledu naturalistične dramatike uporabljal tudi Ibsen, pa avtor uporabi za to, da namišljenim prostorom priredi simbolično vlogo. Najizrazitejši simbolični naboj ima Anina soba, ki je slika njene usode, saj Ana pravi: "Glej tedaj! Moj obraz je dolgočasen samo v moji sobi; tam je namreč umrla moja mati. Pojdiva od tod." (Cankar: *Zbrano delo III*: 125). Podobno vlogo dobi tudi vrt, ki ga slutimo skozi okno in ki z občutjem noči in mraza ob koncu veselice podaja občutje prihajajoče Rudove smrti, slednjič pa postane tudi prizorišče njegove končne odločitve in vodi proti tolmunu, v katerem si vzame življenje.

Poleg uporabe simboličnega prostora in govornih posebnosti tehnike reagentov je Cankar kot izvorno sredstvo za stopnjevanje tesnobe in napetosti uporabil verbalne tehnike prikazovanja časa, ki poudarjajo, da se nezadržno približuje razplet in usodni Rudov konec. Tako Broš pravi: "Gospoda, zadnji ples na vrtu. Potem se preselimo v hišo. Tam doli postaja hladno. [...]" Podobna zveza pozne ure in mraza daje misliti, da gre za mraz v duši, za napoved nesreče, tudi v Dobnikovih besedah: "Ali ne pridete, Dolinar? – Steklenice prihajajo na mizo. Družba se je preselila, zakaj na vrtu je mraz." Dolinar odgovori: "Meni je mraz tudi tu notri." (Cankar: *Zbrano delo III*: 138.) Večer je torej večer življenja in mraz je mraz smrti, ki so ga napovedovale slutnje skozi vso dramo.

Ugotovili smo torej, da je gradnja dejanja v *Jakobu Rudi* sicer res osnovana na Ibsenovi analitični tehniki, vendar je Cankar v uvodnem akordu in s podvojitvijo Rudovega greha Ibsenov model prilagodil in ga združil z Maeterlinckovo tehniko reagentov, ki jo je uporabil za upodobitev družbene hinavščine in predstavitev psihološkega postopka potlačitve. Dialog druge stopnje, dramski molk in simbolični paralelizmi imajo v drami dvojno vlogo, saj jih je mogoče razumeti kot psihološki proces in intuitivno zaznavanje, to pa v drami izraža dualistično nasprotje med materijo in idejo, družbo in posameznikom.

Cankar ustvari nasprotje med analitičnim govorom in Maeterlinckovimi postopki, ki ustrezajo razmerju med družbo in posameznikom, zato v nasprotju z Maeterlinckovimi in Ibsenovimi zgledi uvede monolog. Maeterlinckovo tehniko reagentov razširi z uvajanjem režijskih napotkov, ki opozarjajo na neskladje med vsebino govora in resničnostjo, ter s posebno uporabo verbalnih sredstev za označevanje časa, s katerimi poudarja stopnjevanje dejanja in približevanje Rudovega konca, ki ima podobo Maeterlinckove strašne, a očiščujoče smrti.

Čeprav je dramska gradnja predvsem analitična, torej ne moremo Cankarjeve dramske tehnike v *Jakobu Rudi* enačiti z Ibsenovimi zgledi, saj gre za poseben spoj različnih tehnik, ki si zaslužijo podrobnejšo obravnavo.

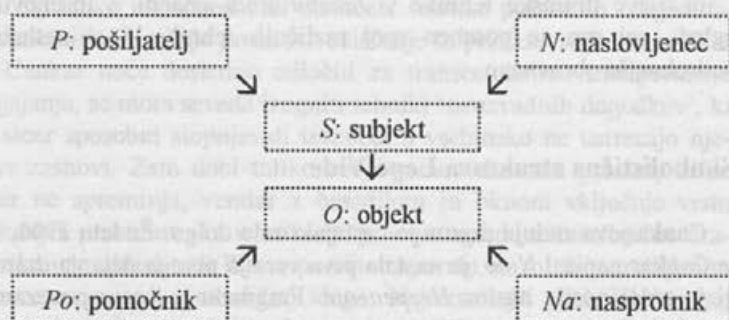
### Simbolistična struktura *Lepe Vide*

Cankarjeva zadnja drama je nastajala zelo dolgo. Že leta 1906, ko je Cankar napisal *Nino*, je nastala prva verzija prvega dejanja drame, ki je tedaj nosila naslov *Hrepenenje*. Fragment je tesno povezan z drugimi Cankarjevimi deli iz tistega časa, zlasti z *Življenjem in smrtjo Petra Novljana* ter *Nino* (Moravec 1968b: 389, Moravec 1969: 203–207). Dela povezuje tematika hrepenenja, motiv Cukrarne in vrsta oseb (zlasti Novljan in Nina ali Olga, ki sta kasneje postala Dioniz in Vida). Končna verzija drame je nastajala v letih 1910 in 1911 na Rožniku in v Slovenskih goricah in je močno drugačna od *Hrepenenja*: poetična funkcija prevladuje, okolje in liki so abstraktnjši, tema hrepenenja je izostrena in pogojuje strukturo drame. Prve kritike so bile besedilu zelo naklonjene in so močno poudarjale, da gre za simbolistično delo s formalnimi posebnostmi (Moravec 1969: 224). Pač pa so kasnejši kritiki spodbijali izrecno zvezo s simbolizmom in opozarjali na druge zglede in vplive. Tako navaja Kos Hauptmannovo igro *Haničina pot v nebesa*, a tudi dramo *Na dnu*, s katero je Maksim Gorki uvedel 'miljejski vzorec'. Čeprav priznava nedvomen Maeterlinckov vpliv na stil v *Lepi Vidi*, ugotavlja, da je drama po strukturi prej dekadentna kot simbolistična, kar potrjuje z odsotnostjo 'korespondenc', znamenj, ki bi navajala k resničnosti transcendence, ter opozarja, da so Cankarjevi simboli usmerjeni zgolj na človeško stvarnost in so torej prispodobe ali alegorije (Kos 1987: 189–190). Vsi viri opozarjajo na pomen hrepenenja, ki je osrednji motiv drame, toda kljub študijam, ki se posvečajo prav vprašanju hrepenenja, je njegova vloga v dramski tehniki ostala neraziskana.

Priznati moramo, da je kljub očitni navezavi na Maeterlinckovo simbolistično gledališče Cankar tokrat njegove vzore sprejemal zavestno in jih pri tem v veliki meri odločilno preoblikoval ter tako oblikoval nov, drugačen model simbolistične drame. Da bi lahko pokazali zvezo med dramsko tehniko *Lepe Vide* in Maeterlinckovimi vzori, si bomo pomagali z aktantskim modelom drame, ki ga je

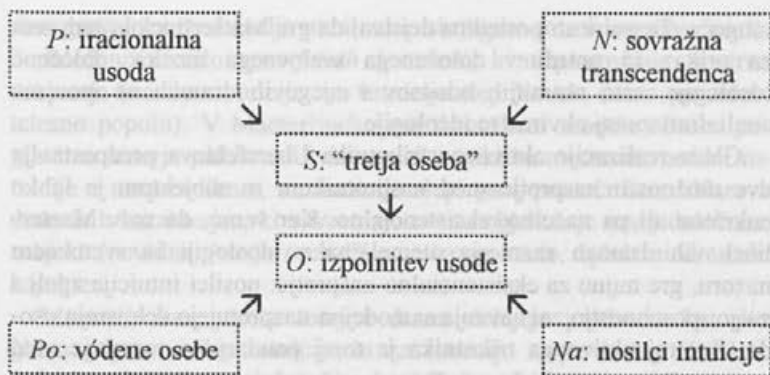
predlagala Anne Ubersfeld in nam bo omogočil primerjavo med strukturo Maeterlinckovih dram in *Lepe Vide*.

**Aktantski model Anne Ubersfeld.** Anne Ubersfeld izhaja iz Greimasove predpostavke, da je sintaktično strukturo nekega dela (v tem primeru torej drame) moč zvesti na minimalni imenovalec – slovnčni stavek (Greimas 1966: 184, navedeno po Ubersfeld <sup>2</sup>1996). Takšen stavek je sestavljen iz šestih elementov – aktantov, njihove odnose pa predstavlja sledeča shema:

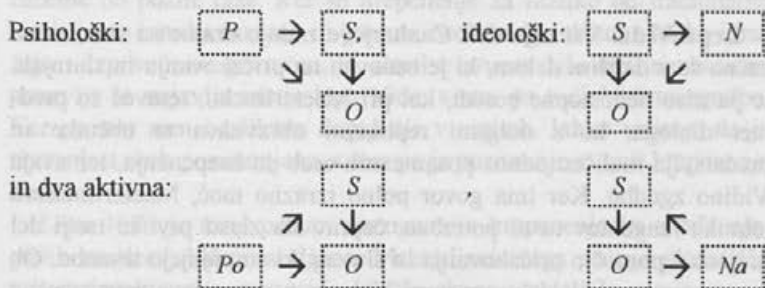


Stavek, ki ga implicira ta shema, pravi: "Subjekt *S*, ki ga vodi sila ali bitje *P*, skuša v korist (konkretnega ali abstraktnega) bitja *N* doseči objekt *O*, pri čemer mu pomočnik *Po* pomaga, nasprotnik *Na* pa ga ovira." Pri tem se moramo zavedati, da posamezen element drame lahko nastopa na različnih aktantskih mestih hkrati, na posameznem mestu pa je lahko več elementov. Shema velja za celotno delo, vendar že Ubersfeldova opozarja, da je takšna analiza uporabna tudi za posamezne časovne izseke zgodbe in da posamezno delo torej lahko razdelimo na zaporedje različnih aktantskih shem, ki prikazujejo razvoj dramskega dejanja skozi posamezne situacije. V našem primeru se bomo omejili na analizo celotnega dela, da bomo lahko oblikovali splošno veljaven aktantski model Maeterlinckovega 'prvega gledališča' in ga primerjali z modelom *Lepe Vide*.

