

primerjalna književnost

ljubljana 1997 • številka 2

Tomo Virk:

MOŽNOSTI IN NEMOŽNOSTI
PIRJEVČEVE TEORIJE ROMANA

Tone Smolej:

CANKARJEVA AFIRMACIJA
IN NEGACIJA ZOLAJEVE *BEZNICE*
V ROMANU *NA KLANCU*

Maja Lavrač:

KITAJSKE METAFIZIČNE TEORIJE
O LITERATURI

PREGLEDI

KRONIKA



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

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

Glavni in odgovorni urednik: Darko Dolinar

Naslov uredništva: 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 3. decembra 1997

VSEBINA

Razprave

Tomo Virk: Možnosti in nemožnosti Pirjevčeve teorije romana	1
Tone Smolej: Cankarjeva afirmacija in negacija Zolajeve <i>Beznice</i> v romanu <i>Na Klanecu</i>	29
Maja Lavrač: Kitajske metafizične teorije o literaturi	53

Pregledi

Marko Juvan: O literaturi kot kulturnem spominu. Ob 15. kongresu Mednarodne zveze za primerjalno književnost (ICLA/AILC) v Leidnu	67
--	----

Kronika

Občni zbor Slovenskega društva za primerjalno književnost	83
Dvajset let revije <i>Primerjalna književnost</i>	84
Društvene prireditve 1994-1007	89

Tomo Virk

MOŽNOSTI IN NEMOŽNOSTI PIRJEVČEVE TEORIJE ROMANA

Razprava uvodoma locira nekatere posebnosti, ki označujejo Pirjevčevo teorijo romana, in se v nadaljevanju loti poskusa njene sistematične razdelave. V prvem delu razišče Pirjevčevo pojmovanje literarne vede in estetike, pri čemer poudari zlasti delež Heideggrove misli, za katerega je očitno, da je pri Pirjevcu odločilen; v drugem delu skuša nakazati osnovne postavke Pirjevčeve teorije (tradicionalnega evropskega) romana; tretji del izpostavi pomen realističnega romana in mimetičnosti za Pirjevčeve poglede na roman, četrti del pa prikaže Pirjevčeve poglede na roman s stališča zgodovine romana. Razprava opozarja na nekatere težave, ki so se pojavljale Pirjevcu v zvezi z obravnavano problematiko, in se kritično opredeli do nekaterih njegovih rešitev. Sklepni del skuša evidentirati vprašanja, ki jih Pirjevčeva teorija romana pušča odprta.

Dvajset let po smrti Dušana Pirjevca ostaja njegova literarno-teoretska, estetska in filozofska misel še vedno vznemirljiva. Izjemni vpliv, ki ga je imel Pirjevec v času svojega delovanja, se še ni povsem polegel in njegova navzočnost je zaznavna tudi v delu mlajših literarnih raziskovalcev. Vendar natančnejši pogled pokaže, da njegova misel v literarni vedi pravzaprav ni doživela pomembnejše aplikacije ali razvitja tez, ki so ostale v zasnutku.¹ Takšnega razvitja je – na način konstruktivne kritike – vsaj deloma bila deležna predvsem Pirjevčeva filozofska² oziroma estetska misel,³ s stališča literarne vede pa je o njej tehtno in pregledno takoj po Pirjevčevi smrti, ob povodu uvodnih študij v *Sto romanov*, pisal le Janko Kos; druge obravnave Pirjevčevega literarnoznanstvenega delovanja – praviloma so precej kratkega obsega – se v glavnem tičejo bolj posameznih, parcialnih vidikov.⁴ Ta abstinenca je pravzaprav presenetljiva. Čeprav je Pirjevčeva teorija romana nekakšno obče mesto slovenske literarne vede in publicistike in torej nekako a priori predpostavljena kot nekaj poznanega in dognanega, natančnejši pogled pokaže, da je celo Pirjevec sam to teorijo nenehno dograjeval, popravljaj, prilagajal ali znova vračal na že presežena stališča, ne da bi formuliral njeno dokončno podobo, ki bi bila povsem razvidna in notranje skladna. Pri tem se zdi, da je vsaj v prvih študijah, v katerih je vendarle načrtno razvijal teorijo tradicionalnega evropskega romana (o *Rdečem in črnem*, 1965, *Zgubljenih iluzijah*, 1966, *Gradu*, 1967, *Nielsu Lyhneju*, 1967, *Kraljevski poti*, 1968), skušal biti zvest predvsem začrtani teoriji romana kot pripovedi o aktivnem novoveškem (metafizičnem) junaku, ki v imenu neke ideje spreminja svet, da bi ga uskladil s to idejo, vendar na koncu propade, prav v tem (načelnem) propadu pa se potem pokaže zmotnost (in ničnost) njegovega temelja, razpre se ontološka diferenca, z njo pa tudi umetniškost romana. Vendar je domala vsaka teh interpretacij relativizirala kakšno od določil romana, čigar lastnosti je Pirjevec v izhodišču določil z *Don Kihotom*, nato pa utemeljeval predvsem z romani realizma-naturalizma 19. stoletja. Ob prvem

Stendhalovem, ob Balzacovem ter ob Jacobsenovem romanu se je kot ena glavnih težav pokazala nezadostnost – ali celo odsotnost – (socialnozgodovinske) akcije, ob Kafku in Malrauxu pa predvsem dejstvo, da gre za deli, v katerih ni prikrite izhodiščne identitete biti in bistva in se zato nekako izmikata metafizični strukturi, ki je za roman bistvena. Pirjevec je neutrudno in z izjemno domiselnostjo iskal rešitve za te probleme, obenem razvijal tudi svojo estetsko in filozofsko misel, vendar je v nekem trenutku – v študiji o *Nevarnih razmerjih* (1972) – sam opazil, da njegov interpretativni napor bržkone "ni vsestransko prepričljiv".⁵ To je bilo seveda le delno res, saj je bil "neprepričljiv" predvsem za (večkrat ideološke) nasprotnike, ne pa tudi za tiste, ki so se gibali v podobnem miselnem obzorju. Toda vsekakor je v zgradbi teorije romana zaslužil razpoke, zato je v študiji o *Lucieniu Leuwenu* (1970), ki je ena osrednjih (in mu je rabila tudi kot osnova za univerzitetna predavanja o romanu med letoma 1969-71), v prvih dveh odstavkih podal nekaj pojasnil, ki kažejo, da se je poudarek od zvestobe teoriji romana preusmeril predvsem v zvestobo obravnavanemu besedilu. Tudi tej zahtevi je skušal Pirjevec sicer ustreči že od vsega začetka, vendar se zdi, da je prav v omenjeni študiji prišlo do izrazitejšega premika. Posledica so Pirjevčeve najboljše, najbolj daljnosežne, miselno najgloblje ter duhovno najbolj zavezujoče študije (denimo o *Don Kihotu*, 1973, in *Bratih Karamzovih*, 1976), ki pa v začetku razmeroma jasno podobo romana opazneje problematizirajo. Laclosev in Cervantesov roman se izkažeta navezana na "problematični" novi roman Robbe-Grilleta; njegovemu *Vidcu* je v spremni študiji (1974) odmerjeno povsem legitimno mesto v zgodovini romana; naslednja (zadnja) študija pa se vrne k prvotnemu, ožjemu pojmovanju, po katerem je roman kronološko umeščen med Cervantesa in romane Dostojevskega. Kompleksnost pozne Pirjevčeve misli o romanu dopolnjujejo paradoksnе aforistične formulacije, s katerimi skuša njihov avtor zajeti zapleteno problematiko. *Don Kihot* je in obenem ni pravi roman (kar Pirjevec sam opiše kot "izrazito paradoksen položaj");⁶ v študiji o *Vidcu* zapiše: "Roman je posnemanje, a hkrati to tudi ni";⁷ ob *Bratih Karamazovih* pa: "To res ni več roman, a je še vedno roman."⁸

Pirjevčeva misel o evropskem romanu je torej skrajno kompleksna in jo je, kot je zapisal že njen prvi razlagalec, Janko Kos, "mogoče razumeti šele, ko jo dojamemo v njenih izvorih, nastavkih in izpeljavah, in to čimbolj v celoti, saj v teh študijah nikjer ni predstavljena v strnjeni podobi, ampak razdeljena na številne kose, posamezne aspekte in prereze. Vsak poskus, da bi jo dojeli v celoti, jo zato nujno poenostavlja."⁹ Ob vsem že omenjenem je treba še upoštevati, da je v zadnjih študijah do opisanega premika prišlo tudi zato, ker se je Pirjevec tedaj vizionarsko obrnil v druga miselna območja, tista, ki kulminirajo v njegovih zadnjih dveh objavljenih razpravah, posvečenih vprašanju o Bogu.

Toda prav to je tudi tisti vidik njegovih študij, ki ga, čeprav je

nemara najpomembnejši, v tem prikazu – tako kot mnoge druge – puščamo ob strani. V ospredju zanimanja pričujoče razprave je namreč izključno tisti segment Pirjevčeve misli, ki smo ga zgoraj označili za "obče mesto" in ga najnatančneje definira pojem "teorija (in zgodovina) romana". Naloga, ki si jo zadajamo, je ponoven premislek kompleksnih Pirjevčevih izhodišč in poskus takšne sistematizacije njegove misli o romanu, kakršne sam Pirjevec nikoli ni zares opravil. Čeprav je tak poskus že vnaprej obsojen na mnoge ugovore, se zdi nujni predpogoj za konkretnejšo reaktualizacijo Pirjevčeve misli, končno pa tudi za aplikacijo dosežkov njegove teorije romana v literarni vedi.

I.

K teoriji romana se je Pirjevec sistematično obrnil po prvih uvodnih študijah v zbirki *Sto romanov*, konkretneje, šele od obravnave Stendhalovega romana *Rdeče in črno* naprej. Kot je opozoril Janko Kos,¹⁰ je bil ta obrat povezan s Pirjevčevim sprejetjem Heideggrove misli okrog leta 1964. S tem ko se je navezal na Heideggrovo misel, Pirjevec ni sprejel le določene filozofske in nazorske usmeritve, ampak je bistveno spremenil vse svoje mišljenjsko obzorje.¹¹ Zato po letu 1964 seveda ni razmišljal le o teoriji romana, temveč je v novi luči raziskoval tudi vprašanja filozofije, estetike, literarne vede in posebej njene metodologije. Vsi ti premisleki so bili potem objavljeni v mnogih razpravah, hkrati pa skoraj vedno vključeni tudi v študije, v katerih se je eksplicitno ukvarjal s teorijo (evropskega) romana. Ta je torej nastajala obenem z razvojem Pirjevčeve filozofske, estetske in literarnoznanstvene misli in je bila s tem razvojem neizbežno zaznamovana. Vendar pa ta razvoj ni potekal povsem linearno, nemoteno, brez nepričakovanih zasukov in celo vrnitev na prejšnja stališča. Da bi lahko zajeli Pirjevčevo misel o evropskem romanu v vsej njeni kompleksnosti, moramo zato vsaj na kratko prikazati njegov pogled na literarno vedo in estetiko, vse to seveda ob nenehnem upoštevanju odločilnega deleža, ki ga je za Pirjevčevo teorijo imela Heideggrova bitnozgodovinska misel.

*

S stališča Pirjevčeve misli je treba glede literarne metodologije upoštevati predvsem štiri metodološke pobude: t.i. imanentno interpretacijo,¹² fenomenološko estetiko, strukturalno poetiko in pa seveda iz Heideggrovega vpliva izhajajočo bitnozgodovinsko metodo. Imanentna interpretacija je pri Pirjevcu bolj epizodnega značaja, saj se pojavi le v enem njegovem besedilu, študiji o Gogoljevih *Mrtvih dušah*, in sicer kot nekakšna reakcija na historično-pozitivistično metodo, ki jo je do tedaj pod Ocvirkovim vplivom uporabljal in zagovarjal tudi sam.¹³ S strukturalno poetiko¹⁴ se je ukvarjal precej, vendar v glavnem v zvezi z vprašanji literarne znanosti in estetike, ne pa tudi

teorije romana. V tej sta povsem prevladali dve dopolnjujoči se pobudi, fenomenološka estetika in Heideggrova bitna zgodovina.

Fenomenološka estetika¹⁵ je najširša podlaga Pirjevčeve misli in je zanj vseskoz odločilnega pomena. Kot je razvidno predvsem iz razprave *Zgubljene iluzije*, je literarno delo pojmoval – v Ingardnovem¹⁶ smislu – kot "čisti intencionalni korelat s kvazirealnim načinom obstoja". Vendar ni ostal pri tem fenomenološkem nastavku, ampak ga je razvil v smeri Heideggrove filozofije. To je najbolj nazorno ob eksplikaciji Murnove *Zimske pesmi* v študiji o Robbe-Grilletevem *Vidcu*.¹⁷ Pirjevec detektira kvazirealnost in bitno heteronomnost literarnega dela (belih polj v Murnovi pesmi "nikjer ni"; "so samo, kolikor je ta pesem") in to ingardnovsko izhodišče razume v smislu Heideggrovega mišljenja biti: "Kam se umakne in kam se izmakne v pesništvu posneto bivajoče? Ti Murnovi verzi pustijo tem poljem biti tu, sicer pa z njimi ne morem nič početi. Pesem ni z določenimi besedami imenovala določenih navzočih stvari, marveč prinese stvari v besedo in sicer ne glede na njihovo bistvo [...] Pisatelj lahko opisuje realne predmete in dogodke, osebe in dejanja, ima torej lahko, kot pravimo, svoje modele, se pravi, da pisatelj lahko opisuje realno bivajoče, vendar ko berem njegov tekst, tega bivajočega ni nikjer, umaknilo se je iz svoje bivajočnosti in se torej kaže v svoji biti."¹⁸

Heideggrovo ime se pojavi že v Pirjevčevi prvi študiji za zbirko "Sto romanov", napisani ob Sartrovem *Gnusu*, kjer najdemo formulacije, podobne Heideggrovemu pojmovanju biti in metafizike kot pozabe biti. Vendar Pirjevec eksplicitno zanika Heideggrov vpliv, se od Heideggrova celo distancira in svoje formulacije razloži, izhajajoč iz Marxove misli o alienaciji.¹⁹ Bolj določno se k Heideggrovi misli obrne v študiji o *Rdečem in črnem*, "medtem ko izrecno navede Heideggerjevo mišljenje kot podlago lastnemu v Balzacovih *Zgubljenih iluzijah*."²⁰ Od tedaj je Heideggrova misel prisotna v vseh njegovih študijah o romanu in odločilno oblikuje tudi njegovo teorijo romana, saj si jo po svoje podredi s tem, da je roman v tej teoriji razumljen le kot segment nekega širšega in usodnejšega dogajanja, namreč zgodovine biti v dobi metafizike.

Pirjevec je prevzel večino osrednjih pojmov Heideggrove filozofije, vendar z značilnimi modifikacijami. Tako se je naslonil na pojme bivajoče, bit, ontološka diferenca, resnica biti, aletheia, nihilizem, metafizika itd., in jih – delno v skladu s Heideggrom, še bolj pa nekoliko samovoljno – združil v enovit miselni sistem. Pri tem je razvil svoj lastni pogled na potek bitne zgodovine in v njej utemeljene evropske metafizike oziroma natančneje: novoveške metafizike kot nihilizma. Vse te pojme je nato vključil v svojo estetiko in teorijo romana.

*

Pirjevec je v svojih spisih ne le nenehno preverjal lastna metodološka izhodišča, ampak je v mnogih posebnih razpravah, pa tudi ob

interpretaciji evropskih romanov, vedno znova postavljal vprašanje literarne vede oziroma znanosti sploh, njenega smisla, dosega in primernosti predmetu obdelave. V razpravi *Možnosti in nemožnosti leposlovnih znanosti* (podobno pa tudi v študiji o Sartrovem *Gnusu*) ugotavlja, da literarna veda izhaja iz neke izvorne razprtosti biti v samem delu. Toda to je le njeno izhodišče; da bi bila sploh možna kot znanost, mora to odprtost pozabiti in se usmeriti na literarno delo kot bivajoče med drugim bivajočim.²¹ Iz tega nato sledi sklep, "da ima delo dve razsežnosti; ena se imenuje: biti bivajoče, biti predmet; drugi se pravi: biti. Po svojem pomenu sta to dve bistveno različni razsežnosti: ena ima ontični, druga ontološki značaj. V umetniškem delu sta združeni obe, vendar tako, da je nenehoma na delu tudi bistvena razlika med njima. V delu je na delu razlika med bivajočim in bitjo. Tej razliki se reče ontološka diferenca. Umetnina je z njo usodno zaznamovana in je njeno razkrivanje."²²

Razlika med ontično in ontološko razsežnostjo je razlika med umetniško in – pogojno rečeno – "neumetniško". To razmerje je Pirjevec razložil v povezavi s Heglovim pojmom *čutno svetenje ideje* oziroma s pojmom *posnemanje*. Vsaka umetnina je po tem pojmovanju čutno svetenje ideje oziroma posnemanje, mimesis; toda njena umetniškost je ravno tisto, kar to posnemanje oziroma čutno svetenje ideje presega, se mu izmika. V tej dvodelni (izrazito metafizični) strukturi je mimetična plat umetnine tista, v kateri najde Pirjevec mesto (tradicionalne) literarne znanosti. Pirjevec torej – v navezavi na Lotmana – tradicionalni literarni znanosti dodeli vlogo raziskovanja te idejne, mimetične, "neumetniške" plasti literarnega dela. S tem je literarna znanost na prvi pogled omejena na nekaj nebitnega, saj je ta mimetična plat – glede na umetniškost – nekako "nižja", oziroma kot pravi Pirjevec, šele njen "pogoj".²³ Vendar pa to po Pirjevcu ne spodbija utemeljenosti literarnih znanosti, saj je očitno, da imajo literarna dela pač tudi to mimetično-posnemovalsko plast. Čeprav je umetniškost umetnine zunaj dometa mimetičnosti (in literarne znanosti), pa brez mimetične razsežnosti umetnine ne more biti. Kajti – kot si preberemo v študiji *Znanost o umetnosti* – "umetnost je realno socialno dejstvo, je bivajoče med bivajočim na način tokov, gibanj, šol itd. Klasicizem, romantika, realizem itd. so načini samoutemeljevanja umetnosti, so načini samopostavljanja umetnosti v status realnega socialno duhovnega dejstva, v status bivajočega."²⁴ Ta mimetična razsežnost je torej povsem legitimna sestavina metafizične umetnosti – in nujna, saj je zgodovina biti tudi v času njene pozabe nekaj "usodnega" – in nikakor ni nekaj poljubnega. Ni namreč, govorjeno s Heglom, čutno svetenje kake poljubne, ampak točno določene ideje, ki se ne pojavi po naključju, ampak gre pravzaprav za "usojeni" proces evropske metafizike v njenem stopnjevanju pozabe biti. Tradicionalna literarna veda je vsakokrat zavezana isti pozabi biti kot sočasna literatura v svoji posnemovalski razsežnosti. Preseganje takšne tradicionalne literarne vede – in v svojih študijah se

Pirjevec zavzema predvsem za to – je možno le tako, da literarna veda prepozna tudi umetniškost umetnine, da dojame njeno ontološko razsežnost in skuša misliti ontološko diferenco, prek nje pa – v katarzi – tudi samo umetniškost literarnega dela.

Zgodovinska perspektiva (bistva) umetnosti se po Pirjevcu kaže v razponu med pojmom mimezis in poiesis, pri čemer mimezis označuje epoho tradicionalne umetnosti, poiesis pa njen izvor in obenem dovršitev, saj se je po Pirjevcu sodobna umetnost (kot tudi refleksija o njej) pričela obračati nazaj k svojim grškim, predmetafizičnim izvirom.²⁵ Umetnost izvorno – kot *téchne* in *poiesis* – ni bila nikakršno posnemanje, ampak proizvajanje stvari iz njihove uporabne spoznavne prikritosti v *biti*.²⁶ Umetnost je – v tem seveda prepoznamo odločilni vpliv Heideggrove misli – po svojem bistvu torej tisto, kar je bila na svojem izvoru: razpiranje resnice biti. Posnemanje je postala šele takrat, ko je prenehala biti zgolj kazanje oziroma razkrivanje tega *je* na bivajočem. Umetnost (kot *mimezis*) je zato bistveno zavezana pozabi biti in s tem možna samo v metafiziki.

Preobrat v metafizično mišljenje se dovrši v Platonovi *Državi*. Poezija postane tedaj *mimezis*, nepopolni posnetek ideje in nižja oblika spoznanja, zato se iz tega izhajajoča estetika tudi imenuje gno-seološko-imitacijska oziroma spoznavno-posnemovalska. Novo bistvo umetnosti je najjasneje definirjal Hegel, pri katerem je umetnost dvakratna redukcija: pojmovana je kot čutno svetenje ideje in je na ta način podrejena, manjvredna oblika razuma, spoznavanja. Ta idejnost ali mimetičnost umetnosti pa za Pirjevca nikakor ni nekaj naključnega in s tem zanemarljivega. Kot zapiše v spisu *O humanizmu in nehumanizmu v literaturi*, je ideja sama potrebovala literaturo, da se je lahko skoz njo bolj prepričljivo kazala. Toda od Hegla naprej je postalo jasno, da ideja ne potrebuje več literature, da je postala dovolj močna, vseobvladujoča moč, in sicer kot "sodobna znanost v eksploziji svojega tehnološkega in vseupravljalkega t. j. kibernetkega bistva."²⁷ Mimetična epizoda v zgodovini umetnosti je torej zgolj dogajanje zgodovine biti kot njene pozabe.

Novi obrat v umetnosti in njenem razumevanju, kot ga opaža Pirjevec, je v tem, da se tako moderna umetnost kot tudi refleksija o njej zavesta izvornega pomena umetnosti, namreč tega, da je umetnost proizvajanje v odprtost, razkritost biti. Umetniškost je to sicer vedno bila, vendar se je ta razsežnost skrivala tako sami umetnosti kot refleksiji o njej. Umetnost je bila zato v času metafizike zavezana spoznavno-posnemovalski estetiki. Toda v dvajsetem stoletju se – iz bitnozgodovinskih razlogov, ki pomenijo konec metafizike – umetnost spet odpira svojemu izvornemu pomenu *poiesis*, proizvajanju iz "nebivajočega" v razkritost biti. Ta obrat po Pirjevcu ne bi bil mogoč, če ta možnost ne bi bila že ves čas prisotna v sami umetnosti. Umetnost je v nekem smislu ves čas ostajala tudi *poiesis*, le da ji je bilo to prikrito. Ta prikritost pa se je dogajala v vedno drugačni obliki, ki jo je določala sama metafizika.