Kot že vemo, so Maeterlinckove dramske osebe nedejavne, trpne, zato ne morejo biti subjekt dramskega stavka. (Lahko bi torej trdili, da so Maeterlinckove drame pisane v trpnem načinu.) Pravi subjekt *S* je torej lahko le edini dejavni element, to pa je skrivnostna "tretja oseba", usoda ali Smrt. Objekt *O* "tretje osebe" je izvršitev usode, zato moramo postaviti tudi transcendentnega pošiljatelja *P*: iracionalno usodo, in transcendentnega naslovljenca *N*: sovražno transcendenco. Za pomočnika *Po* imamo lahko za usodo slepe osebe ali osebe, ki jih usoda (npr. v podobi ljubosumja ali ljubezni) vodi, nasprotniki *Na* pa so nosilci intuicije (prim. Ubersfeld <sup>2</sup>1996: 50). Dobimo sledeči dramski stavek: "Tretja oseba skuša pod vplivom iracionalne usode doseči izpolnitev usode v korist sovražne transcendence, pri čemer ji vódene osebe pomagajo, nosilci intuicije pa jo ovirajo." Ta stavek lahko predstavimo s sledečo shemo:



Osrednje mesto aktantskega modela je zasedla transcendentna "tretja oseba", zato se je večina odnosov v modelu prenesla na transcendentno raven. To postane še bolj razvidno ob podrobnejši analizi z "aktantskimi trikotniki" (Ubersfeld<sup>2</sup>1996: 62–66), pri kateri omejimo analizo aktantskega modela na le tri od šestih mest, da se lahko osredotočimo na posamezne tesneje povezane sisteme medsebojnih razmerij. Ubersfeldova opozarja na to, da v 'klasičnih' gledaliških prizorih, v katerih nastopajo do tri osebe, običajno delujejo prav razmerja, ki jih ponazarja eden teh trikotnikov (npr.: subjekt in nasprotnik se bojujeta za odsotni objekt), zato je ta metoda primerna tudi za analizo posameznih odlomkov drame. Ubersfeldova uporablja 'psihološki trikotnik', 'ideološki trikotnik' in dva 'aktivna trikotnika', ponazarja pa jih s sledečimi shemami:



Iz shematičnih prikazov je razvidno, da vsi trikotniki vsebujejo transcendentno komponento, ker je subjekt, ki ga vsebuje vsak trikotnik, transcendenten. To potrjuje našo ugotovitev, da Maeterlinckove drame uporabljajo tehniko reagentov za osnovno izrazno sredstvo, saj lahko le ta tehnika predstavi odnose s transcendentnim subjektom. Znotraj 'psihološkega' in 'ideološkega' trikotnika transcendentni odnosi prevladajo, kar močno oteži psihološko in idejno analizo dramske strukture. Iracionalna usoda (pošiljatelj), ki določi žrtev (objekt) in "tretjo osebo" pošlje, da bi izpolnila usodo, je že po predpostavki iracionalnosti zunaj dosega analize, zato motivacije subjekta ne moremo analizirati. Tudi naslovljenec, sovražna transcendenca, je nedosegljiv, tako da tudi analiza idejne motivacije ni

mogoča. Te ovire so posledica dejstva, da gre Maeterlincku predvsem za prikaz in potrditev določenega svetovnega nazora, določene ideologije, zato notranjih odnosov v njegovih dramah ne moremo analizirati zunaj okvirov te ideologije.

Glede realizacije aktivnega trikotnika Ubersfeldova predpostavlja dve možnosti: nasprotje med nasprotnikom in subjektom je lahko enkratno ali pa načelno, eksistencialno. Ker vemo, da so v Maeterlinckovih dramah razmerja utemeljena v ideologiji in svetovnem nazoru, gre nujno za eksistencialno nasprotje: nosilci intuicije zgolj s svojo sposobnostjo zaznavanja samodejno nasprotujejo delovanju usode. Znotraj aktivnega trikotnika je torej poudarjeno razmerje med nasprotnikom in subjektom, čeprav se izvršuje zgolj preko objekta (nosilci intuicije opozarjajo žrtev na dejavnost "tretje osebe"). Tudi pomočnik deluje preko objekta: razveljavlja nasprotnikova opozorila in s tem zmanjšuje objektovo pozornost. Ker na "tretjo osebo" že po predpostavki ni mogoče delovati neposredno, je ves kompleks  $Po \rightarrow O \leftarrow Na$  onemogočen in zato statičen. Objekt, nasprotnik in pomočnik so v posameznih dramah seveda lahko različne osebe, ena sama oseba pa je lahko hkrati objekt in pomočnik (žrtev brez intuicije) ali objekt in nasprotnik (intuitivna žrtev). Osebe, ki v toku drame pridobijo intuicijo, lahko prestopijo z mesta  $Po$  na  $Na$ . Objekt, ki je od vseh oseb najbliže jedru dejanja, je običajno tudi glavna oseba drame. S shemo  $P \rightarrow S \rightarrow Po \rightarrow O$  lahko označimo tudi postopek prenosa transcendentne resnice, ki je osnova vsake Maeterlinckove drame.

**Lepa Vida.** Vsi trije deli Cankarjeve zadnje drame so simetrični: začno se z daljšim delom, ki je osnovan na pričakovanju in slutnjah, te pa niso nedostopne besedi, kot pri Maeterlincku, temveč so predmet dialoga, ki z dolgimi replikami obravnava te občutke in predstavlja različen odnos posameznih oseb do hrepenenja, ter uvaja Vidino zgodbo. Ker ima govor polno izrazno moč, Maeterlinckova tehnika reagentov tu ni potrebna, čeprav sta zlasti prvi in tretji del grajena s pomočjo pričakovanja in slutenj, ki stopnjujejo tesnobo. Ob koncu posameznih delov nastopi Vida in z uresničevanjem svojega hrepenenja nadaljuje svojo zgodbo. Čeprav imajo slutnje, tesnoba in pričakovanje še vedno osrednjo vlogo v gradnji dejanja, je dejanje očitno grajeno drugače kot v Maeterlinckovem 'prvem gledališču'. Če hočemo razumeti strukturo *Lepe Vide*, moramo analizirati vlogo dramskih karakterjev, ki je močno drugačna od vloge v Maeterlinckovem modelu.

Maeterlinckove osebe so na poseben način tipizirane, delijo se na nosilce intuicije in za intuicijo nesposobne ljudi. Tu seveda ne gre za dramske tipe, temveč za karakterje, ki so reducirani na svojo funkcijo v dramski strukturi, so zgolj tisto, čemur Ubersfeldova pravi "akter" (Ubersfeld <sup>2</sup>1996: 79–84). Po njeni teoriji akterja določata dve značilnosti: 1. *proces*, ki mu pripada; pri tem ob določeni verbalni

sintagmi akter predstavlja nominalno sintagmo (otrok zaznava smrt); 2. določeno število *specifičnih lastnosti*, ki vzpostavljajo binarna nasprotja (nosilec intuicije : za intuicijo slep človek, čutno prizadet : telesno popoln). V Maeterlinckovem dramskem modelu se oba po- glavitna akterja pokrivata z dvema aktantskima mestoma: nosilci intuicije z nasprotnikom, za intuicijo slepi pa s pomočnikom. Narava dramskih karakterjev, ki zavzemajo mesto objekta, je manj določena, subjekt (nevidna "tretja oseba") pa, strogo vzeto, sploh ni dramski karakter.

Maeterlinckove osebe torej v drami delujejo predvsem kot dva glavna tipa: nosilec intuicije in za intuicijo slepa oseba. Podobno delitev pa lahko zaznamo tudi v *Lepi Vidi*, saj so osebe v drami ostro opredeljene kot hrepenече osebe in osebe, zavezane materialnemu svetu. Ta delitev je tudi močno izpostavljena z do skrajnosti izpopolnjenim simboličnim paralelizmom, ki v dramskem prostoru in govoru označuje prizorišče drugega dela s steklenimi vrati, svetlobo, soncem in cvetjem, prizorišče prvega in tretjega dela pa kot hišo hrepenenja z vsemi pripadajočimi simboli upanja (svetilka, visoko okno), ki očitno izhajajo iz simbolističnega repertoarja simbolov, ter simboli revščine, ki so tipično Cankarjevi (ozka postelja, kletna vlaga, črne stene). Nejasne časovne opredelitve in poudarjena raba verbalnih časovnih oznak dodatno izpostavljajo simbolično vlogo prostora in pomen pričakovanja. Prav zaradi tako simbolično poudarjene vloge hrepenenja postane neodvisnost posameznih oseb vprašljiva, saj jih moramo imeti za prikaz variacij tipa hrepenече osebe od začetne do pozne faze. Ker se hrepenenje za razliko od iracionalne intuicije ne izmika razumu in govoru, osebe svoje občutke lahko izražajo z izpovednim govorom, ki zlasti v prvem delu tudi simbolično ponavlja in najavlja motiv lepe Vide, s tem pa tudi Vidino zgodbo. Ker prostor sam odslikava dogajanje v osebah, lahko trdimo, da je notranjost oseb pozunanjena, s tem pa je pozunanjeno tudi hrepenenje samo.

*Lepa Vida* je torej prikaz spoznavanja hrepenenja in usode nje- govih nosilcev, kakor so drame Maeterlinckovega prvega gledališča prikaz intuitivnega spoznanja in človekove usode. Za razumevanje drame je torej nujno treba razumeti pojem "hrepenenje". Izraz je že star, vendar sprva ni bil jasno ločen od "želje". Tako Pleteršnik (1895) navaja: hrepenenje – die Sehnsucht (hlepenje, močna želja, silno poželenje), das Verlangen (pohlep, poželenje); hrepeneti – sich sehnen, verlangen (hlepeti, poželenje čutiti). Cankar je izraz pre- snoval in mu dal nov pomen, ki je postal last slovenskega idejnega sveta in jezika. Današnja definicija je: "močna in neuresničljiva želja po nečem, običajno po sreči" (SSKJ). V raziskovanje idejne vloge in filozofske osnove se v tem besedilu ne moremo poglobiti, lahko pa izhajamo iz ugotovitve, da je Cankarjevo hrepenenje želja, ki ima poseben vir, posebno naravo in poseben cilj. V Cankarjevi literaturi je hrepenenje vedno znamenje pozitivitete in dobrega, v dualističnem

pogledu na svet vedno nastopa pri nosilcih ideje in jim je vedno dano, usojeno. Očitno je hrepenenje torej tesno zvezano z dobrim, idejo, transcendenco in usodo. Toda hrepenenje je želja, ki je tako močna, da je ni mogoče utajiti in potlačiti; je želja, ki je močnejša od nagona po samoohranitvi in torej lahko vodi v smrt. Hrepenenje pa dobi tragično razsežnost prav zato, ker je cilj hrepenenja sicer lahko različen, a je vedno nedosegljiv: hrepenenje je silna želja po nedosegljivem (Hribar 1983), ki je lahko ideja, spiritualna sreča, ljubljena oseba ali celo nekaj neznanega. V *Lepi Vidi* se hrepenenje kaže kot želja po sreči, po Vidi ali kar po uresničitvi hrepenenja. Ker je Vido v vlogi objekta hrepenenja mogoče razumeti kot simbol hrepenenja, je tudi želja po Vidi abstraktna želja in ne Freudova želja po drugem, tako da v *Lepi Vidi* hrepenenje prehaja v čisto abstrakcijo.