Umetniškost umetnine, razumljeno kot "razprtje ontološke difere-
rence", definira Pirjevec v svojem znanem predavanju *Strukturalna
poetika in literarna znanost* kot "razliko na višji način", ki je v tem,
da delo "nekako preseže ali zabriše svojo izpovedno-mimetično raz-
sežnost."²⁸ Obe sintagmi definirata bolj specifično filozofska pojma in
ne pripadata prvenstveno območju umetnosti ali umetnostnih ved.
Zato si prizadeva Pirjevec najti tudi "znotrajumetnostni" ekvivalent
ontološki diferenci kot razpiranju umetniškosti literarnega dela. V
študiji o *Lucienu Leuwenu* izhaja pri tem iz Kanta, iz njegove
definicije umetnosti kot brezinteresnega razmerja. Umetniškost je
tisto, kar je zunaj vsakega interesa, zato je tudi preseganje mime-
tičnosti, skoz katero se nam kaže bivajoče vedno kot nekaj uporab-
nega. To preseganje je zaznamovano s tistim odmikom, ki ga ob
Murnovih verzih definira s pojmi fenomenološke estetike: človek se
mora nekako *odmakniti* od bivajočnosti bivajočega, od njegove upo-
ravnosti (mimetične dimenzije), da bi se mu v brezinteresnem raz-
merju, ki je lepota, odprla bit. Ta odmik Pirjevec imenuje *katarza*.
Zato v že omenjeni študiji zapiše tudi: "Umetnost je očitno umetnost
samo, ko se dogaja kot katarza."²⁹

Pojem *katarza* je v Pirjevčevi estetski misli povsem usklajen z
osnovnimi premisami njegove estetike, pa tudi z njegovimi metodo-
loškimi predpostavkami, zlasti s fenomenologijo in Heideggrovim
mišljenjem biti.³⁰ Umetniškost je po Pirjevcu razkrivanje biti, raz-
krivanje tistega *je* na vsakem bivajočem, in sicer na način ontološke
diference.³¹ Vendar se umetniškost, kot smo videli, razkriva le na
ozadju mimetične razsežnosti umetnine. Mimetična razsežnost zato
ne pomeni zgolj nekakšne "materialne" podlage umetniškosti, ampak
je njen bistveni sestavni del. To je najbolje razvidno prav iz pojma
katarza, v kateri se razkriva umetniškost umetnine. *Katarza* je nam-
reč možna le, če je prišlo do predhodne identifikacije. V romanu to
pomeni, da se bralec romana najprej identificira z junakom, da se
lahko potem v razprtju ontološke diferece iz te identifikacije umak-
ne³² in tako doživi po Pirjevcu razumljeno *katarzo*.³³ Bistvo umet-
niškosti je sicer res ne-mimetično (razprtje ontološke diferece, uzrtje
biti), toda umetniškost je obenem *bistveno* – in ne le naključno –
vezana tudi na mimesis (še le ta razsežnost omogoča identifikacijo).
Iz tega pa potem sledi – v predavanju *Filozofija in umetnost* naka-
zana – Pirjevčeva najbolj radikalna konsekvence, ki jo lahko do kraja
razumemo še le ob poznavanju njegove naslonitve na Heideggra:
umetnost (kot posnemanje), v kateri se umetniškost razkriva na način
katarze, je omejena le na eno obdobje človeške zgodovine, na obdobje
zahodnoevropske metafizike. Izvorna grška predplatonska misel je
mislila predvsem bit. Za metafiziko pa je značilno, da se dogaja v
prikritosti, pozabi te biti, zato filozofija biti ne misli in bit se v njej ne
kaže. V tem času dobi umetnost "nalogo", da kaže bit. To se lahko

dogaja le v razprtosti ontološke diference, v razliki biti od bivajočega, pri čemer ontološka diferenca (in zato ni naključje, da jo Pirjevec izenači s katarzo) pomeni nujno sopripadnost obeh polov, biti in bivajočega – ali, če se vrnemo k umetnosti in katarzi: mimetičnega in nemimetičnega. S Heideggrovo filozofijo se je po Pirjevcu ponovno pričela misliti bit, zato ta naloga znova pripade filozofiji, ne več umetnosti. To spoznanje je bistveno zaznamovalo tudi Pirjevčevo teorijo romana, kjer je za romane od Dostojevskega dalje zaznaval obrat od tradicionalne umetnosti. Tega, kaj je umetniškost umetnine (literature) v tej novi epohi, zunaj metafizike, pa Pirjevec ni več premislil z isto temeljitostjo.³⁴

II.

Vsa gornja dejstva pomembno določajo Pirjevčevo teorijo (evropskega) romana, ki je svoje najpomembnejše pobude prejela iz Heideggrove bitnozgodovinske misli. Pirjevec se je sicer opiral (ob nekaterih drugih, a v skrajni posledici manj pomembnih avtorjih, kot je bil denimo L. Goldman) tudi na Lukácsa in Bahtina ter njuni teoriji romanov, vendar je teorija romana kot celota v prvi vrsti podrejena bitnozgodovinski perspektivi. Pirjevec je po Heideggru povzel – in tudi po svoje preinterpretiral – predvsem idejo evropske metafizike. Ta naj bi se pričela s Platonom tako, da pride do pozabe (izvirne razprtosti) biti, ki so jo mislili še predsokratiki, to pa tako, da na mesto vprašanja po biti stopi vprašanje po najvišjem bivajočem, ki mu Pirjevec podeli ime metafizična bit. Za metafiziko je torej značilno, da je v njej ontološka diferenca pozabljena, pri čemer je ta pozaba prikrita pod dualizmom bivajočega ter metafizične biti kot ideje.

V bitnozgodovinski perspektivi nobena (metafizična) manifestacija – še najmanj umetniška ali literarna – ni nekaj poljubnega, ampak je določena z usodno nujnostjo same zgodovine (oziroma: pozabe) biti. V duhu Pirjevčevega razumevanja Heidegggra bi bilo mogoče reči, da bit sama določa, na kakšen način se bo v določenem obdobju metafizike kazala (oziroma prikrivala). Iz tega dejstva pa se potem odpira vpogled v najgloblje jedro Pirjevčeve teorije romana. Kot je razvidno iz celote njegovih premišljevanj, posebej eksplicitno pa iz razprave *Filozofija in umetnost*, si je bit v novem veku za svoje kazanje-skoz-prikrivanje "izbrala" obliko t. i. tradicionalnega evropskega romana. Ta tip³⁵ romana Pirjevcu zaradi njegove bitnozgodovinske perspektive ni mogel veljati zgolj za eno naključnih ali možnih oblik, ampak je prav ta oblika v posebnem pomenu *bistvena*. Zgodovina književnosti namreč v bitnozgodovinski perspektivi ni nekaj samostojnega, ampak je (le) del zgodovine biti. Zato tudi roman nima kakega zares v tem smislu lastnega bistva, da bi to bilo neodvisno od zgodovine biti; ravno narobe je: to bistvo je "odvisno" prav od biti, od "naloge", ki mu jo ta nalaga. Bistvo romana je "izpolnjevanje" te "naloge",³⁶ kazanje biti, zato je pravi roman seveda le tisti, ki to nalogo izpolnjuje. To pa je v Pirjevčevi analizi tradicionalni evropski roman.

Pirjevčeva teorija romana temelji na nekaterih splošnih, načelnih literarnoteoretskih premisah, ki se difuzno razpršene pojavljajo po raznih študijah in jih je v bolj zgoščeni obliki izrekel le v svojih neobjavljenih univerzitetnih predavanjih.³⁷ Roman mu ni tako strogo določena forma kot lirika, epika in dramatika;³⁸ kljub temu Pirjavec – podobno kot Bahtin – ugotavlja, da vendarle obstajajo norme, ki roman ločijo od drugih literarnih zvrsti. Na podlagi dveh definicij, Goethejeve in Lukáčseve, izhodiščno definira roman kot literarno obliko, ki je možna le v svetu, v katerem se je pojavil subjekt. Ali z drugimi besedami – ker rojstvo subjektivizma v tem smislu v filozofiji s svojim *cogito* predstavlja René Descartes: roman je tipično novoveška forma. Vendar to izhodišče nato modificira v skladu s Heideggrovo mislijo. Njegova definicija romana je zato taka: roman je novoveška metafizična struktura, ali natančneje: roman je epopeja metafizične subjektivitete.³⁹

Ugotovitev, da je roman novoveška metafizična struktura, še ni njegova zadostna definicija, saj izkazuje metafizično strukturo tudi na primer novoveška filozofija, bržkone pa tudi druge veje umetnosti in literature. Da bi bil roman razločen od drugih metafizičnih struktur, mora sam imeti še neko posebno, specifično romaneskno strukturo. Celotna Pirjevčeva teorija romana je pravzaprav poskus definicije te romaneskne strukture. Ta izhaja iz posebne vloge junaka romana, ki je Pirjevču – kot tudi že Lukácsu – nekako identična s formo romana. V svetu, ki so ga bogovi zapustili, ki je prišel (enako kot pri Lukácsu) v nasprotje s svojim bistvom, nastopi človek kot subjekt, ki se čuti poklican odpraviti to nasprotje s svojim delovanjem, s svojo akcijo. Tak aktivni junak je nujni predpogoj romana. Kot si lahko preberemo v predavanjih *Metafizika in teorija romana*: "Da bi bilo nekaj takega, kar imenujemo novoveški roman, sploh možno, se mora znotraj metafizike pojaviti poseben *tip človeka*, ki ga bomo imenovali *človek akcije*."⁴⁰ Vendar ta akcija ne more biti uspešna, saj se junak napačno utemeljuje. Izhaja namreč iz zmotne identitete bistva (oziroma ideje, metafizične biti) in biti. Toda ideja, v kateri se utemeljuje, ni zares bit, njegova akcija zato ni utemeljena v biti, ampak v niču, kar se pokaže v junakovi načelni katastrofi.

Roman se torej dogaja v identiteti, ki je metafizična in zmotna. Seveda bi že prvi – če ne prvi, pa vsaj drugi ali tretji – roman moral pokazati junakovo izhodiščno napako, prepričanje o utemeljenosti akcije za spreminjanje sveta. Po tem spoznanju novi romani ne bi mogli nastajati, saj bi bila napaka razkrita. Vendar ni tako in bistvo romana je po Pirjevču prav v tem: izhodiščna zmotna je v romanu prikrita. Junakov propad ni razumljen kot načelni propad, ampak kot nekaj naključnega, kot posledica tega, da se je utemeljeval v napačnem temelju.⁴¹ Roman je zato po Pirjevču mogoč samo v *prikritosti resnice svojega temelja*. Takoj ko se mu ta resnica odkrije, ni več

mogoč junak, ki bi se na čemerkoli utemeljeval za ta namen, da bi spreminjal svet; konec junaka akcije je po Pirjevcu tudi konec romana, zato že v Jacobsenovem romanu *Niels Lyhne*, še določneje pa ob *Bratih Karamazovih* odkrije konec evropskega romana. Na skoraj absurden način to tezo uveljavi tudi ob Andričevem romanu, kjer se resnica napačne utemeljenosti pokaže že po prvih štirih poglavjih, iz česar Pirjevec izvede nekoliko nenavaden sklep, da so le prva štiri poglavja roman, preostali (mnogo obsežnejši) del pa to ni (saj je izhodiščno prikrita resnica že razkrita).

Takšna struktura junaka – in romana – potem Pirjevcu omogoči, da v skladu s svojimi estetskimi in literarnoteoretskimi izhodišči locira strukturo umetniškosti v romanu. Roman se dogaja v prikritosti izhodiščne znote. Do razprtja te identitete pride šele v junakovem načelnem propadu. Ta zmotna identifikacija junaka in njegovo akcijo na koncu onemogoči; toda prav ona tudi šele omogoči roman kot umetniško delo. Po Pirjevčevi teoriji je namreč – podobno kot pri razmerju med mimetično in umetniško razsežnostjo umetnine – zmotna izhodiščna identifikacija nujna, da bi se na koncu, v zaključni katastrofi, lahko pokazala razlika, ontološka diferenca. Ontološka diferenca, ki se dogaja na način katarze, je prostor umetniškosti romana, ali kot si lahko preberemo v predavanjih *Metafizika in teorija romana*: Prav vprašanje neuspeha "je ključ za razumevanje romana, in še več, prav to vprašanje je tista pot, ki nas vodi do tega, da sploh lahko sprejmemo roman kot *pesništvo* in *umetnost*, ne pa samo kot nekakšno sporočilo v smislu spoznanja na čutni način, ki je vedno nezadostno spoznanje."⁴²

Iz povedanega je razvidno, da po Pirjevcu roman potrebuje takšno metafizično strukturo zato, da bi se v njem lahko udejanila njegova *umetniškost*. Za roman je zato obvezna načelna junakova končna katastrofa in Pirjevčevo zavračanje srečnega konca je utemeljeno v njegovi splošno estetski in filozofski misli. Kot sledi iz Pirjevčeve estetike, je vsaka umetnina nenavaden spoj mimetičnega in nemimetičnega. Bistvo umetnine je vedno tisto nemimetično, njena umetniškost se vedno pokaže šele tedaj, ko se osvobodi posnemovalske razsežnosti in se razkrije ontološka diferenca ter skoz njo bit. Vendar je prav ta mimetičnost nujni pogoj, da bi se lahko prikazala ontološka diferenca in posledično bit. Podobno je tudi v romanu: čeprav je njegova umetniškost v najožjem smislu skrita v katarzi, junakovi načelni katastrofi, ko se razpre ontološka *diferenca*, pa do tega ne bi moglo priti, če prej ne bi bilo junakove izhodiščne identitetne strukture. Zato je po Pirjevcu za roman bistveno, da je njegovemu junaku resnica njegovega lastnega temelja prikrita in da se lahko razkrije šele v načelni katastrofi. Toda v trenutku, ko se razpre resnica biti, roman ni več možen, saj je roman le zgoraj opisana struktura, v kateri se bit prikriva v zmotni junakovi začetni identifikaciji. Zato se roman z junakovim porazom in razprtjem ontološke diference tudi (tragično) konča, v tem tragičnem koncu razkrita resnica se takoj spet zakrije.

Takšna struktura zagotavlja romanu posebno, odlikovano mesto v bitni zgodovini. V predavanju *Filozofija in umetnost* zapiše Pirjevec tudi tole: "Ker je romaneskna forma v tem kontekstu samo metafora za novoveško poezijo in prek nje za umetnost v celoti, lahko morda zdaj že poskušamo na osnovi vsega doslej izrečenega jasneje določiti tisto, kar smo imenovali razmerje med filozofijo in umetnostjo. Filozofija, kakor o tem med drugim priča sam Hegel, na samem svojem začetku sreča tisti enostavni *je, es ist*, in ga razume kot goli nič, da bi ga kot takega kar se da hitro odvrгла in se dvignila na raven biti kot absolutne negacije nič in večnega bivajočega; roman pa kot umetniško delo začenja z bitjo kot idejo ter se končuje s principialno katastrofo, v kateri se bit in ideja razdvajata; s tem se uveljavlja ontološka diferenca, in sicer tako, da se hkrati razkrije prav tisti enostavni *je*, torej tisto, kar stoji na samem začetku filozofije. Umetnost začenja tam, kjer filozofija končuje, v svojem koncu pa se vrača tja, kjer je filozofija začela."⁴³ Iz tega navedka, in tudi iz vsega doslej povedanega, je razumljiva posebna vloga, ki jo Pirjevec pripisuje romanu in umetnosti sploh. Umetnost je mogoča le v času metafizike, to pa zato, ker je privilegirano mesto, kjer se razkriva bit. Samo mišljenje, filozofija, pozablja bit, toda bit potrebuje neki medij, da se lahko razkriva. Ta medij je umetnost kot taka, v ožjem smislu pa sam roman. In sicer je roman posebej privilegirano mesto tega razkrivanja zato, ker je tudi sam poudarjeno metafizična struktura. Roman v svojem izhodišču stori namreč natanko to, kar stori filozofija kot metafizika: pozabi razliko med bitjo in bivajočim, je slep za to razliko. Vendar je z junakovo načelno katastrofo ta začetna pozaba odpravljena, saj se v njej pokaže bit, njena resnica, ne-skritost, aletheia. In to je tisto, kar daje med vsemi umetnostmi romanu prav poseben položaj: pozaba biti je presežena v sami metafiziki in iz nje. Roman namreč *je* metafizična struktura, a obenem tudi že njeno preseganje. S tem pa je nekakšno samo-zavedanje, samoosveščanje metafizike. Zato mu v zgodovini biti pripade posebej odlikovano mesto.⁴⁴

III.

Pirjevčeva omejitev "tradicionalnega evropskega romana" na – če uporabimo Lukácsevo terminologijo – abstraktno-idealistični tip novoveškega romana⁴⁵ je dosledna izpeljava njegovih bitnozgodovinskih in estetskih premis. Toda kaže, da doživi ob tej roman še eno redukcijo: tradicionalni evropski roman je po Pirjevcu očitno predvsem realistično-naturalistični roman 19. stoletja. Abstraktno-idealistični tip je povezan s posebno naravo novoveške metafizike, poetika realizma-naturalizma pa je utemeljena v estetskem principu *posnemanja*, ki določa evropsko umetnost v času metafizike.

O takšni vlogi in pomenu realizma je mogoče najprej sklepati na podlagi številnih mest iz Pirjevčevih razprav. Implicitna je že denimo v tezi iz študije o *Zgubljenih iluzijah*, "da je realistična proza možna

samo v okvirih neskajenega aktivističnega optimizma in da je docela prirejena času prikritosti nihilistične resnice sveta".⁴⁶ Bolj eksplicitna postane v študiji o *Gradu*, kjer Kafkov roman primerja z izdelki "tistega tipa romana, kakršnega so ustvarili Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstoj, Dostojevski in drugi mojstri devetnajstega stoletja"⁴⁷ in v razpravi kot avtorje tradicionalnega evropskega romana dosledno našteva pisce realizma-naturalizma devetnajstega stoletja.⁴⁸ Podobno ravna Pirjevec tudi v študiji o Jacobsenovem in Malrauxovem romanu, medtem ko ob *Nevarnih razmerjih* uvaja premislek še o romanu osemnajstega in dvajsetega stoletja kot dveh možnosti romana ob "tipu" romana devetnajstega stoletja.⁴⁹ Toda ob *Don Kihotu* kot "pravi", tradicionalni evropski roman spet navaja dela Stendhala, Balzaca, Dickensa, Tolstoja, Flauberta⁵⁰ in zanje ugotovi, da mu pomenijo, "kakor je bilo to že večkrat povedano, ne le eno izmed možnosti romaneskne pripovedi, marveč edino pravo utelešenje ideje in temeljnih načel romana kot umetniške tvorbe."⁵¹ Takšno pojmovanje je implicitno tudi zadnjima dvema spremnima študijama in ob Robbe-Grilletevem romanu celo zaostreno v povsem nedvoumno ugotovitev: "Roman kot posnemanje ni pasivna in mehanična kopija bivajočega, v njem se bivajoče razkriva kot realizacija ideje [...] Njegov junak je vedno nosilec neke ideje ali vizije sveta in človeka. V imenu te vizije spreminja svet in uravnava svoje življenje, kar pomeni, da odstranja, briše, odmetava, skratka zanikuje in uničuje vse, kar ni v skladu z idejo, bistvom in resnico [...] Vse to pa jasno kaže, da o realnosti, obstojnosti in biti oziroma nebiti odločajo ravno bistvo, ideja, resnica, smisel in pomen. Resnično je samo to, kar je v skladu z idejo in to seveda pomeni, da ima ideja pomen biti, je torej resnični izvor vsega, kar je.

Ali pa ni natančno takšen tudi tisti ustvarjalni postopek, ki mu pravimo posnemanje in ki se imenuje realizem? Realizem je vezan na tipičnost. Bivajoče mora biti torej upodobljeno glede na idejo in bistvo, to pa že pomeni, da je treba izbrisati ali pa vsaj zanemariti vse tiste njegove značilnosti, ki z bistvom, pomenom in namenom niso v skladu [...] V temelj tradicionalnega romana je položeno torej čisto določeno razumevanje biti in realistična literatura ne prikazuje življenja takšnega, kakršno je, marveč samo glede na njegovo realiteto in njegova realiteta je v tem primeru bistvo, ideja, resnica, pomen, smisel."⁵²

To, da mora biti svet tradicionalnega evropskega romana realističen, v skladu s Pirjevčevno teorijo seveda ni le njegova naključna lastnost, ampak nujno sledi iz že prikazanih določil njegove teorije romana in estetike. Realizem z naturalizmom je le posledica tistega pojmovanja resnice, ki je značilno za novoveško umetnost oziroma pravzaprav za vso metafizično umetnost in s tem tudi za roman kot metafizično strukturo: namreč resnice, ki je skladnost misli in predmeta, skladnost zaznave z zunanjo realnostjo.⁵³ Zato Pirjevec tudi zapiše, da je zgodovinski razvoj evropskega romana mogoče "razumeti

le, če razumemo njegovo razmerje do vladajočega načela resnice. Ugotovili pa smo že, da je evropski roman v svojem razvoju skušal doseči tisto stopnjo zvestobe resnici, kakršno dosega znanost. Najdoslednejši je bil v tem pogledu Emile Zola.⁵⁴

*

Tisto pojmovanje resnice, po kateri je ta *adaequatio intellectus et rei*, se po Pirjevcu najadekvatneje realizira v estetiki *mimesis*, tistem principu torej, ki mu je zavezana vsa novoveška umetnost in s tem tudi roman. Že v študiji o *Rdečem in črnem* je romaneskna *mimesis* pojmovana v dvojni luči. Romaneskni junaki – in njihovi ideali – "so bodisi posnetek junakov iz romanov, bodisi posnetek ljudi iz drugih okolij socialnega življenja."⁵⁵ Podobno je v študiji o Kafkovem romanu, kjer postavi Pirjavec za roman – z vidika *mimesis* – dva pogoja. Najprej mora biti roman "zares *mimesis* – posnetek realnega življenja, da ohranja tisto polnost, gibčnost in neulovljivost, ki je značilna za večno spreminjajoče se življenje samo."⁵⁶ "Bralec namreč vedno primerja roman s podatki lastnega izkustva ..."⁵⁷ Obenem pa mora biti tudi *posnetek ideje*, kar ne pomeni nič drugega, kot da je roman *metafizična struktura*. V tradicionalnem romanu je svet mimitično prepoznaven, vendarle kondenziran, selekcioniran tako, da uteleša neko idejo. Bralec takega romana "bodisi da je to, kar je bilo podano v obliki čutno nazorne stvari, primerjal z neko realno stvarjo, bodisi da je razumel to kot simbol neke ideje".⁵⁸ Tradicionalni roman je "možen v času optimističnega aktivizma, v času identifikacije bivanja in biti, kar vse je avtorju omogočalo, da je na eni strani stal prav v sredi življenja, na drugi strani pa se je lahko dvignil kot suvereni ustvarjalec nad življenje, da je tako nastala tista čudovita sinteza svobode in življenja, ki se v samem pripovednem stroju romana kaže kot sinteza ideje in čutno nazornega gradiva".⁵⁹