Osebe, ki jih vodi takšno hrepenenje, so močno drugačne od Maeterlinckovih intuitivnih oseb, čeprav v drami delujejo podobno kot tiste Maeterlinckove osebe, ki jih vodi ljubezen (ljubezen, ki deluje kakor napoj ali *pharmakon*; prim. Konrad 1986: 62, 63–70) ali nenadni nagib, s katerim jih usoda usmeri proti neizbežnemu koncu. Drugačne so zato, ker so vse slutnje, strahovi in upi vezani na edino silo, ki jih vodi, to silo pa čutijo, razumejo, o njej lahko razmišljajo, govorijo in se povsem zavedajo zakonitosti, po katerih njih sila hrepenenja vodi skozi življenje in v smrt. Hrepenenje, ki je nenehno, čeprav varljivo upanje, bi bilo le obup, če bi ne bilo tudi čarobni napoj, prav kakor Maeterlinckova ljubezen. Že Etbin Kristan je ob prvi uprizoritvi zapisal, da je tema drame hrepenenje, "opojna pijača, ki uspava čute in poživlja fantazijo; hašiš, ki draži in vara, pa slabi, mehkuži in mori" (Moravec 1969: 228). Zato lahko osebe dosegajo resničnost hrepenenja in jo izražajo s simboli in z neposrednimi besedami, tako da v *Lepi Vidi* namesto postopkov tehnike reagentov avtor lahko uporablja tradicionalne psihološke tehnike, ki s pomočjo uporabe simbolov opišejo hrepenenje. Njegove osebe hrepenenje sicer lahko spoznajo, vendar se mu ne morejo izviti, saj je prav tako usodno kakor Maeterlinckova usoda, zato je tudi pri Cankarju dokončno spoznanje hrepenenja mogoče le v smrti. Tako je zgodba hrepenenja, ki je tudi tema drame, prav spoznavanje hrepenenja, in vse osebe so mu pasivno podrejene.

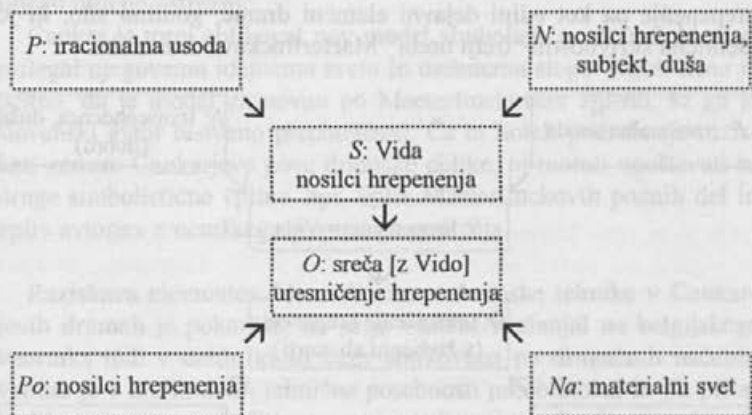
Vida je edina izjema tega pravila, le ona lahko poskusi uresničiti svoje hrepenenje v materialnem svetu, čeprav se mora tudi ona umakniti in skupaj z drugimi stopiti v onstranstvo, ko se izkaže, da v materialnem svetu ni prostora za hrepenenje. Hkrati je Vida tudi cilj hrepenenja vseh nosilcev hrepenenja, njena zgodba pa je z zgodbo o lepi Vidi simbol hrepenenja samega. Zato so interpreti pri razumevanju Vide omahovali: imeli so jo za utelešenje, simbol ali alegorijo hrepenenja (Hribar 1983: 101–107; toda Hribar obravnava Vido tudi kot psihološki značaj in jo podvrže psihoanalizi), nekateri so jo imeli predvsem za cilj, drugi za nosilko hrepenenja. Nedvomno moramo upoštevati obe možnosti, saj ima Vida v drami dvojno vlogo: njen



nastop ob koncu vsakega od treh delov predstavlja razplet hrepenečega pričakovanja, njen vedri način hrepenenja pa je kontrapunkt hrepenenju drugih.

Če skušamo izraziti strukturo drame z aktantskim modelom Ubersfeldove, bomo zaradi te dvojnosti le s težavo določili subjekt. Čeprav Vida nastopi le trikrat, ima v drami osrednji položaj: je ključ hrepenenja vsakega drugega posameznika, tudi sama je hrepeneča oseba. Toda Vida ne nastopi z vsemi osebami (alternativno nastopa z Mileno in Zdravnikom, saj zaradi svoje simbolne vloge ne more nastopiti z osebama, ki sta povsem zavezani materialnemu). Ker pa je dialog drugega dela posvečen Dolinarjevemu odnosu do Vide, lahko trdimo, da Vida v njem posredno nastopa skozi govor in je torej njena vloga subjekta drame nesporna (prim. Ubersfeld<sup>2</sup>1996: 57–58).

Zdaj moramo določiti 'glagol' sintaktičnega dramskega stavka, ki bo v aktantskem modelu izražal pomen in naravo dejavnosti 'hrepenenja', ki dejavno in trpno določa Vido. Ugotovili smo, da je hrepenenje podeljeno od iracionalne usode in nosilca zaznamuje. (Iracionalno usodo bi lahko nadomestili z nedoumljivo božjo voljo, toda idejno manj določna interpretacija je primernejša za primerjavo z Maeterlinckovim modelom.) Uresničenje hrepenenja je skupni cilj vseh nosilcev hrepenenja, ki ga skušajo doseči v življenju, vendar se izkaže, da ga je mogoče doseči le v smrti. Hrepenenje je uresničljivo torej le za dušo, ki preživi smrt, kakor je duša tudi pravi nosilec hrepenenja. Zato je naslovnik hrepenenja skupnost hrepenečih, predvsem pa duša in s tem spiritualno. Hkrati moramo upoštevati še Vido, ki je hkrati hrepeneči, a tudi cilj hrepenenja, zato mora nastopati ne le kot subjekt, temveč tudi kot objekt. Na tej osnovi lahko postavimo takšen aktantski model:



Shemo lahko preberemo kot stavek: "Iracionalna usoda želi, da nosilci hrepenenja iščejo uresničenje hrepenenja in srečo [z Vido] v korist samih sebe in svoje duše, pri čemer jih ovira materialni svet, drugi nosilci hrepenenja pa jim pomagajo." V tem modelu sta pošiljatelj in eden od naslovnikov transcendentna, vendar pa je

naslovnik "nosilci hrepenenja" materialen in tudi objekt "uresničitev hrepenenja" ni povsem zavezan transcendeni. Ta dvojnost kaže na dvojno idejno ozadje drame, saj je po eni strani iskanje uresničitve hrepenenja individualno in usmerjeno v spiritualnost (v dušo), po drugi strani pa je namenjeno vsem nosilcem hrepenenja, kolektivu hrepenječih ljudi v družbi, to pa opozarja na prikrito družbeno razsežnost drame. Če ta model primerjamo z modelom Maeterlinckovega 'prvega gledališča', lahko ugotovimo, da je psihološka motivacija *P* tudi v *Lepi Vidi* transcendentna, ideološka motivacija *N* je podvojena z materialnim elementom, sovražno transcendenca pa je nadomestila duša; objekt *O* ostaja transcendenten, ker ni uresničljiv v materialnem svetu, čeprav je dostopen razumu in besedi. Usoda in transcendenca sta še vedno vodilni sili, toda dramski stavek se je osredotočil na človeka in z intimnim razumevanjem duše dobil individualno razsežnost. Transcendenca je popolna pozitiviteta, nosilci materialnega pa vnašajo boj med dobrim in zlim, ki je značilen za Cankarjev dualizem. Transcendenca (ali ideja) je obdržala premoč, ki jo je imela pri Maeterlincku, saj še vedno obvladuje vrh aktantskega modela, vendar je materija zasedla vrsto mest in razdelila aktantski model. Pri Cankarju ta delitev dobi etične razsežnosti, saj zlo ni več del transcendentnega, temveč je vezano le še na materialno, tako da je vertikalna delitev tudi delitev na sile zla in sile dobrega.

Toda v razmerju med idejo in materijo so hrepenječi nemočni, so le opazovalci lastnega hrepenenja in v drami niso resnično aktivni. Resnično aktivna je le Vida, ki edina uresničuje svoje hrepenenje in ki edina lahko uresniči hrepenenje drugih hrepenječih, pa čeprav le v sanjskem prizoru v onstranstvu. Če hočemo tako prilagojen dramski stavek, ki ustreza globlji strukturi in idejni osnovi drame, izraziti kot aktantski model, moramo Vido razumeti kot simbol hrepenenja, hrepenenje pa kot edini dejavni element drame, gonilno silo, ki je identična skrivnostni "tretji osebi" Maeterlinckove dramatike:



Novi model je someren z modelom Maeterlinckovega 'prvega gledališča' in odlikava poudarjeni pomen idejnega in transcendenca, vloga materialnega pa je zmanjšana v skladu s predpostavkami Cankarjevega idejnega sveta. Tudi v tem modelu je individualna usoda

dramskih oseb izražena z objektom *O* in pomočnikom *Po* in zato manj razvidna kot v prvem modelu. Kljub temu je drugi model ustrežnejši, ker bolje izraža navezavo na Cankarjev idejni svet ter poudarja resnični konflikt med idejo in materijo, to pa je Cankarjev osrednji namen. Zato se ta shema sklada z oblikovnimi posebnostmi, s katerimi Cankar ukinja strah pred smrtjo in negativno vlogo smrti, da bi poudaril svojo shemo, in mora zato zmanjšati tudi aktivnost in verističnost subjekta. Prav zato mora biti konflikt med dobrim in zlim omejen na aktivna trikotnika, saj je na višji (ideološki in psihološki) ravni že odločen. Oblikovno se *Lepa Vida* nedvomno nagiba proti temu modelu, ki kaže sorodnost z Maeterlinckovo dramatikom, vendar naš prejšnji model vestneje odraža dejansko realizacijo v dramskem besedilu.

Izkazalo se je, da je Cankarjeva *Lepa Vida* le na videz povsem drugačna od Maeterlinckovih dram, saj smo z aktantskimi modeli Ubersfeldove pokazali, da je gradnja dejanja v obeh primerih zelo podobna, podobna pa so tudi notranja razmerja. V obeh primerih gre za prikaz spoznavnega dogajanja, razlike med dramami pa izvirajo iz globoke razlike med spoznavnima metodama: prikaz spoznanja narave hrepenenja je nujno drugačen od prikaza intuitivnega spoznanja usode. Zato Cankarjeve osebe v *Lepi Vidi* ohranjajo psihološko razsežnost in introspekcijo, tako da postopki reagentov niso več potrebni za stopnjevanje dejanja. Ker je hrepenenje še vedno usodno in podeljeno od transcendence, slutnje in intuicija sicer ohranjajo svojo vlogo, toda dualistična napetost med materijo in idejo, neposrednost Vidine zgodbe, posebljenje hrepenenja v *Vidi* ter potrojitev motivov z zgodbo lepe *Vide*, slutnjami hrepenečih in resnično Vidino zgodbo dajejo Cankarjevi drami vrsto novih izraznih sredstev, ki pri Maeterlincku nimajo ustreznice.

Cankar je torej oblikoval nov model simbolistične drame, ki se je prilegal njegovemu idejnemu svetu in osebnemu slogu. Kljub temu je očitno, da je model zasnovan po Maeterlinckovem zgledu, ki ga je slovenski avtor bistveno preoblikoval. Če bi hoteli podrobneje raziskati genezo Cankarjeve nove dramske oblike, bi morali upoštevati še druge simbolistične vplive, npr. vpliv Maeterlinckovih poznih del in vpliv avtorjev z nemškega govornega področja.