Ta dvojna narava *mimesis* je seveda utemeljena v splošnih Pirjevčevih pogledih na estetiko in v njegovi posebni teoriji romana. *Mimesis* kot "posnetek realnega življenja", se pravi *mimesis*, ki "ohranja tisto polnost, gibčnost in neulovljivost, ki je značilna za večno spreminjajoče se življenje samo",⁶⁰ je nujni predpogoj (umetniškosti) romana v dveh pogledih. Prvi je impliciran v misli, "da vse, kar se realno dogaja, še nikakor ni zares živa, plastična in ustrezna uresničitev temeljnega smisla ali biti, iz česar sledi, da življenje ni identično s svojim bistvom, da svojega bivanja ne razkriva, marveč prikriva. S tem prihaja na dan nova temeljna podmena, na kateri je zgrajen roman, in to je podmena o razločku in celo o nasprotju med eksistenco in esenco, med bistvom in bivanjem: to, kar je že, je le zato mogoče uporabiti za ponazoritev ideje in za njeno čutno izžarevanje, ker samo po sebi še ni ustrezno utelešenje ideje, ker je nekaj manj in nekaj drugačnega od ideje in pravega smisla sveta in zgodovine."⁶¹ Se pravi: da bi sploh lahko prišlo do romana, do tiste izho-

diščne situacije, v kateri sta za junaka svet in njegovo bistvo razločena, mora najprej obstajati ta prepoznavni svet; šele tako, da je jasen in prepoznaven, se namreč razločno pokaže, da je drugačen od ideje oziroma bistva. Tradicionalni roman mora biti nujno utemeljen na takšni prepoznavni realnosti. Kot pravi Pirjevec: "Bralec namreč vedno primerja roman s podatki lastnega izkustva in je zmožen komunikacije⁶² samo, če se v tej primerjavi izkaže, da je to, kar bere, v skladu s podatki njegovega izkustva."⁶³ – Drugi pogled pa je povezan z bralčevo "zmožnostjo komunikacije". Kot je v monumentalni knjigi *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika* izčrpno prikazal H. R. Jauss, je ta zmožnost bistveno navezana na pojem katarza. Katarza je možna šele kot posledica identifikacije, ta pa mora biti nujno utemeljena v mimezis kot posnemanju prepoznavne resničnosti. Takšno odvisnost Pirjevec nakaže že na samem začetku študije o Kafkovem romanu, najjasneje pa jo definira ob *Nevarnih razmerjih*, kjer se ta mimezis pokaže kot nujni predpogoj aristotelске katarze: Aristotelova *Poetika* "izrecno postavlja umetnost za posnemanje – mimezis. V trinajstem poglavju namreč Aristotel ugotavlja, da tragični junaki ne morejo biti nekaj poljubnega, pač pa morajo biti 'nam podobni'".⁶⁴ Seveda pa – in to je, kot smo videli, tudi v skladu s Pirjevčevim pojmovanjem fenomenološke estetike – je mimezis le *pogoj* za katarzo, ne pa tudi sama katarza. Do te – in s tem do umetniškosti, do razprtja ontološke diference – pride šele z odklikom od mimezis, in sicer tako, "da se v koncu identifikacije gledalec osvobodi mimetičnega čara, da torej preneha delovati mimetičnost sama. *Katharsis* je 'konec' ali morda bolje: izbris *mimezis*."⁶⁵

Podobno temeljno vlogo ima tudi mimezis kot posnetek ideje, ki jo Pirjevec prav tako bistveno veže na realizem. Najbolj zgoščeno to stori v razpravi o *Vidcu*. Tu ugotovi, da je ves novoveški roman posnemanje "in je zaradi tega podrejen načelu verjetnosti in možnosti, ker brez teh dveh načel tudi posnemanja ni, saj vendar zagotavljata podobnost posnetka s tem, kar je v njem posneto."⁶⁶ To dejstvo tudi eksplicitno naveže na svojo estetiko: "[...] nekaj takega kot je umetnost, je in je možno namreč samo znotraj metafizičnega sveta in je hkrati posnemanje, iz česar sledi, da je umetnost, ki presega okrožje posnemanja, hkrati tudi preseganje umetnosti same."⁶⁷ S tega izhodišča potem v odlomku, ki smo ga že navedli, povsem eksplicitno izenači tradicionalni evropski roman z realističnim, to pa tako, da kot pogoj romanesknosti – metafizična struktura romana – posebej izstopi zlasti mimezis kot posnemanje ideje: "Roman kot posnemanje ni pasivna in mehanična kopija bivajočega, v njem se bivajoče razkriva kot realizacija ideje [...] Njegov junak je vedno nosilec neke ideje ali vizije sveta in človeka. V imenu te vizije spreminja svet in uravnava svoje življenje, kar pomeni, da odstranja, briše, odmetava, skratka zanikuje in uničuje vse, kar ni v skladu z idejo, bistvom in resnico [...] Vse to pa jasno kaže, da o realnosti, obstojnosti in biti oziroma nebity odločajo ravno bistvo, ideja, resnica, smisel in pomen.

Resnično je samo to, kar je v skladu z idejo in to seveda pomeni, da ima ideja pomen biti, je torej resnični izvor vsega, kar je.

Ali pa ni natančno takšen tudi tisti ustvarjalni postopek, ki mu pravimo posnemanje in ki se imenuje realizem? Realizem je vezan na tipičnost. Bivajoče mora biti torej upodobljeno glede na idejo in bistvo, to pa že pomeni, da je treba izbrisati ali pa vsaj zanemariti vse tiste njegove značilnosti, ki z bistvom, pomenom in namenom niso v skladu [...]. V temelj tradicionalnega romana je položeno torej čisto določeno razumevanje biti in realistična literatura ne prikazuje življenja takšnega, kakršno je, marveč samo glede na njegovo realiteto in njegova realiteta je v tem primeru bistvo, ideja, resnica, pomen, smisel.⁶⁸

Dvojna narava mimezis je v Pirjevčevi teoriji torej očitno pogoj za roman. Ne "ujema" se le s posebno formo tradicionalnega evropskega romana ali z nujnostjo katarze v njem – kot njen predpogoj –, ampak tudi s fenomenološko podlago Pirjevčeve metode, kar posebej jasno pokaže že navedeno mesto iz spremne študije k *Lucienu Leuwenu* (gl. op. 321). Iz tega navedka je najbolj očitno, kako je dvojna narava mimezis pravzaprav utemeljena v posebnem Pirjevčevem pogledu na roman. Mimezis kot tak posnetek resničnosti, ki ustreza tudi našim (čutnim) izkustvom, je nujno potrebna, saj je kot taka pogoj za identifikacijo, na podlagi katere sploh šele lahko pride do katarze kot razprtja umetniškosti umetnine. Toda katarza je na drugi strani – kot nekakšno "olajšanje" od te identifikacije – spet možna le zato, ker to, s čimer smo se identificirali kot z realnostjo, v resnici ni prava realnost, ampak je zgolj kvazi-realnost. Roman je kot metafizična struktura tej dvojnosti nujno zavezan.

*

Čeprav Pirjavec gornjih ugotovitev nikjer ni strnil na enem mestu tako, kot smo storili mi, se zdi, da se je povsem zavedal implikacij svojih teoretskih predpostavk in težav, ki jih pomenijo. Prvo težavo je mogoče videti že v tem, da je po eni strani vsa novoveška, še več, celo vsa poplatoška umetnost pojmovana kot mimezis, ta pa je na drugi strani izenačena z realizmom devetnajstega stoletja. Drug, za Pirjevca konkretnější problem, je bil po vsem sodeč v dilemi, ki bi jo na podlagi povedanega lahko definirali nekako takole: pogoj romana je zgoraj opisana dvojna mimezis. Temu očito ustreza predvsem (ali celo izključno) realistično-naturalistični roman devetnajstega stoletja. Kaj je torej s tistimi proznimi besedili, ki jih sicer pojmujejo kot romane, vendar je pri njih zaznati manko (vsaj) enega od obeh načinov posnemanja?

Da je bil to v zvezi s teorijo romana Pirjevcu res eden osrednjih problemov, dokazujejo študije o romanih, ki ne ustrezajo gornjim kriterijem. Študija o Kafkovem romanu se – z za Pirjevca značilno doslednostjo – začne z ugotovitvijo, da ob branju identifikacija ni

mogoča, s tem pa tudi ne katarza, iz česar je izpeljan sklep: "Če je naš opis komuniciranja s tradicionalnim romanom na eni in Kafkovim romanom na drugi strani vsaj deloma ustrezen, potem je možno reči, da so Kafkova besedila brez poetične in lepotne razsežnosti, da skratka niso nikakršni estetski izdelki."⁶⁹ Kot je razvidno, je že vse od študije o *Gradu* naprej Pirjevec iskal primerno rešitev tudi za ta besedila. Pri tem je zanimivo, da je ob Laclosovem, še izraziteje pa ob Cervantesovem romanu našel takšne romaneskne – v bistvu pa estetske – razsežnosti, kot jih je uveljavil šele roman dvajsetega stoletja. Posebnost Pirjevčeve teorije je, da je novoveške "predrealistične" romane zaradi manka mimetičnosti navezoval predvsem na novi roman, na tisto "postmetafizično" estetiko, ki se je odtrgala od dvatisočletne prevlade estetike mimezis in ki pomeni na bitnozgodovinski ravni ekvivalent preseženju metafizike. Umetniškosti teh romanov – toda podobno je bilo tudi z "neakcijskimi" realističnimi romani, denimo z *Lucienom Leuwenom* – Pirjevec v glavnem ni izvajal iz metafizične strukture, temveč ravno nasprotno: iz njene izhodiščne razprtosti, kakršno pa omogoča šele nova estetika dvajsetega stoletja. Najbolj izrazito se je takšna rešitev uveljavila ob *Don Kihotu*, ki ga Pirjevec v študiji iz leta 1973 res ne umesti v tradicionalni evropski roman (čeprav tega največkrat razlaga prav z *Don Kihotom!*), ampak pravi, da "napoveduje fenomenološko estetiko našega stoletja. Uveljavitev fenomenološke estetike je hkratna s koncem tako imenovanega tradicionalnega romana, kar pomeni, da kaže Cervantesov roman že od vsega začetka prav v ta konec. *Don Kihot* je kot začetek pred tradicionalnim evropskim romanom, zdi pa se, da je pred njim tudi kot prostor, kamor se izteka v svojem koncu."⁷⁰ To "anticipativno" naravo Cervantesovega romana pa je nato v študiji o *Vidcu* (1974) – ki ne more skriti vsebinske korespondence z znano razpravo *Strukturalna poetika in literarna znanost* (1973) – utemeljil s tezo, da roman (in umetnost nasploh) nikdar ni bil zgolj posnemanje, ampak vedno tudi preseganje tega posnemanja. To mu je končno omogočilo tudi formulacijo, da se je roman že na svojem začetku "dogajal kot konec posnemanja in bil tako prostor dogajanja razlike".⁷¹

IV.

Princip dvojne mimezis kot princip realistične proze pri Pirjevcu zarisuje meje tradicionalnega evropskega romana, saj ga določa tako glede na njegov začetek kot glede na konec. Zgodovina evropskega romana se – za Lukácsa in za Pirjevca – nominalno začne z *Don Kihotom* in konča z romani Dostojevskega, vendar je na podlagi Pirjevčevih poznejših premislekov mogoče sklepati, da ta začetek sodi pravzaprav šele v 19. stoletje. Lukács to zgodovino razume kot razvoj razmerja med junakom in svetom: njegovi štirje tipi niso le logične, ampak tudi zgodovinsko-razvojne kategorije. Ko se pokaže neustreznost abstraktno-idealističnega razmerja (tipa), nastane nov tip ro-

mana. Pri Pirjevcu ni tako; čeprav kronološko zamejen v isto obdobje, se roman razvija drugače: ves čas se dogaja le znotraj enega tipa, kar pomeni, da je ves čas zavezan enemu tipu junaka. Ko se pokaže nemožnost tovrstnega junakovega razmerja do sveta, je konec romana, ne le enega njegovega tipa.

Takšen razvoj romana omogoči Pirjevcu formulacija, da se v romanu sicer razkrije junakovo zmotno utemeljevanje, da pa, dokler roman traja, junaku ta temelj ali ta zmota ostaja prikrit(a). Roman kot literarna zvrst se konča šele tedaj, ko ta zmota ni več možna, ko je že na začetku romana jasna razlika med bivajočim in bitjo in razkrita junakova breztemeljnost – to pa se po Pirjevcu zgodi na primer v Kafkovem *Gradu*, ki že pomeni definitivni konec tradicionalnega evropskega romana.

Zgodovina romana poteka torej kot zaporedje zmot. Vendar te zmote, čeprav prikazane kot naključne, to niso, ampak ustrezajo vsakokratnemu stanju evropske metafizike. Kdaj se konča roman v tej perspektivi, je seveda jasno in očitno: ko zmota ni več mogoča, ko je metafizika presežena, ko je – na primer že v *Bratih Karamazovih*, še bolj jasno pa pri Robbe-Grilletu ali v Andričevem romanu – že na začetku, in ne šele na koncu, jasna razlika med bitjo in bivajočim. Toda Pirjec konca romana ne skuša razložiti le iz konca metafizike kot nečesa "filozofskega", ampak ta konec pojasni tudi z umetnostno-estetskega, notranje-razvojnega vidika, to pa ravno glede na dvojno naravo mimezis.

Dvojnost konca romana – filozofsko in estetsko – je Pirjec v neobjavljenih predavanjih o slovenskem romanu in Evropi nakazal s tem stavkom: Konec romana lahko pomeni dvoje: ali junak ni več zmota, ali pa ni več nujna zmota in je samo še zmota. Prva možnost je dovolj ilustrativno navzoča npr. v Robbe-Grilletevem romanu. Druga možnost, da junak ni več *nujna* zmota, ampak samo še zmota, pa je po Pirjevcu udejanjena v Kafkovem *Procesu*.

Prav ta druga možnost nakazuje smrt romana z literarno-estetskega vidika. Čeprav Pirjec te možnosti ne v predavanjih, še manj pa v objavljenih spisih, nikjer ni jasno in sistematično opisal, je iz nekaterih študij vseeno mogoče povzeti, za kaj gre. Pot do odgovora vodi – za Pirjevca je to značilno – prek (navideznega) protislovja. V študiji o Robbe-Grilletevem *Vidcu* Pirjec zapiše: "Zgodovina evropskega romana poteka /tedaj/ kot stopnjujoče se prevladovanje posnemovalskega načela."⁷² Toda pred tem ob Malrauxevem romanu formulira povsem nasproten stavek: "Posnemanje kot samoutemeljitev junaka je izginilo pravzaprav že pri Zolaju."⁷³ – in sicer prav kot posledica stalnega zmanjševanja posnemanja. Navidezno protislovje je le posledica tega, da gre v vsakem od opisanih primerov za drugo mimezis, da gre torej za razliko med posnemanjem konkretne resničnosti in posnemanjem ideje. To se pokaže takoj, ko oba odlomka podrobneje premislimo. Navedek iz študije o Malrauxu se v celoti glasi takole: "zdi se, da se je v toku zgodovine tisti način samoutemelje-

vanja, ki je omogočil Don Kihota, Julijana Sorela, Emo Bovaryjevo itd., tako ali drugače 'kompromitiral', se torej izkazal za nezadostnega. Nezadostnost je skrita kar v temeljni lastnosti samoutemeljevanja, ki je posnemanje oziroma zvestoba določenemu vzoru: že načeloma je namreč jasno, da si lahko pač vsak izbere svoj vzor, da torej posnemanje kot način samoutemeljevanja prinaša s seboj nevarnost relativizacije in samovoljnosti, in prav zato je moral prej ali slej izgubiti svoj pomen za konstituiranje junakov romana. V okviru zgodovine evropskega romana je ta nezadostnost prihajala med drugim na dan tudi tako, da se je od Cervantesovega don Kihota do Zolajeve Nane vse bolj zoževala metafizično socialna pomembnost junaka, saj vemo, da je pri Zolaju junak samo še brezmočno orodje fizioloških zakonitosti, tako da ne more nositi niti socialnih revindikacij niti globalne vizije novega sveta. Posnemanje kot samoutemeljitev junaka je izginilo pravzaprav že pri Zolaju.⁷⁴ Iz tega odlomka je pravzaprav očitno, da je govor o mimezis kot posnemanju *tipa* oziroma *ideje*: gre namreč za posnemanje določenega vzora, ki je nekaj idealnega, in to posnemanje izginja, junak ni več posnetek neke ideje, zato tudi ni več nosilec "socialnih revindikacij niti globalne vizije novega sveta", ampak je samo še "brezmočno orodje fizioloških zakonitosti". S tem ko ni več nosilec ideje, roman seveda ni več mogoč.⁷⁵

Drugačen pomen pa je pojmu posnemanje pripisan v študiji o *Vidcu*, kjer je roman zgodovinsko razvojno pojmovan kot "stopnjevanje posnemovalskega načela". Pri tej formulaciji gre za to, da je junak vedno manj posnetek ideje in vedno bolj posnetek konkretnega človeka, s tem pa je bistveno omejen v svoji svobodi. To, da je bil posnetek ideje, je pri Pirjevcu namreč pomenilo, da je to idejo nosil v sebi in se je čutil v njenem imenu poklican spreminjati svet. V svoji akciji si je torej jemal kar največjo možno (subjektivno) svobodo, kakršna je pač potrebna za spreminjanje sveta. S tem pa, ko ga pisatelj določi za posnetek nekega konkretnega človeka, ga omeji v njegovi svobodi in mu določi predvidljive lastnosti tega konkretnega človeka. Kot zapiše Pirjavec v študiji o Kafkovem romanu: pri Zolaju je junak determiniran, avtor pa bolj svoboden, "[...] kar pomeni, da je zgodovina evropskega romana v resnici na eni strani naraščanje avtorjeve in postopno izginjanje junakove svobode. Junakova svoboda pa je, kot že vemo, utemeljena v njegovi zvezi z metafizično bitjo ali bistvom in je hkrati znamenje njegovega svobodnega razpolaganja s svetom. Če tedaj v poteku zgodovine evropskega romana junakova svoboda vedno bolj propada, potem mora to pomeniti, da postaja njegova zveza z metafizično bitjo vedno bolj problematična."⁷⁶ To pa pomeni upadanje mimezis kot posnemanje *tipa*, *ideje*, in naraščanje tiste druge, "konkretne" mimezis. V tej luči je po Pirjevcu "zgodovina evropskega romana postopno omejevanje metafizično družbene pomembnosti junakov" – to je seveda natanko to, kar v zvezi z Zolajem Pirjavec ugotavlja že v študiji o Malrauxu –, kar pomeni, da je "vedno manj [...] izraz nekega splošnega interesa in vedno bolj [...] samo v službi čisto egoističnih individualnih potreb."⁷⁷

Ta ugotovitev pa pomaga do kraja pojasniti tisti drugi pogled na konec romana, po katerem je romana konec takrat, ko junakova zmota ni več nujna. Junak ni več v službi splošnega interesa, torej ideje, ampak "čisto egoističnih individualnih potreb";⁷⁸ junak torej ne deluje v imenu ideje, zato njegova zmota ni več usodna, nujna zmota, ampak samo še zmota. Zato tudi ne more biti načelne katastrofe, v kateri se ta zmota razkrije, s tem pa seveda tudi ne romana, ki je možen le kot abstraktno-idealistični tip.

*

Opredelevitev romana z določili, ki so se najbolj – če ne celo izključno – prilegala predvsem abstraktno-idealističnemu tipu realistično-naturalističnega romana 19. stoletja, je imela za posledico vrsto rešitev, ki se zdijo glede romanov, ki se s to podobo ne skladajo, potrebne dodatnega premisleka. Pirjevec tako že *Don Kihota*, čeprav je izrazit predstavnik abstraktno-idealističnega tipa, zaradi pomanjkljive "realističnosti" z dvoumnimi formulacijami v poznejših razpravah iz romana pravzaprav izloči. Nekoliko negotov je tudi ob romanih, ki sicer sodijo v 19. stoletje, vendar ne v tip abstraktnega idealizma, ampak največkrat v tip deziluzijskega romana. Da bi tudi take romane – na primer Balzacove *Zgubljene iluzije*, Jacobsenovega *Nielsa Lyhneja*, pa tudi Stendhalovega *Luciena Leuwena* – lahko obravnaval v sklopu svoje teorije, poudari pri njih takšne poteze, ki omogočijo tematizacijo sicer za roman abstraktnega idealizma značilne akcije. Tretjo vrsto težav postavljajo pred Pirjevca romani 20. stoletja, ki tudi nekako ne morejo več biti zajeti v njegovo teorijo romana. Pirjevec po Lukácsu povzame sodbo o tem, da romani Dostojevskega niso več pravi romani. Zato je v zadregi že glede *Nielsa Lyhneja*, ki po njegovi sodbi predstavlja most med tradicionalnim romanom in Kafkom, ta pa spet predstavlja most med tradicionalnim romanom in Robbe-Grilletom. Dodatne zadrege se pokažejo ob romanih Malrauxa in Andrića, za katera trdi, da sta prenova⁷⁹ tradicionalnega evropskega romana. S to oceno prihaja, kot se zdi, v nasprotje z osnovno idejo svoje teorije romana. Ta je v tem, da je roman tudi zgodovinsko točno določeno dogajanje v bitni zgodovini, da se ne pojavi po naključju, ampak je nekako usoda biti taka, da se v času romana kaže na ta način. Prav zato je romana konec tedaj, ko se biti ni več treba kazati tako, ampak se kaže v sami filozofiji (že od Kierkegaarda naprej, najjasneje pa seveda pri Heideggru). Če torej roman ni naključen, ampak je bitno-zgodovinsko pogojen pojav, ali je potem sploh mogoče, da se ponovno pojavi, čeprav – kot pri Malrauxu in Andriću – v prenovljeni obliki? S to možnostjo, ki jo ponuja, Pirjevec očitno zapušča linearno bitno-zgodovinsko koncepcijo in vnaša nekakšno ciklično pojmovanje, ki gotovo ni ustrezno Heideggru. Takšno ciklično pojmovanje – na to smo že opozorili – je še bolj vidno pri obravnavi Robbe-Grilleta, s katerim se roman po Pirjevcu vrača na svoj začetek, k *Don Kihotu*.

Kljub tem težavam se Pirjevec v svojih interpretacijah ne omejuje le na problematiko t. i. tradicionalnega evropskega romana, ampak razpravlja – z zgodovinskega vidika – tudi o antičnem, srednjeveškem in modernem oziroma modernističnem romanu.