Raziskava elementov Maeterlinckove dramske tehnike v Cankarjevih dramah je pokazala, da se je Cankar naslanjal na belgijskega vzornika tudi v delih, ki so sicer oblikovana po drugačnih načelih, vendar je v zrelih delih tehnične posebnosti preoblikoval in jih prilagodil lastnemu umetniškemu svetu in njegovim zakonitostim. V pričujočem besedilu smo se posvetili *Jakobu Rudi* in *Lepi Vidi*, ki sta najzanimivejša primera tehnične dvojnosti. V *Jakobu Rudi* se Maeterlinckove tehnične posebnosti spajajo s prevladujočo Ibsenovo tehniko. Cankar je s tehnično dvojnostjo uspešno ponazoril razmerje med posameznikom in družbo, s tem pa je povečal estetski učinek

svoje zgodnje drame. V *Lepi Vidi*, ki je tehnično in estetsko dovršena, je avtor uporabil številne elemente Maeterlinckove tehnike in tudi posebnosti njegove dramske zasnove, vendar jih je odločilno preoblikoval in prilagodil témi hrepenenja, kakor je razvidno tudi iz aktantskih modelov Ubersfeldove, tako da je nastal nov, čeprav soroden model simbolistične drame.

S to kratko obravnavo nekaterih značilnosti Cankarjeve dramske tehnike sem skušal pokazati, da lahko že omejena raziskava dramsko-tehničnih posebnosti pripelje do zaključkov, ki so zanimivi za raziskovanje geneze del in njihovo interpretacijo. Čeprav so Cankarjeva dela z Ocvirkovimi, Pirjevčevimi in kasnejšimi deli drugih avtorjev doživela podrobno obravnavo, so se raziskovalci omejevali na vprašanja geneze, idejnega ozadja, stilnih posebnosti in interpretacije. S tem so pripravili odlično osnovo tudi za raziskovanje dramske tehnike. Prepričan sem, da bi širša raziskava, ki bi vključevala analizo celotnega Cankarjevega dramskega opusa in upoštevala takó tedanjo tradicijo v slovenski dramatikí kot tudi različne tuje vzornike, pripeljala do zanimivih novih zaključkov ter na novo osvetlila Cankarjev pomen za razvoj slovenske drame.

## LITERATURA

### 1

- CANKAR, Ivan: *Zbrano delo III–V*. DZS, Ljubljana 1966–72.  
MAETERLINCK, Maurice: *Le Trésor des humbles*. Mercure de France, Paris 1896.  
MAETERLINCK, Maurice: *Préface*. V: Maurice Maeterlinck: *Théâtre I*. Deman, Bruxelles 1901-1902.

### 2

- ABASTADO 1984: Claude Abastado, *The Language of Symbolism*. V: Balakian 1984.  
BALAKIAN 1984: Anna Balakian (ur.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Akadémiai Kiadó, Budimpešta.  
BERNIK 1987: France Bernik, *Ivan Cankar: monografska študija*. DZS, Ljubljana.  
CARLSON 1994: Marvin Carlson, *Teorije gledališča: zgodovinski in kritični pregled od Grkov do danes*. Knjižnica MGL, Ljubljana. (Izvirnik: *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Dopolnjena izdaja, Ithaca in London 1993.)  
COMPÈRE 1955: Gaston Compère, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*. Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, Bruxelles.  
COMPÈRE 1990: Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck*. La Manufacture, Paris.  
DOBROVOLJC 1960: France Dobrovoljc, *Bibliografija literature o Cankarjevi dramatikí*. Mestno gledališče v Ljubljani, Ljubljana (Knjižnica Mestnega gledališča 8).  
FORESTIER 1984: Louis Forestier, *Symbolist Imagery*. V: Balakian 1984.

- GREIMAS 1966: Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*. Larousse, Paris.
- HRIBAR 1983: Tine Hribar, *Drama hrepenenja (od Cankarjeve do Šeligove Lepe Vide)*. Mladinska knjiga, Ljubljana.
- KERMAUNER 1978: Taras Kermauner, *Dialektika ideje od skrivnosti do jezika*. Založba Obzorja, Maribor.
- KERMAUNER 1979: Taras Kermauner, *Cankarjeva dramatika*. [Samozaložba], Ljubljana.
- KERMAUNER 1986: Taras Kermauner, *Med hlapčevstvom in samobitnostjo. (Slovenstvo v slovenski dramatiki)*. Založništvo tržaškega tiska, Trst; Ljubljana.
- KLOTZ 1969: Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*. München.
- KÖHLER 1984: Hartmund Köhler, *Symbolist Theater*. V: Balakian 1984.
- KONRAD 1986: Linn Bratteteig Konrad, *Modern Drama as Crisis: the case of Maurice Maeterlinck*. Peter Lang, New York (Romance Languages and Literature 25).
- KOBLAR 1964–65: France Koblar, *Dvajset let slovenske drame I, II*. Slovenska matica, Ljubljana.
- KOBLAR 1972–73: France Koblar, *Slovenska dramatika I, II*. Slovenska matica, Ljubljana.
- KOS 1956: Janko Kos, *Idejni izvori Cankarjeve literature*. "Beseda" V., str. 345–515.
- KOS 1987: Janko Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Partizanska knjiga, Ljubljana.
- KOZAK 1980: Primož Kozak, *Temeljni konflikt Cankarjevih dram*. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- KRALJ 1963: Vladimir Kralj, *Pogledi na dramo*. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- KRALJ <sup>2</sup>1984: Vladimir Kralj, *Gledališki vademekum*. Mladinska knjiga, Ljubljana.
- KRALJ 1986: Lado Kralj, *Ekspressionizem*. DZS, Ljubljana (Literarni leksikon 30).
- KRALJ 1995: Lado Kralj, *Sedem vprašanj o Dogodku v mestu Gogi*. V: Marjan Štrancar idr.: *Šolska ura z Grumovim Dogodkom v mestu Gogi*. Zavod Republike Slovenije za šolstvo in Ljubljana, 1995, str. 31–41.
- LUKÁCS 1978: György Lukács, *Istorija razvoja moderne drame*. Nolit, Beograd. (Izvirnik: A modern drama fejlődésének története, Budimpešta 1911.)
- MICHAUD 1947: Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*. A.-G. Nizet, Paris.
- MITROVIĆ 1976: Marija Mitrović, *Cankar in kritika*. (Prevod Majda Križaj.) Založba Lipa, Koper.
- MORAVEC 1967: Dušan Moravec, *Opombe: Jakob Ruda*. V: Ivan Cankar: *Zbrano delo III*. DZS, Ljubljana, str. 296–352.
- MORAVEC 1968: Dušan Moravec, *Dodatek: Prvo dejanje drame Hrepenenje*. V: Ivan Cankar: *Zbrano delo IV*. DZS, Ljubljana, str. 389–394.
- MORAVEC 1969: Dušan Moravec, *Opombe: Lepa Vida*. V: Ivan Cankar: *Zbrano delo V*. DZS, Ljubljana, str. 203–243.
- MORAVEC 1978: Dušan Moravec, *Ivan Cankar*. Partizanska knjiga, Ljubljana (Znameniti Slovenci).

- OBDOBJA 4/1: *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. (Tipološka problematika ob jugoslovanskem in širšem evropskem kontekstu.)* Mednarodni simpozij v Ljubljani od 1. do 4. julija 1982. Znanstveni tisk Filozofske fakultete, Univerza v Ljubljani, Ljubljana 1983.
- OCVIRK 1967: Anton Ocvirk, *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu*. V: Ivan Cankar: *Zbrano delo VI*. DZS, Ljubljana, str. 371–406.
- OCVIRK 1970: Anton Ocvirk, *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu v simbolizmu*. V: Ivan Cankar: *Zbrano delo VII*. DZS, Ljubljana, str. 49–315.
- PATERNU <sup>2</sup>1974: Boris Paternu, *Ivan Cankar in slovenska literarna tradicija*. V: Boris Paternu: *Pogledi na slovensko književnost II, Študije in razprave*. Partizanska knjiga, Znanstveni tisk, Ljubljana, str. 139–155.
- PATERNU 1983: Boris Paternu, *Problem simbolizma v slovenski književnosti*. V: *Obdobja 4/1*, str. 39–76.
- PIRJEVEC 1964: Dušan Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- PIRJEVEC 1968: Dušan Pirjevec, *Hlapci, heroji, ljudje*. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- POSTIC 1970: Marcel Postic, *Maeterlinck et le symbolisme*. A.-G. Nizet, Paris.
- POTOČNIK 1995: Amna Potočnik, *Matematična analiza Cankarjevih dram (Aplikacija metod Salomona Marcusa)*. "Primerjalna književnost" XVIII/1, str. 43–68.
- SAJKO 1966: Rosanda Sajko, *Henrik Ibsen in prve drame Ivana Cankarja*. Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana (Knjižnica Mestnega gledališča 37.).
- UBERSFELD <sup>2</sup>1996: Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*. Berlin, Paris.
- ZADRAVEC 1970: Franc Zadavec, *Zgodovina slovenskega slovstva V: Nova romantika in mejni obliki realizma*. Obzorja, Maribor.
- ZADRAVEC <sup>2</sup>1971: Franc Zadavec, *Cankarjeva simbolistična lirski drama Lepa Vida*. V: Helga Glušič in dr. (ur.) *Lirika, epika, dramatika*. Pomurska založba, Murska Sobota.
- ZADRAVEC 1983: Franc Zadavec, *Nekatere posebnosti slovenskega simbolizma*. V: *Obdobja 4/1*, str. 9–38.
- ZUPANČIČ 1979: Mirko Zupančič, *Pogled v dramatiko*. Obzorja, Maribor.

## Literarna zgodovina med tradicionalno sklenjeno pripovedjo in virtualno sestavljanjo

Literarno zgodovino je mogoče na zelo preprost način opredeliti kot temeljno disciplino literarne vede, ki raziskuje literaturo kakega naroda, jezikovne skupnosti ali kulturnega kroga v časovnem zaporedju njenega pojavljanja. Izdeluje delne ali celostne preglede in v njih odmerja ustrezen prostor posameznim avtorjem in delom, s katerimi pogosto ponazarja obdobja ali smeri, ki nanje razčlenjuje celoto literarnega dogajanja. Literarna zgodovina, ki je seveda nujno retrospektivna pa tudi selektivna konstrukcija, uperja svoj pogled v čas, ki je minil, in če ne gre ravno za preprosto kompilatorsko delo, počenja to s povsem določenega filozofskozgodovinskega in metodološkega vidika, saj mora svoj predmet konstituirati in se odločiti, kako bo preteklost oblikovala.