*

O problematiki antičnega romana je Pirjevec obsežneje razpravljal v študiji *Franz Kafka in evropski roman* (1967). Tu je o njegovi romanesknosti razmišljal na podlagi pojmovanja resnice v antiki in v novem veku in iz tega premisleka izhaja tudi njegova negativna ocena možnosti antičnega romana. Pirjevec raziskuje roman izrecno kot umetniško literaturo; umetnost v novem veku pa je bistveno zavezana tistemu pojmu resnice, ki je *skladnost misli s predmetom*. Prav v tem pojmu resnice je namreč utemeljena *mimesis* kot metafizično umetnostno načelo, saj je potrebno posnemanje, da bi bila možna identifikacija, ta identifikacija pa je nujna, da bi lahko prišlo tudi do katarze in ontološke diference. Ker antični roman ni utemeljen v tem pojmu resnice, tudi ne more biti umetnost in zato nikakor ne more biti predmet Pirjevčeve teorije romana.

Zahteva, naj bo roman kot umetnost utemeljen na znanstvenem pojmu resnice, iz območja romana ne izključuje le antičnega romana, ampak tudi ves modernistični roman, od starejših oblik pa srednjeveškega, gotski roman, vso fantastiko itd. Še več, če bi se dosledno ravnali po tem kriteriju, tudi *Don Kihotu* ne bi smeli priznati prave romanesknosti – in res jo Pirjevec, kot je bilo pokazano, problematizira.⁸⁰ V Cervantesovem romanu sicer že vidi tipičnega romanesknega junaka, ki je forma romana, vendar pa mu roman še ni dovolj "realističen", da bi se na primer z junakom lahko identificirali, to pa otežuje uzrtje njegove umetniškosti. Prav pomanjkanje umetniškosti je verjetno tudi razlog, zakaj so iz te teorije izločene nekatere druge vrste romana, saj se Pirjevec zaveda, da so nastajali evropski romani tudi iz pikaresknega in pastoralnega romana, torej ne samo iz *Don Kihota*.

Podobno kot to stori v primeru antičnega romana, ki je zavezan drugačnemu pojmu resnice kot tradicionalni evropski roman, Pirjevec načeloma (iz bitnozgodovinskih razlogov) zavrača tudi oznako roman za dela 20. stoletja. Roman je mogoč le v času metafizike, saj ni naključna oblika, ampak je nujno potreben z vidika biti; sama bit ga potrebuje, da bi se kazala v njem, ker se ne more v filozofiji. Toda v dvajsetem stoletju se v filozofiji prične gibanje, ki počasi pripelje do preseganja metafizike in do obuditve pozabljene biti. S tem pa roman izgubi svojo utemeljenost; ko namreč sama filozofija začneja misliti bit, tega ni več treba početi romanu. Zato je po Pirjevcu Dostojevski morda zadnji romanopisec, pa že ta ne čisto pravi, saj je v tem času bit že začela izginjati iz svoje pozabe in ni več bilo potrebe, da bi se na prikrit način ohranjala v romanu kot metafizični strukturi.

Takšno načelno stališče, ki pomeni dosledno izpeljavo premis Pirjevčeve teorije romana, pa je njegovega avtorja ob romanih dvajsetega stoletja pripeljalo do komaj premostljivih težav. Te so bile povezane predvsem s tem, da se je njegova teorija najbolj prilegala nekaterim romanom 19. stoletja. Toda tej teoriji se očitno ni hotel in tudi ni mogel odreči, saj je bila dosledna izpeljava njegovih filozofskih in estetskih izhodišč, zato je raje skušal najti razlago, ki bi to teorijo romana nekako dopolnila tako, da bi vanjo vendarle bilo mogoče vključiti vsaj nekatere romane 20. stoletja. Začasno rešitev je našel v tem, da je okrog leta 1970 pričel ločevati med "tradicionalnim" in "modernim" romanom, vendar pa je vtis, da te terminologije ni povsem dosledno uporabljal in tudi razmerja med obema tipoma nikjer ni jasno opredelil (čeprav je očitno, da je ta delitev posledica splošnega umetnostnega premika iz spoznavno-posnemovalske estetike *mimesis* v fenomenološko-ontološko estetiko *poiesis*). Zato nastane težko pregleden položaj: *Don Kihot* se izkaže v bistvu bližje moderne- mu kot tradicionalnemu romanu,⁸¹ Robbe-Grillet blizu *Don Kihotu*, Malraux prenova tradicionalnega romana, Dostojevski pa konec romana sploh, ne le tradicionalnega romana.

Zdi se, da za romane dvajsetega stoletja Pirjevec ni našel enotne teoretske rešitve tako kot za tradicionalni evropski roman, kjer je vsako delo umeščeno na natanko določeno mesto zgodovine biti. To je pripeljalo do nekaterih zapletenih rešitev in morda celo nedoslednosti, med katerimi posebej zbode v oči teza o *Videu* kot nekakšnem vračanju k začetku romana, k *Don Kihotu*, ki je seveda komplemen- tarna s tezo o *Don Kihotu* kot besedilu, ki napoveduje fenomenološko estetiko 20. stoletja in literarno prakso novega romana.⁸² Pirjevčevo vzporejanje *Vidca* in *Don Kihota* je na prvi pogled presenetljivo, saj se zdi, da med obema romanoma za bralski občutek ni prevelikih podobnosti. Toda vtis je, da je Pirjevec to primerjavo potreboval, in sicer zato, da bi tudi novi roman, ki po njegovi teoriji tradicionalnega evropskega romana ne izkazuje skoraj nobenega atributa romanesk- nosti, vendarle lahko nekako navezal na roman in ga potemtakem tudi obravnaval v tem smislu. Možnost takšne navezave se je ponudila prav ob *Don Kihotu*, ki po Pirjevcu – podobno kot *Videc* – obenem je in ni roman in za katerega velja, da v njem še ne prevlada princip mimetičnosti kot tako rekoč obvezna lastnost tradicionalnega evropskega romana. Vendar pa je rešitev, ki jo ob tej primerjavi ponudi Pirjevec, bržkone pre nagljena. *Videc* po njegovem ni pravi roman zato, ker to ni roman abstraktnega idealizma, ker njegov junak ni metafizični subjekt akcije, ampak je pasiven, kar je posledica tega, da je že v začetku razkrita ontološka diferenca. Vendar pa o njem kljub temu govorimo kot o romanu. To je seveda možno le v primeru, da tudi v *Videu* najdemo nekaj romanesknega. Na tem mestu Pirjevec naveže na *Don Kihota*, pri katerem je ravno tako ontološka diferenca razkrita že na začetku in tudi *Don Kihot* – tako kot *Videc* – ni po- snemanje na način realizma in naturalizma 19. stoletja. Pirjevčeva

poteza se zdi torej smiselna: roman na svojem začetku je obenem že tudi neroman in s to neromanesknostjo kaže na svoj konec, ki se dogodi z Robbe-Grilletem. Roman na svojem koncu (*Videc*) pa se nekako vrača na svoj začetek in prav s tem vračanjem je še vedno povezan z romanom. Toda tisto, s čimer se veže na začetek, je bila pri *Don Kihotu* ravno njegova ne-romaneskost, tako da vračanje k *Don Kihotu* sicer res pomeni za *Vidca* vračanje k začetniku romana, ne pa tudi k začetku romana, k začetku romaneskosti; tisto, k čemur v *Don Kihotu* se vrača Robbe-Grillet, je bilo že pri Cervantesu konec romana, ni bilo več roman. To pa pomeni, da je sicer možno, da je v Cervantesovem romanu že zasnovan tudi konec romana, da pa nikaikor ni mogoče trditi, da se *Videc* vrača na začetek romana, saj to, s čimer se vrača, pravzaprav ne ustreza tistim temeljnim določilom, ki po Pirjevcu opredeljujejo tradicionalni evropski roman.

Če povemo še drugače: pomisleke vzbuja pri tem predvsem to, da obravnava Pirjevec *Vidca* v primerjavi s tradicionalnim evropskim romanom, pri tem pa glede odločilnih ugotovitev kot drugi pol te primerjave rabi prav *Don Kihot*, ne pa denimo kak roman realizma-naturalizma, kar bi bilo glede na vse, kar smo ugotovili, bržkone ustrežnejše. *Don Kihot*, kot vemo, Pirjevcu sicer je, a obenem tudi še ni pravi roman, iz česar sledi, da za primerjavo, ki ugotavlja elemente romana v *Vidcu*, ni najbolj primeren. Ta neprimernost še posebej zbode v oči, ker ju Pirjevec primerja prav po tem, po čemer *Don Kihot* ni pravi roman, to primerjavo pa razume kot primerjavo med modernim in tradicionalnim romanom. Tista vez, ki Robbe-Grilletevo besedilo veže na roman, postane s tem vprašljiva.

V.

Pirjevčeva izvirna teorija evropskega romana je eden najdrznejših poskusov zamejitve te problematične, *protejske* literarne zvrsti. Po svoji naravi je najbližje Lukácsevi, saj je filozofsko podprta, v tem smislu izjemno prodorna in eksistencialno zavzeta. Obenem pa je tudi precej reduktivna, saj pojem romana zožuje na kar najmanjši možni obseg. S tem je nasprotna Bahtinovim pojmovanjem, ki se zdijo današnjim pogledom na roman – vsaj glede njegovega zgodovinskega obsega – bližji. Pirjevec je to bržkone slutil, saj je skušal Bahtinovo misel nekako integrirati v svojo teorijo, vendar je ta poskus očitno opustil.

Pirjevčevo teorijo romana se zdi smiselno presojeti vsaj s treh vidikov: glede njene ustreznosti temu, kar danes razumemo kot roman, glede njene notranje konsistentnosti in pa glede vprašanj, ki so v njej ostala nerazrešena, odprta. Tisto, kar je v Pirjevčevi teoriji najbolj trdno, je zbrano okrog jedra misli o tradicionalnem evropskem romanu. Ta teorija, kot smo skušali nakazati, konsistentno zajema predvsem abstraktno-idealistični tip realistično-naturalističnega romana 19. stoletja in je podprta tako s filozofskega vidika kot

tudi z ustrežno literarnoteoretsko in estetsko refleksijo. V tem smislu je reduktivna, a če pristanemo na to omejitev, vendarle dosledna, v visoki meri inovativna in tudi inspirativna. V tej obliki ta teorija seveda ne more zajeti pojma romana v celoti; a zdi se, da je Pirjevec svojo pozornost tudi tu usmeril predvsem na bistveno, saj je v svojo teorijo zajel tisto vrsto romana, ki vendarle nekako velja za najbolj "pravi" roman.⁸³

Ob tem razmeroma "trdnem" jedru odpira Pirjevčeva misel vrsto vprašanj, na katere sam Pirjevec, kot se zdi, ni podal dokončnega odgovora. Takšna vprašanja se kažejo denimo v zvezi z analizami modernih romanov, ki jih je očitno skušal interpretirati v skladu s svojo teorijo tradicionalnega evropskega romana, vendar je morala biti takšna interpretacija – če je hotel ostati zvest bistvu svoje teorije – včasih problematična. Moderni roman, ki se dogaja v območju (fenomenološke) estetike *poiesis*, namreč ne ustreza več tisti najosnovnejši definiciji romana, po kateri je ta metafizična struktura. Toda drugačna razrešitev vprašanja bi Pirjevca nujno vodila v popravek lastnih estetskih izhodišč, morda pa tudi lastnega pojmovanja po Heideggru povzetega koncepta bitne zgodovine, zato je odgovor na to vprašanje ponudil v obliki, ki pravzaprav spodbuja h kritičnemu premisleku.