Ta poskus, opisati njene pglavitne lastnosti, je res skorajda na nedopusten način posplošena poenostavitev; o tem priča dejstvo, da navedenim lastnostim v grobem ustreza edinole t.i. tradicionalni tip literarnega zgodovinopisja. Sem sodi med novejšimi deli večjega obsega npr. zgodovina italijanske literature nemškega romanista Manfreda Hardta,<sup>1</sup> ki mu je ta monografija v njegovem akademskem delovanju pomenila velik izziv, tako kot mnogim njegovim velikim evropskim predhodnikom, ki so kot posamezniki svoje znanstvene kariere ovenčali z obsežnimi zgodovinami svojih literatur. Hardt si prizadeva zasnovati čim bolj homogeno, nazorno in berljivo podobo o italijanski literaturi, ki temelji na konkretnih raziskavah ter interpretacijah tekstov; posveča se tako njenim oblikovnim kakor tudi tematskim vprašanjem ter biografijam umetnikov, njegove pozornosti je prav tako deležna recepcija del oziroma avtorjev ter njihove zveze z drugimi literaturami. Literarni pojavi so umeščeni v družbeno-politično zgodovino dežele, kar je sicer značilno za celotno Hardtovo knjigo, posebej pa poudarjajo to prepletenost nekaj strani obsegajoče zgodovinske panorame, t.i. pogledi na dobo, ki uvajajo v posamezne epohe italijanske literature, tukaj preprosto razčlenjene kar na stoletja.

Avtor si prizadeva za premočrtno sintezo, zato ne preseneča, da kot mnogo manj primerno alternativno možnost izrečno zavrača obliko zbornika razprav, ki da je dandanes izredno priljubljena. Prepričan je namreč, da nastaja z zbornikom konglomerat heterogenih in pogosto tudi po načinu presojanja nasprotujočih si prispevkov, saj raziskovalci različnih usmeritev obravnavajo svoja specialistična področja vsak s svojega posebnega vidika.

Če se Hardtu zborniška oblika za literarnozgodovinsko delo nikaikor ni zdela primerna, pa se je skladala z nameni urednikov *Literary History of the United States*.<sup>2</sup> To zgodovino je po drugi svetovni vojni pripravilo petinpetdeset strokovnjakov, o katerih ni samo rečeno,

da se imajo bolj za zgodovinarje in kritike širokega profila kakor za ozke specialiste na svojem področju, ampak da so med sabo tudi tesno sodelovali. Njihovi prispevki namreč niso razprave, ki druga z drugo ne bi bile v zvezi, ampak nasprotno, so tesno povezana poglavja skladne celote, saj je cilj, ki ga razglašajo, upošteva seveda različna stališča posameznih avtorjev, sklenjena pripoved.

Sklicujoč se na načelo, da si mora vsaka generacija preteklost razložiti nanovo in izdati vsaj eno literarno zgodovino, je to obsežno standardno delo nasledila, resda šele po štiridesetih letih, nova zgodovina ameriške literature, ki se tokrat imenuje *Columbia Literary History of the United States (CLHUS)*.<sup>3</sup> Medtem ko si je starejša različica še prizadevala pripovedovati kolikor toliko enovito in sklenjeno zgodbo, je v splošnem uvodu k novi kolumbijski literarni zgodovini ZDA razločno zapisano, kako njeni avtorji, teh pa je že kar dvainsedemdeset, niso poskušali niti pripovedovati ene same in enotne zgodbe niti podati celostnega orisa. Zato uredniki niso posegali v besedila in povezovali konec posamezne razprave z začetkom naslednje, saj niso hoteli ustvariti vtisa o sklenjeni pripovedi, češ da to spričo raznolikosti literarnega gradiva in raznoterosti sodb ni niti zaželeno niti mogoče. Raziskovanje v zadnjih treh desetletjih je namreč razkrilo, da zgodovina literature v ZDA ne ponuja ene same zgodbe, ampak da obstaja več različnih zgodb, saj ameriške literature niso ustvarjali samo pisatelji Nove Anglije, ampak tudi Indijanci, črnici, ženske in drugi Američani azijskega, španskega in židovskega rodu. Povrh pa je dogajanje v šestdesetih in sedemdesetih letih zavoljo hladne vojne, intervencije v Vietnamu in protestov zoper njo, ženskega gibanja ter bojov manjšinskih skupin globoko predrugačilo poglede Američanov na njihovo nacijo, kulturo in literaturo. Zato raziskovalci, v nasprotju s poenačujočo predstavo o nacionalni identiteti, ki je bila še značilna ob koncu svetovne vojne, sedaj uveljavljajo množico različnih vidikov, ki zaznamujejo sodobno znanost.

Knjiga je razdeljena na pet obsežnih delov; vsak ima vsaj eno splošno poglavje, ki uvaja v posamezno zgodovinsko dobo, medtem ko razpravljajo druga o literarnih zvrsteh, gibanjih, šolah, o posebnih družbenih, političnih in zgodovinskih pojavih ipd. Periodizacija ameriške literature temelji tukaj večkrat na pomembnih zgodovinskih dogodkih, kakršna sta npr. konec secesijske in druge svetovne vojne, vendar sestavjalci te zgodovine menijo, da uporabljene letnice, ki zaznamujejo dobe, ne posegajo nasilno v literarno dogajanje.

Zavoljo sprememb, ki jih je doživela literarna veda v zadnjih desetletjih, se po izjavi urednikov vsebina nekaterih temeljnih pojmov, kot so literatura, zgodovina in kritika, v *CLHUS* močno razlikuje od tistih, na katerih so temeljile prejšnje zgodovine ameriške literature. Avtorji razprav v *Columbia Literary History of the United States*, ki seveda tudi z naslovom daje vtis tradicionalne literarne zgodovine, te ustaljene pojme namreč v mnogih pogledih relativizirajo.



Kar zadeva oznako ZDA v naslovu knjige, uredniki poudarjajo, da zajema kolumbijska zgodovina literaturo, pisno in ustno, ki je bila ustvarjena na tistem koncu sveta, kjer so nastale kasnejše ZDA, se pravi, da so upoštevana tudi tista dela, ki niso vezana na angleški jezik. Pojem literatura je sicer rabljen v širšem pomenu, saj zajema zelo raznovrstne izrazne oblike, vendar pa je vsakokratna odločitev o tem, kaj ta pojem obsega in ali naj sodijo vanj denimo dnevniki, avtobiografije, znanstvena besedila ali celo film, prepuščena bolj ali manj posameznim sodelavcem. Ti pri sestavljanju karseda prepričljive pripovedi o preteklosti seveda ne posegajo samo po različnih dokumentih, zapiskih, statistikah ipd., ampak se trudijo literarna dela pojasniti in razlagati, posvečajo se torej njihovi interpretaciji in vrednotenju. V zgodovino vnašajo potemtakem razumevanje in upoštevanje estetskih vrednot, vendar na tem območju prav tako ne vlada enotnost, saj se avtorji na dvojni izziv literarnozgodovinskega raziskovanja odzivajo različno: eni se posvečajo bolj zgodovinskemu, drugi pa bolj kritičnemu delu, se pravi, da se nekatere razprave ukvarjajo bolj z zunajliterarnimi vprašanji, medtem ko so druge osredotočene na pesniško strukturo. Vsak izmed sodelavcev te literarne zgodovine potemtakem po svoje kljubuje napetosti med zgodovino in literaturo. Ta tenzija, na katero opozarjajo uredniki, obstaja med primikajočim oz. sredotežnim načinom razpravljanja, ko gre za zgodovinsko povezovanje in urejanje literarne dediščine, ter odmikajočim oz. sredobežnim načinom razmišljanja, zadevajočega ustvarjalno delo interpretacije, ki spreminja ustaljeno podobo. Širše gledano pa je eden izmed temeljnih ciljev te kolumbijske literarne zgodovine ta, da želi biti presečišče usrediščujočih in združujočih sil ameriške družbe ter razsrediščujočih sil individualne ustvarjalne in kritične imaginacije.

Refleksija o teoriji literarne zgodovine, ki spremlja sestavljalce kolumbijskega zbornika, je značilna tudi za urednike leto dni mlajše *A New History of French Literature (NHFL)*;<sup>4</sup> ne pojavlja se samo v nekaj strani obsegajočem spisu Denisa Hollierja z zgovornim naslovom *On Writing Literary History*, ampak tudi v Uvodu, s katerim se ta knjiga začena.

Uredniki izrečno zavračajo oba, kakor pravijo, tradicionalna modela celostnega prikazovanja preteklosti, sklenjeno zgodovinsko pripoved ter abecedno urejen leksikon, češ da prvi literaturo umetelno homogenizira, drugi pa naniza množico pogosto nepomembnih informacij. Zato se odločajo za tretjo možnost in pri tem zagotavljajo, da njihova knjiga o francoski literaturi ni nikakršna inventarizacija avtorjev ali naslovov, ampak panorama literature v njenem kulturnem kontekstu, ki ga sestavljajo glasba, slikarstvo, politika ter pomembni javni in zasebni dosežki. Francoska literatura jim je zgodovinsko in kulturno polje, ki ga sodelavci različnih narodnosti in strokovnih usmeritev – francisti, komparativisti, zgodovinarji, umetnostni zgodovinarji, arheologi idr. – obravnavajo iz kar se da velikega števila pomembnih sodobnih perspektiv.

*A New History of French Literature* je prvič izšla l. 1989, ko pa je tej izdaji čez pet let sledil ponatis, je založba na hrbtni strani ovitka objavila najbolj navdušujoče odlomke iz sedmih pohvalnih ocen, ki so po prvem natisu knjige izšle v nekaterih uglednih časnikih in časopisih v Združenih državah Amerike, Veliki Britaniji in Franciji. Tukaj beremo vzhičene izjave o tem, da je ta nova zgodovina francoske literature pravo zmagoslavje založniške in raziskovalne bistrournosti in da nam to delo nudi napeto, razburljivo, poživljajoče, pogosto izzivalno, vendar vselej zanimivo branje; poleg ugotovitve kritika v *Times Literary Supplement*, kako se bo h knjigi pogostokrat vračal, ker da bralec, ki se potaplja v knjigo, priplava na površje z biseri iz prenekaterih poglavij, je natisnjena izpoved ocenjevalca v *New York Times*, ki mu je knjiga globok vrec kulturne zgodovine, iz katerega zajema krepilen in poživljajoč napitek; in medtem ko eden izmed hvalilcev meni, da bodo zaradi te nove zgodovine francoske literature njene predhodnice zastarele, je zanesenjak, ki se je oglašil v ugledni reviji *Critique*, globoko prepričan, kako bo od vsega blebetanja na raznih evropskih in ameriških prireditvah ob dvestoletnici francoske revolucije preživela samo – ta knjiga. In če brezmejno navdušenje, ki ga izpuhtevajo navedeni knjigotrško relevantni odlomki iz ocen izbranih kritikov, dopolnimo z zelo oprijemljivim podatkom, da je ta ameriška publikacija o francoski literaturi prejela kar dve institucionalni priznanji, *Prix France-Amerique* ter nagrado ameriške *Modern Language Association* za najboljšo knjigo leta, ki je nastala v krogu njenega članstva, nam zbujajo te navedbe zanimanje za utemeljeno vprašanje, katere so bistvene novosti, po katerih se ta knjiga razločuje od sorodnih literarnozgodovinskih početij, oziroma kakšna je ta njihova tretja pot, ki da je tako drugačna od doslej prehojenih. Konec koncev je neki recenzent, seveda eden izmed tistih, ki jih založniki navajajo na hrbtni strani ovitka, celo prepričan, da gre za delo, ki je sploh prvo take vrste v kateremkoli jeziku!

*A New History of French Literature* v resnici preseneča z vrsto posebnosti in novosti, med katerimi je nedvomno številčnost sodelavcev in njihovih prispevkov, saj je v knjigi udeleženih, kakor je ugotovil eden izmed recenzentov,<sup>5</sup> natančno 164 avtorjev s kar 198 sestavki. Tem mikrotekstem, samo redki namreč dosežejo deset strani, so na koncu običajno dodane kazalke, ki bralca napotujejo na druga mesta v knjigi, obvezno pa je na koncu teksta navedena primerna bibliografija, v kateri je praviloma zastopan avtor tistega spisa z delom, ki je običajno novejšega datuma. Seznam je sicer urejen po abecedi avtorjev oziroma anonimnih del, vendar sta v njem pomešani primarna in sekundarna literatura, zavoljo česa je preglednost, zlasti za neangleškega bralca, nekoliko zamegljena, če sta npr. med dvema znanstvenima knjigama, ki sta ju o *Pesmi o Rolandu* napisala J. Duggan in E. Vance, navedena *Karlmagnus Saga* in *The Song of Roland*. Uporabnost teh razdrobljenih bibliografij pa zmanjšuje nes-pametna uredniška odločitev, da tukaj navedeni avtorji niso zajeti v

imensko-stvarnem kazalu knjige, kar je tem manj razumljivo spričo dejstva, da knjiga nima osrednje bibliografije.

Poleg velikega števila besedilc je nenavaden predvsem način, kako so nanizana, saj si sledijo po kronološkem redu različnih dogodkov, o katerih nas informirajo njihovi naslovi. V naslovu vsakega sestavka sta namreč poleg številčnega časovnega podatka še dve verbalni oznaki: prva, kratko označena z udarnim nadpisom, utemeljuje izhodiščno letnico, druga, ki je bistveni del naslova, pa precizira njegovo vsebino: npr. "1876 – George Sand umre, medtem ko Flaubert zanjo piše Preprosto srce – IDEALIZEM." Teh skoraj dvesto prispevkov, ki so lahko bodisi široki razgledi ali pa nadrobne analize, je razvrščenih med dvema letnicama francoske zgodovine, namreč 778 ("Roland umre v Roncevauxu") in 1989 ("Proslavljanje dvestoletnice francoske revolucije"). Naslovni časovni podatki so lahko bolj ali manj natančni, denimo "21. oktober 1680", ali pa je kakor v gornjih primerih navedena samo letnica, lahko pa so tudi nejasni, opremljeni celo z vprašajem, npr. "1180?". Porazdelitev teh naslovnih letnic je v knjigi zelo neenakomerna: med enim in drugim sestavkom je lahko kar večdesetleten premor, ko npr. sestavku z letnico 1342 sledi besedilo, ki ima šele letnico 1401. Kar dvajsetim letnicam pa sta, nasprotno, posvečena celo po dva sestavka (npr. "Februar 1885 – Simbolistični pesniki izdajo *La revue wagnérienne* – GLASBA PRIHODNOSTI" in "Junij 1885 – Victor Hugo pokopan – Stéphane Mallarmé piše *Crise de vers* – OSVOBAJANJE VERZA").

Ker so hoteli uredniki doseči učinek heterogenosti in tako razbiti tradicionalno urejenost in kategorialni sistem večine literarnih zgozdov, so zavestno nanizali različne sestavke tako, da se brez reda zvrstijo taki, ki so posvečeni kaki knjigi, literarni zvrsti in obliki, skupini ustvarjalcev, državni instituciji, televizijski kulturni oddaji, politični aferi ali kakemu literarnemu motivu, gibanju ipd., noben izmed teh t.i. esejev pa ne prikazuje kakega avtorja v celoti, tudi tedaj ne, kadar je oseba celo imenovana v naslovu ("1180? – Francozinja v Angliji piše za normanski dvor – MARIE DE FRANCE").

Bralec, ki se hoče, denimo, poučiti o Maupassantu, najde v registru za njegovim imenom navedenih devet številčk strani, izmed katerih je kar pet identičnih. Na treh straneh je Maupassant samo omenjen, na eni je posebej govor o noveli Postelja 29, pa tudi vse drugo o njem je zapisano na isti strani. Tam je govor samo o štirih njegovih srhljivih zgodbah, ki so zaradi poudarjeno nadnaravne, skrivnostne in nedoumljive motivike obravnavane seveda skupaj z nekaterimi drugimi teksti v sestavku, naslovljenem "1837 – Prosper Mérimée objavi *Venero iz Illa* – FANTASTIČNE POVESTI"; to je imenitna študija o tem literarnem žanru, ki ga je l. 1829 v Francijo uvedel Jean-Jacques Ampère s svojim prevodom Hoffmannovih Fantazijskih slik v Callo-tovi maniri in ga je Mérimée z novelo, navedeno v naslovu, na novo ustvaril. Iz razpoložljivih podatkov o Maupassantu v tej knjigi torej ni razvidno, da bi bil poleg nekaj novel napisal tudi romane, pa tudi

njegova znamenita Debeluška, s katero je tako sijajno zaznamoval svoj vstop v literaturo, ni nikjer omenjena. Priložnost za to se je ponudila, denimo, avtorju drugega sestavka, ki ima v naslovu letnico 1880 in je vrhu tega posvečen prostituciji v literaturi. Tukaj bi lahko pisec upravičeno spregovoril o Maupassantovem novelističnem prvcu, ki je izšel, tako kakor Zolajev roman *Nana*, prav tega leta, kar bi bilo tem bolj smiselno, ker že navaja neko drugo Maupassantovo zgodbo, *Postelja 29*; prav ta novela in *Debeluška*, pa še *Gospodična Cificufuj*, ki tukaj tudi ni omenjena, namreč ne govorijo samo o kupljivi ljubezni, pogostem motivu njegove proze, ampak o posebni, spotikljivi zvezi med prostitucijo in patriotizmom, o kateri je v tem sestavku celo zapisanih nekaj besed.

Intenzivna volja avtorjev *A New History of French Literature* do fragmentarizacije se v ničemer ne kaže čisteje kakor v tem, da opuščajo vsakršen urejevalni poseg v zgodovino francoske literature, se pravi, da ne uvajajo nikakršne periodizacije, nobene členitve na generacije, šole, smeri ali obdobja. Vztrajajo edinole pri kronološki razporeditvi nekaterih letnic, kar seveda ne pomeni, da gre za običajno kronologijo zgodovinskih dogodkov; tej je namreč na koncu knjige posebej posvečenih dvajset strani z zemljevidom Francije vred. Kajti številčni del posameznega naslova zaznamuje samo datum najpomembnejšega dogodka oziroma pojava, o katerem ali okoli katerega je spletena pripoved. Tako temelji omenjena letnica 1880 na takratnem izredno velikem knjigotrškem uspehu prvega velikega romana o prostitutki, na katerega opozarja časnikarski senzacionalistično obarvani nadpis, stvarni zaključek pa šele označuje pravo temo spisa; celotni naslov se torej glasi: "1880 – Petinštirideset tisoč izvodov Zolajeve *Nana* prodanih na dan izida – PROSTITUCIJA V ROMANU". Ta sestavek uvaja poročilo o prvi moderni znanstveni študiji o prostituciji iz l. 1836, pisec pa obravnava nekatera pripovedna dela Hugoja, Sueja, Flauberta, Maupassanta, Zolaja in Huysmansa (ne pa bratov Goncourtov!), v katerih je junakinja prostitutka. Govor je tudi o spolnih boleznih, o sifilisu in zgodovini njegovega zdravljenja, naštetih so sifilitiki med velikimi umetniki 19. stoletja, med njimi je naveden tudi pisatelj neimenovanega romana *Lepi striček*, in celo aidsu je posvečenih kar nekaj vrstic.

Avtorji *NHFL* se torej odpovedujejo periodizaciji, o kateri nasploh velja, da ni le najpomembnejša združujoča kategorija literarnega zgodovinopisja, ampak da je tudi njeno razlagajoče in urejajoče sredstvo. Ne zanimajo jih skupne ali tipične lastnosti literature v kakem obdobju, prevladujoče zvrsti in teme, vodilne ideje, izstopajoče tendence, oblikovne in stilne značilnosti ipd. Pa tudi posamezni umetniki jih ne zanimajo, saj si o Maupassantu, enem največjih svetovnih novelistov 19. stoletja, iz *A New History of French Literature* ni mogoče ustvariti podobe o tem, kdo je in kakšen je njegov umetniški opus. To pomeni, da te t.i. nove zgodovine ne moremo uporabljati niti kot splošen pregled francoske literature, saj med različnimi literarnimi

deli ne vzpostavlja notranje logike, niti kot priročnik o njej, ki bi obsegal dovolj bogato gradivo in bi podatke urejal na pregleden način.

Prav bogastvo gradiva in preglednost podatkov pa je lastnost razsežnega priročniškega projekta, imenovanega *Kindlers neues Literatur-Lexikon*,<sup>6</sup> ki je enciklopedija svetovne literature od starega orienta do devetdesetih let našega stoletja. Sestavki, teh je 19.000, informirajo o genezi, vsebini in interpretaciji posameznega dela, o njegovem kasnejšem učinkovanju in uvrščenosti v duhovnozgodovinski oziroma literarnozgodovinski kontekst. Ker gre za širše razumevanje literature, zajema leksikon poleg literarnih stvaritev v ožjem pomenu besede tudi tista dela z različnih drugih področij človekovega védenja, ki so pomembno vplivala na zgodovinski razvoj, npr. dela Aristotela, Barthesa, Churchilla, Sartra, Taina, pa Buffona, Darwina in Virchowa, če se omejimo samo na Evropo. Sestavki o posameznih besedilih individualnih piscev so razvrščeni po abecednem redu njihovih avtorjev, se pravi, da so vsi teksti enega avtorja uvrščeni v geslo, ki nosi njegovo ime. Če gre za poezijo, je običajno obravnavan celotni opus posameznega pesnika v strnjem pregledu. Poleg teh spisov obstaja še druga skupina sestavkov, ki se ukvarjajo bodisi z anonimnimi deli (npr. Sveto pismo, Gilgameš) ali pa obravnavajo dela s sorodno tematiko (npr. roman o Aleksandru). Eni in drugi sestavki so spremešano objavljeni v 18. in 19. zvezku leksikona, prav tako po abecednem redu.

Vsako geslo ima najpogosteje bibliografski dodatek, ki je lahko dvojen: splošnejši je objavljen takoj za podatkom o tem, kdaj in kje se je pisec rodil in umrl, obsega pa lahko bibliografijo in poročila o stanju raziskav, ki zadevajo avtorja in njegov opus, biografije, celostne prikaze in posamezne študije o njem; specialnejši je dodan ob koncu sestavka o obravnavanem delu in prinaša najprej informacijo o najvažnejših izdajah, o morebitnih prevodih v nemščino in filmskih upodobitvah, nato pa še seznam sekundarne literature.

Posebna skupina objav, ki so razvrščene deloma v 19. in v celotnem 20. zvezku, so razprave na okoli tisoč straneh o več kakor stotridesetih nacionalnih literaturah, med katerimi je tudi slovenska, ki je obravnavana na sedmih straneh. Tudi ti sestavki so dopolnjeni z bibliografskim razdelkom, ki je precej temeljit, na koncu 20. zvezka pa je objavljeno še kazalo imen, ki se pojavljajo v teh razpravah. V sklepnem 21. zvezku pa so za celotni leksikon na 400 straneh v treh kolonah drobnega tiska objavljeni kar trije registri, in sicer seznam (1) avtorjev z njihovimi teksti, (2) anonimnih del in tematoloških miništudij – v obeh kazalih so ob naslovih navedeni zvezki in strani – in (3) register naslovov del, izvirnih in prevedenih v nemščino, ob katerih pa stojijo samo imena njihovih avtorjev, npr. *Galjot – (slov.)*  
→ JANČAR.

Uredništvo priznava, da ob udeležbi okoli tisoč sodelavcev, ki so leksikon sestavili, načina obravnavanja ni bilo mogoče poenotiti in da

ima delo zato širok razpon, saj sega od stvarnega poročila preudarnih strokovnjakov do suverene interpretacije nič manj razgledanih spretnih esejistov.

Bralec, ki ga še vedno zanima Guy de Maupassant, dobi v Kinderlerjevem literarnem leksikonu zelene informacije na šestnajstih straneh 11. zvezka, kjer so po abecednem redu francoskih naslovov predstavljena njegova poglobljena dela, in še v dveh esejih, kjer je omenjen njegov vpliv na nizozemsko (20:192) in frankofono kanadsko literaturo (20:305). Kljub temu da se v eseju o francoski literaturi Maupassantovo ime ne pojavi, bralcu, pa čeprav bi bil začetnik, najbrž ne bi bilo težko umestiti ga v zgodovinski pregled francoske literature, saj se lahko pri tem opira na podatke o njegovem življenju in delu, dobljene v teh knjigah na mestih, na katerih je večkrat omenjen skupaj s Flaubertom, Zolajem in naturalizmom.

Naše razčlenjevanje nekaterih novejših del, ki se širokopotezno ukvarjajo s prikazovanjem literarne preteklosti nekaj literatur, pisanih v evropskih jezikih, razkriva, da je med dvema že ustaljenima oblikama, ki skušata dati celosten pregled literature – med tradicionalno literarno zgodovino in abecedno urejenim leksikonom – nastala posebna vrsta literarnozgodovinskih del. Takšni sta v ZDA objavljeni *Columbia Literary History of the United States* in *A New History of French Literature*, ki sta očitno odgovor na dvojni izziv časa,<sup>7</sup> izziv novega historizma z njegovim programskim geslom o zgodovinskosti besedil in besedilnosti zgodovine ter postmodernizma. V nasprotju z zgolj modernostjo starejše *Literary History of the United States*, ki so jo mnogi ocenjevalci imenovali monumentalno, se urednikom *CLHUS* njihov projekt zdi zmerno postmodernističen, češ da se sklenjenosti in konsenzu ogiba, medtem ko različnost, zapletenost in protislovnost povzdiguje v strukturna načela. Izjavljajo, da je ta knjiga načrtovana po zgledu knjižnice oziroma umetniške galerije, ki jo sestavljajo prostori, kamor se vstopa skozi mnogo vhodov, da bi obiskovalec lahko doživel paradokсно izkušnjo, videti takó ubranost kakor tudi nepovezanost razstavljenih predmetov. In medtem ko *CLHUS* še niha med celostno in razdrobljeno prezentacijo, kar ponazarja ta značilna, monumentalnosti popolnoma nasprotna arhitekturna metafora, pa se *NHFL* odločno prevesi v drobljenje, ki bralcu, kakor smo ugotovili, tako rekoč onemogoča, da bi si sestavil kako svojo celoto, pa naj bo še tako nezahtevna. Zato seveda ne preseneča, da so uredniki kolumbijske zgodovine ameriške literature in ne uredniki nove francoske literarne zgodovine tisti, ki pozivajo bralca, da si s selektivnim branjem na podlagi razpoložljivega gradiva sam interpretira vprašanje, ki ga zanima. Pri tem izrečno poudarjajo pomen detajlno izdelanega kazala kot vodnika, ki da ne informira samo o različnih mestih, na katerih je govor o kakem pisatelju, literarnem žanru, časopisu, psihološkem ali filozofskem pojmu, kulturnem ali zgodovinskem pojavu ipd., ampak tudi o zvezah med posameznimi razpravami.

«A New History of French Literature, ki v marsičem stopnjuje hotenja CLHUS, saj je spričo igrivega eksperimentiranja njena razsrediščenost mnogo izrazitejša, je tako rekoč oblika literarne zgodovine, ki to več ni; ali pa naj rečemo, da je prava postmodernistična literarna zgodovina? Zakaj tehnika sicer spominja na kolaž, katerega namen je, da ne glede na različnost uporabljenega gradiva sestavi neko sliko, vendar tega tukaj ne stori, saj tej t.i. zgodovini iz množice kratkih samostojnih in nepovezanih esejev ne uspe ustvariti celovite podobe o francoski literaturi. To pa hkrati pomeni, da nikakor ne more izriniti drugih, bolj tradicionalnih zgodovin francoske literature, ki so slej ko prej potrebne,<sup>8</sup> pa če je kak navdušen recenzent še tako prepričan o nasprotnem. Zaradi zahtevne koncepcije, strokovne zanesljivosti, pa tudi inventivne širine in visokega intelektualnega nivoja *A New History of French Literature* seveda zanimivo dopolnjuje knjižno ponudbo za posebno razgledane in strokovno že kar razvajene bralce, iskalce biserov.<sup>9</sup>

Literaturološki postmodernizem, zmerni ali radikalni, ta še posebej, očitno ne more ogroziti tradicionalne literarne zgodovine, pa tudi enciklopedičnega dela ne. Slednje je spričo neizmernega podatkovnega gradiva, kakršnega ponuja denimo Kindlerjev literarni leksikon, gotovo najprimernejša oblika za produkcijo neke vrste virtualne zgodovinske literarne situacije, ki si jo bralec sam ustvari s pomočjo ustreznih, na več načinov dostopnih podatkov. Čeprav so ti seveda tudi v enciklopedijah največkrat že interpretirani in vrednoteni, je prepletenost njihovih medsebojnih odnosov tam neprimerno bolj rahla in pregledna kakor v t.i. postmodernistični literarni zgodovini, odkoder jih je treba, povrh številčno daleč bolj skromne, šele izluščiti iz mnogih in tudi znatno čvrstejših sprimkov posameznih razprav. Vsakdo mora potemtakem, pač glede na svojo motiviranost, svoje zanimanje in kriterije, poskušati iz ustreznih virov individualno simulirati preteklost.<sup>10</sup> To, kar na tak način nastane, je nekaka pragmatična literarnozgodovinska sestavljanka, pravo nasprotje tega, kar nam je doslej pesnila za literarno zgodovino pristojna Klio.<sup>11</sup>

## OPOMBE

<sup>1</sup> Manfred Hardt: *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996 [960 strani].

<sup>2</sup> Robert E. Spiller et al. (ur.): *Literary History of the United States*. New York: The Macmillan Company, 1946. Revised Edition in one volume, 1953; sixth printing 1962 [1480 strani].

<sup>3</sup> Emory Elliott et al.(ur.): *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press, 1988 [1291 strani].

<sup>4</sup> Denis Hollier (ur.): *A New History of French Literature*. Cambridge, Mass. & London, England: Harvard University Press, 1989, <sup>2</sup>1994 [1186 strani].

<sup>5</sup> Tom Conley: *L'écriture de l'histoire littéraire*. *Littérature* 80 (1990), str. 103.

<sup>6</sup> *Kindlers neues Literatur Lexikon* 1-21. Studienausgabe. Ur. Walter Jens. München: Kindler, 1996 (<sup>1</sup>1988).

<sup>7</sup> O vprašanju načina literarnozgodovinske prezentacije, ki ga utegne opredeliti kaka literarna smer, se je v zadnjih desetletjih v strokovni literaturi nabralo precejšnje število spisov. Tako npr. poroča Wilhelm Vosskamp, da se je v osemdesetih letih pogosto obravnavalo vprašanje, kako naj moderna literarna zgodovina prikazuje modernistično literaturo, in da so se spraševali, ali je še smiselno, da literarna zgodovina svoje pripovedovanje organizira kontinuirano, ko pa je za moderno umetniško literaturo v precejšnji meri značilna diskontinuiteta. In čeprav je Peter Szondi že l.1973 opozoril, da literarna zgodovina lahko in celo mora posegati po nepripovednih tehnikah, da bi se tako izognila sleherni sugestiji o celosti in totaliteti, ostaja vprašanje, kako naj bodo pisane literarne zgodovine, ki se ne morejo izmakniti svoji urejevalni in pomenotvorni funkciji, še naprej odprto.

Prim. Wilhelm Vosskamp: *Theorien und Probleme gegenwärtiger Literaturgeschichte*. V: Frank Baasner (ur.), *Literaturgeschichte in Italien und Deutschland*. (Reihe Villa Vigoni. Band 2). Tübingen: Niemeyer, 1989, str. 166-174.

<sup>8</sup> Clément Moisan v sklepnem poglavju svoje knjižice *L'histoire littéraire* jasno in razločno izjavi: "Literarna zgodovina je zopet v modi." Strukturalizmu, ki mu očitajo, da je vztrajal pri raziskovanju posameznih del in tako zanemarjal zgodovinsko perspektivo, postavi nasproti literarno zgodovino, ki da mora kot znanstvena disciplina zaobjeti literaturo enega ali več narodov kot totaliteto in jo raziskovati na časovni in prostorski osi.

Prim. Clément Moisan: *L'histoire littéraire*. (Que sais-je? 2540). Paris: Presses universitaires de France, 1990, str. 118.

<sup>9</sup> H. Béhar in R. Fayolle ugotavljata, da se literarna zgodovina, ki ni homogena in natančno opredeljena znanstvena disciplina, kakor večina humanističnih ved prilagaja družbenim spremembam, vendar hkrati poudarjata, da jih obstaja več vrst in da so namenjene različnim krogom bralcev: izobražencem, ki jim je sestavina njihovega enciklopedičnega znanja, dijakom in študentom, ki jim služi kot šolski pročišnik, ter znanstvenikom, ki jim izpopolnjuje in požlahtnjuje njihovo védenje.

Prim. Henri Béhar & Roger Fayolle (ur.): *L'histoire littéraire aujourd'hui*. Paris: Armand Colin, 1990, str. 6.

<sup>10</sup> Ko bodo v računalniškem zapisu poleg baze literarnih del dosegljiva še literaturološka dela, bo tako početje močno olajšano.

<sup>11</sup> "Kako pesni za literarno zgodovino pristojna muza Klio?" se namreč sprašuje Miltos Pechlivanos, ki ga zanima vprašanje, katere so ustrezne tehnike literarnozgodovinskega prikazovanja.

Prim. Miltos Pechlivanos: *Literaturgeschichte(n)*. V: Miltos Pechlivanos et al. (ur.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart-Weimar: Metzler, 1995, str. 170-181 (tukaj str. 170).



UDK 821.113.6 Strindberg :821.163.6.091

UDK 316+821.113.6 Strindberg :821.163.6.091

vrstanje ženske in zakona v Strindbergovem pisateljstvu,

antimimetične težnje pri Strindbergu in v slovenski literaturi

TOMAZIN, K.

1000 Ljubljana, Sl. Rektorat Univerze v Ljubljani, Kongresni trg 12

STRINDBERG, ANTIPEMINIZEM IN SLOVENSKA LITERATURA

Primerjalna književnost (Ljubljana) 20, 1997, št. 1, str. 21-42

Strindbergov literarni projekt so vsaj na začetku bistveno usmerjale težnje t. i. preboja modernih idej, obdobja v skandinavski literaturi in kulturi, ki je bilo posebej intenzivno v sedmem in osem desetletju 19. stoletja. Za ta čas je bilo značilno literarno razpravljanje o družbenih vprašanjih, med katerimi je imelo ključno mesto žensko vprašanje oz. problem morale spolov. To vprašanje je tudi temeljna paradigma Strindbergovih literarnih in paratiterarnih spisov. Njegov tipičen pogled na žensko obsega na začetku, po letu 1879, antimimetično reakcijo na dejavnost tedanjega gibanja za žensko emancipacijo, zatem pa zlasti prikazuje boja med spoloma in negativne ženskosti, kakor jih je tematiziral v delih iz druge polovice osemdesetih let. Percepcijo ženske po Strindbergu so aktualizirali tudi posamezni slovenski pisatelji, in sicer so te literarne analogije v obdobju moderne omogočile evropski literarnostski tokovi zadnjih desetletij 19. stoletja, ki so se proti letu 1900 uveljavili pri nas, nato pa jih je v dvajsetih letih spodbudilo še obenem zanimanje za Strindbergove naturalistične in simbolistične tekste v nemškem dramatem ekspresionizmu.

UDK 808.1 podobje, imagerij :821.163.6-1 Župančič, Vodnik, Kosovel.091

podobje v slovenski poeziji (O. Župančič, A. Vodnik, S. Kosovel)

simbolistična poezija slovenska' podobje

PAVLIČ, D.

1000 Ljubljana, Sl. Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2

PENINSKO PODOBJE V POEZIJI OTONA ŽUPANČIČA, ANTONA VODNIKA IN SREČKA KOŠOVELA

Primerjalna književnost (Ljubljana) 20, 1997, št. 1, str. 43-62

Prvi del članka podajajoja pomen izraza "podobje" in uemeljuje njegovo rabo. V drugem delu je pozornost usmerjena na značilnosti podobja v moderni poeziji, predvsem na vlogo simbolov v simbolizmu. Glavni del prispevka se ukvarja z značilnimi podobja v poeziji izrahanh treh slovenskih pesnikov.

UDK 282.44/19' Mounier :821.163.6-6.091 Kooček

UDK 141.32 Mounier :821.163.6.091 Kooček

personalizem v Franciji in Koočekova esejistika,

kritični personalizem Mounier in Koočekova nova katoliška ideologija

OGRIN, M.

1000 Ljubljana, Sl. Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Institut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

KOOČEK IN MOUNIER

Primerjalna književnost (Ljubljana) 20, 1997, št. 1, str. 1-20

Idejne povezave med Edvardom Koočekom in francoskim personalističnim gibanjem so v Koočekovi esejistiki zapletite števile sledi. Članek se osredotoča na vpliv kristanskega personalista Emmanuela Mouniera, predstavi glavne kategorije in ideje, s katerimi je ta mod leti 1932 in 1940 vplival na Koočka, in prikazuje, na kakšen način se ti pojmi pojavljajo v predvojnem času v misli Edvarda Koočka. Gre za njune temeljne pojme, kot so oseba, ustreljenost, dejanje in pričevanje. Izkáže se, da je bila za našina, kako jih je Kooček sprejel, pomembna ideologija kristanstva, obenem pa tudi ideje, ki jih je sprejel od skupine L'Ortre novouev. Ki je izšla iz Mounierovnega personalističnega gibanja. Pri tem je pomembna zlasti razlika med Mounierom in Koočekom glede pojmovanja osebe. V tej perspektivi razprava predlambilizira personalizem njegove misli.

UDK 821.133.1-2(493) Maeterlinck :821.163.6-2 Cankar.091

UDK 82-2.08 Cankar, Maeterlinck

Maeterlinckova dramska tehnika in tehnika v Cankarjevih dramah *Jakov Ruda* in *Lepra* *Vida*

JAVORŠEK, J. J.

1000 Ljubljana, Sl. Murnikova 14

ELEMENTI MAETERLINCKOVE DRAMSKÉ TEHNIKE V CANKARJEVIH DRAMAH

Primerjalna književnost (Ljubljana) 20, 1997, št. 1, str. 63-84

Doklej je veljalo prepričanje, da je Maeterlinck na Cankarja vplival predvsem s svojimi idejami in stilnimi posebnostmi, toda ob obravnavi Cankarjeve zgodnje drame *Jakov Ruda*, za katero je značilen močan Benserov vpliv, se je izkazalo, da je Cankar kombiniral dramske tehnike obeh avtorjev; tako je dosegel kontrastno predstaviteljno družbo, ki jo posebej duple prevladujoča Benserova analitična tehnika, in literarnih posameznikov, prikazanih s pomočjo Maeterlinckove "tehnike reagentov", s katero je Cankar lahko sugeriral resnico, skrivno za lastni družbe. Obravnava *Lepra* *Vida*, ki je Cankarjevo najbolj simbolistično dramsko delo, je pokazala, da je struktura drame, kakor jo lahko dohodimo s pomočjo aktantskih modelov Arne Lienfeld, izredno podobna strukturi Maeterlinckovih zgodnjih dram, čeprav se po dramski gradnji in strukturi govora od njih močno razlikuje, ker se Cankarjeve osebe zavvedajo svojega stanja in lahko o njem svobodno govorijo, medtem ko je moral Maeterlinck uporabljati sugestivne tehnike.

UDC 282(44)19<sup>o</sup> Mounier :821.163.6-6.091 Kooček

UDC 141.32 Mounier :821.163.6.091 Kooček

personalism in France and Kooček's essays,

Christian personalist Mounier and Kooček's new catholic ideology

OGRIJN, M.

1000 Ljubljana, SI, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Institut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

KOČBEK AND MOUNIER

Prinčevalna književnost (Ljubljana) 20, 1997, Nr. 1, pp. 1-20

Many ideas of the French personalism can be traced in the essays of the Slovenian poet, writer and politician Edvard Kooček (1904-1981). The study focuses on the influence of the Christian personalist Emmanuel Mounier, discussing his terminology and ideas, and presenting their reception by Kooček in the period 1932-1940. Special attention is paid to such terms *person, incarnation, engagement* and *zerotomy*. It is shown that Kooček accepted them under the strong influence of the movement generated by the magazines *Križ nar gori* and *Križ*, i. e. by the Slovenian branch of the new catholic movements initiated by the European youth after World War I: it emphasized personal experience of religion and demanded man's ethical renewal. Kooček was also influenced by the ideas of the L'Ouvre nouveau group, which originated in Mounier's personalistic movement. But he differs from Mounier's understanding of the term *person*, so, all in all, Kooček's thought cannot be considered as purely personalistic.

UDC 821.133.1-2(493) Macterinck :821.163.6-2 Cankar:091

UDC 82-2.08 Cankar, Macterinck

Macterinck's dramatic techniques and Cankar's plays

JAVORŠEK, J. J.

1000 Ljubljana, SI, Marnikova 14

#### ELEMENTS OF MAETERLINCK'S TECHNIQUES IN CANKAR'S PLAYS

Prinčevalna književnost (Ljubljana) 20, 1997, Nr.1, pp. 63-84

So far, the influence of Maurice Maeterlinck on the Slovenian novelist and playwright Ivan Cankar was considered to be manifest mainly in the ideas and style of Cankar's plays. The analysis of Jakob Ruda, which belongs to the Cankar's early works and was strongly influenced by H. Ibsen, proves a combination of Ibsen's and Maeterlinck's techniques. Ibsen's analytical techniques is used in the presentation of corrupted society, while Maeterlinck's "techniques of reagents" is adopted in the contrastive presentation of the hypocritical individualist. This combination suggests the truth hidden by conventional lies. An analysis of the predominantly symbolic Cankar's play *Lepa Vida* reveals, following Anne Ubersfeld's scenic models, a close parallel of its structure and the structure used in the Maeterlinck's early plays. On the other hand, the style and composition of *Lepa Vida* are not in Maeterlinck's line. Cankar's characters are aware of their condition and discuss it directly, while Maeterlinck had to use suggestive modes of expression.

UDC 821.113.6 Strindberg :821.163.6.091

UDC 316+821.113.6 Strindberg :821.163.6.091

the question of woman and marriage in Strindberg's literary work,

antifeministic trends in Strindberg and in Slovenian literature

TOMAZIN, K.

1000 Ljubljana, SI, Rektorat Univerze v Ljubljani, Kongresni trg 12

STRINDBERG, ANTI-FEMINISM, AND SLOVENIAN LITERATURE

Prinčevalna književnost (Ljubljana) 20, 1997, Nr.1, pp. 21-42

Strindberg's literary project was initiated by promotion of the 'modern ideas' which marked a period of the Scandinavian literature and culture, culminating in the decades of 1870's and 1880's. Its main topics were social issues, especially the woman's status and the morals of the sexes. The problem of woman and marriage turned into the fundamental paradigm of Strindberg's literary and para-literary essays. After 1879, his typical attitude was antifeministic rejection of the contemporary women's emancipation movement. In the late 1880's, he focussed on the struggle of sexes and on the negative femininity. Strindberg's perception of woman was adopted by several Slovenian authors, after the European literary movements and aesthetics of the late 19th century reached Slovenia around 1900, and again in the 1920's, after the drama of the German Expressionism restored appreciation of Strindberg's naturalistic and symbolic texts.

UDC 808.1 imagery :821.163.6-1 Župančič, Vodnik, Kosovel:091

imagery in Slovenian poetry (O. Župančič, A. Vodnik, S. Kosovel),

symbolistic poetry/ Slovenian/ imagery

PAVLIČ, D.

1000 Ljubljana, SI, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelček za primenjalno književnost in literarno teorijo, Alkercova 2

#### POETIC IMAGERY IN O. ŽUPANČIČ'S, A. VODNIK'S AND S. KOSOVEL'S

POETRY

Prinčevalna književnost (Ljubljana) 20, 1997, Nr. 1, pp. 43-62

The first part of the study explains the author's use of the term imagery. The second part focuses on the characteristics of imagery in modern poetry, especially on the role of symbols in symbolism. The central part part discusses the features of imagery in the poetry of Slovenian poets O. Župančič, A. Vodnik, and S. Kosovel, written in the first decades of the 20th century.