Nekaj podobnih zadreg je opaziti tudi ob obravnavi *Don Kihota*. Glede na Pirjevčevo definiranje tradicionalnega evropskega romana je to na prvi pogled sicer presenetljivo: *Don Kihot* je namreč vzorčni primer (novoveške) metafizične strukture in tudi z njo povezane *mimesis* kot posnemanja vzora, *ideje*. Vendar Pirjevec v romanu zazna nekakšen manko umetniškosti. Kot smo opozorili, je ta manko v obzorju Pirjevčeve teorije možno videti v tem, da se *Don Kihot* za današnjega bralca ne dogaja več v območju *mimesis* kot posnetka dejanske, prepoznavne resničnosti, ki je predpogoj za katarzo in s tem tudi za umetniškost romana (ta je s tem določilom seveda omejen na relativno ozek segment del). Toda Pirjevec sklepa drugače in skuša ta manko v *Don Kihotu* – romanu, ki je nastal globoko sredi metafizične dobe – nekako odpraviti s presenetljivo navezavo na "postmetafizično" estetiko *poiesis*.

Prav v zvezi z *Don Kihotom* vzbuja Pirjevčeva teorija tradicionalnega evropskega romana nemara največ pomislekov. Najtehtnejši se zdi ta, da mu kot vzorčni primer evropskega romana vse do zadnjih interpretacij velja *Don Kihot*, čeprav se že kmalu pokaže, da je *Don Kihot* le nekakšen predhodnik, nikakor pa ne vzorčni primer evropskega romana. To je Pirjevca privedlo do dvomljivih ugotovitev zlasti ob *Vidcu*. Večina drugih težav je povezanih z njegovimi filozofskimi, estetskimi in literarnoteoretskimi premisami. Filozofska recepcija Pirjevca je že pokazala njegovo izvorno, pa tudi nedosledno uporabo nekaterih temeljnih Heideggrovih pojmov. Na vrsto odprtih vprašanj pri Pirjevcu je z vidika literarne vede opozoril predvsem Janko Kos.⁸⁴ Nekaj takšnih odprtih vprašanj pa je skušala locirati tudi ta razprava. Z njenega vidika bi bila ena prvih nalog temeljita

raziskava Pirjevčevega pojmovanja realizma⁸⁵ in v zvezi s tem tudi pojma mimezis, njegovega zasnutka v Pirjevčevi estetiki in literarni teoriji ter njegove aplikacije v teoriji romana. Pomembno bi bilo tudi raziskati, na kakšen specifičen način se – za razliko od romana – v skladu s Pirjevčevo mislijo bit razkriva v drugih literarnih vrstah in drugih umetnostih. Podrobnega premisleka pa bi bili potrebni tudi nekateri temeljni elementi njegove teorije romana, ki so v osnovi sicer med seboj usklajeni, a se včasih zdi, da jih Pirjevec uporablja v različnem pomenu. Nekaj teh zadreg je verjetno zgolj terminoloških, vendar kljub temu obstajajo odprta tudi nekatera tehtna vprašanja. Takšno je gotovo vprašanje o načinu razkrivanja – oziroma obstoja – ontološke diference v literarnem delu: je to razkritje stvar recepcije, dano torej v interakciji dela z bralcem, ali tudi nekaj samostojnega znotraj literarnega dela, saj vemo (spomnimo se denimo interpretacije *Don Kihota*), da se po Pirjevcu ontološka diferenca (po)kaže tudi samemu junaku. Drug možni pomislek pomeni denimo okoliščina, da je Pirjevec na podlagi dejstev bitne zgodovine, ki opredeljujejo duhovnozgodovinski, torej razvojni vidik, sklepal o genološki specifikki romana. To je sicer možno, vendar se zdi, da je denimo pojmovanje resnice takšen kriterij, s katerim je mogoče razločiti predvsem različne razvojne stopnje literature (oziroma romana), ne pa tudi dovolj učinkovito zamejiti genološke posebnosti literarne zvrsti, ki se očitno razteza skozi več takšnih stopenj. Tretjo zadrego končno predstavlja vtis, da je Pirjevec – ne le v zvezi z modernim romanom, ampak tudi z ustrežno recepcijo tradicionalnega – metafiziko očitno pojmoval kot že preseženo, kar pa je verjetno vprašljivo. – Vendar so vse to vprašanja, ki zahtevajo tehtnejši premislek, zato jih je v okviru pričujoče razprave mogoče le nakazati.

OPOMBE

¹ Delna izjema je razprava T. Virka *Dušan Pirjevec in slovenski roman*. Literatura 1997, št. 67-68.

² Prim. razprave Tineta Hribarja (npr. *Dušan Pirjevec in vprašanje o Bogu*, v: *Pirjevčev zbornik*, Obzorja, Maribor 1982, zbirka Znamenja; *Estetičnost estetičnega objekta in umetniškost umetniškega dela*, Primerjalna književnost 1991, št. 1) in Spomenke Hribar (*Dušan Pirjevec in vprašanje o Bogu*, v: *Pirjevčev zbornik*), pa tudi Ivana Urbančiča (*Dopuščanje biti. Pogovor z Dušanom Pirjevcem*, v: *Pirjevčev zbornik; Pirjevčeva osnovna filozofska misel*, Nova revija 1985, št. 45; *Vprašanje estetike*, v: *Dušan Pirjevec: Estetska misel Franceta Vebr*, Slovenska matica, Ljubljana 1990; *Pirjevčev poskus premaganja metafizike z dejavno ljubeznijo*, Dialogi 1990, št. 1-6; *Filozofija in literarna znanost pri Dušanu Pirjevcu*, Primerjalna književnost 1991, 1).

³ Prim. J. Kos: *Umetnost in estetsko v postmoderni dobi*. Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana 1995. (Zbirka Novi pristopi).

⁴ Tu gre predvsem za razprave v tematski številki *Primerjalne književnosti*

(1991, št. 1) izpod peresa J. Kosa, M. Mitrović, J. Skrušnja, D. Dolinarja, I. Zabela, A. Koron, J. Vrečka, J. Škulj, T. Virka in D. Sajka; sem je treba prišteti še spremni besedili Igorja Zabela k knjigi *Filozofija in umetnost in drugi spisi* in Tineta Hribarja k *Metafiziki in teoriji romana*. Od drugih tovrstnih razprav omenimo članka Darka Dolinarja *Temeljne zamisli literarne znanosti pri Dušanu Pirjevcu* (Delo, Književni listi 21. 3. 1991, str. 13) in *Spremembe paradigem v novejši slovenski literarni vedi?* (v: *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Filozofska fakulteta, Ljubljana 1994; Obdobja 14), razpravo Denisa Poniža *Vprašanje o poeziji Dušana Pirjevca v kontekstu sodobne slovenske literarne vede* (ibid.) ter študijo Nadežde Čacinovič-Puhovski *O filozofskem romanu ali o romanu in filozofiji* (v: *Mišljenje na koncu filozofije*. In *memoriam Dušan Pirjevec*. Uredila Mihailo Djurić in Ivan Urbančič, s. 1. 1982).

⁵ Dušan Pirjevec: *Evropski roman*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1979, str. 414.

⁶ Ibid., str. 445.

⁷ Ibid., str. 555.

⁸ Ibid., str. 702.

⁹ J. Kos: *Dušan Pirjevec in evropski roman*. V: Dušan Pirjevec: *Evropski roman*, str. 10.

¹⁰ Ibid., str. 9 isl.

¹¹ Iz razumljivih razlogov (obseg) puščamo tu ob strani vprašanje kontinuitete Pirjevčeve misli, posebej pomembne – in delno že obravnavane – navezave na "partizansko izkušnjo", ki je zanesljivo dajala pomemben ton tudi njegovi teoriji romana.

¹² "T.i." zato, ker prebiranje Staigerjevih spisov pokaže, da ta metoda le ni tako strogo "immanentna", kot to določa njena "učbeniška" definicija. – O imanentni interpretaciji, fenomenologiji in bitni zgodovini v Pirjevčevi teoriji romana prim. J. Kos: *Dušan Pirjevec in evropski roman*. O strukturalni poetiki v njegovi misli prim. A. Koron, *Problem strukturalizma in literarne znanosti pri Dušanu Pirjevcu*. Primerjalna književnost 1991, št. 1.

¹³ Pozneje je zavračal tudi idejno-filozofske, npr. eksistencialistične in marksistične pristope, saj gre pri njih – enako kot pri sociološko-historičnih – za pojmovanje literarnega dela izključno kot mimezis, kot čutno posnemanje ideje.

¹⁴ To je izraz, ki ga je Pirjevec – pod Lotmanovim vplivom – uporabljal za strukturalizem. Prim. A. Koron: *Problem strukturalizma in literarne znanosti pri Dušanu Pirjevcu*, str. 18.

¹⁵ Prim. Dane Sajko: *Pojmovanje estetsko-ontološkega učinka literarne umetnine v delih Dušana Pirjevca*. Primerjalna književnost 1991, št. 1, str. 48.

¹⁶ Skliceval pa se je tudi, kot je razvidno iz študije o Balzacovih *Zgubljenih iluzijah*, kjer gre za prvo resnejšo omembo in aplikacijo fenomenološke estetike, na spise Sartra (*L'Imagination, L'Imaginaire, Qu'est-ce que la littérature*) in Dufrenna (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*).

¹⁷ Ibid., str. 556-557.

¹⁸ Ibid., str. 557.

¹⁹ *Evropski roman*, str. 47.

²⁰ Janko Kos: *Dušan Pirjevec in evropski roman*, str. 22.

²¹ Prim. *Možnosti in nemožnosti leposlovnih znanosti*, v: Dušan Pirjevec: *Filozofija in umetnost in drugi spisi*. Aleph, Ljubljana 1991, str. 38 isl.

²² Ibid., str. 41.

²³ *Znanost o umetnosti*. V: *Filozofija in umetnost in drugi spisi*, str. 35.

²⁴ Ibid., str. 34.

²⁵ Takšna ciklična struktura je za Pirjevca zelo značilna. Najdemo jo tudi v njegovem pojmovanju zgodovine romana, ki se z novim romanom vrača k svojemu izviru, k *Don Kihotu*. O cikličnosti prim. Janko Kos: *Dušan Pirjevec in evropski roman*, str. 13.

²⁶ Prim. Dušan Pirjevec: *Metafizika in teorija romana*. Nova revija, Ljubljana 1992 (Zbirka Paradigme), str. 71.

²⁷ *O humanizmu in nehumanizmu v literaturi, v: Filozofija in umetnost in drugi spisi*, str. 87.

²⁸ Ibid., str. 213.

²⁹ *Evropski roman*, str. 396.

³⁰ Kako je Pirjevec pojem katarze res vezal po eni strani na pojme Heideggrove filozofije, po drugi pa na svojo estetiško teorijo, pokažeta navedka iz študije o *Lucienu Leuwenu*. Pirjevec ugotavlja, "da je katarza znotraj literarnega dela isto kot odpiranje ontološke diference, razklepanje metafizične identitetne strukture in torej očiščenje od vsega, kar prikriva bit kot tako. Zato je hkrati tudi očiščenje od vsega, kar se v Heglovem jeziku imenuje čutno svetljenje ideje." (*Evropski roman*, str. 396.) In na drugem mestu: "Od Aristotela naprej se umetnost kot katarza dogaja v obliki razkrivanja razlike med umetniškim delom kot čutnim svetljenjem ideje in umetniškim delom kot umetnino. Umetnina kot preseganje čutnega svetljenja ideje je način razpiranja ontološke diference." (Ibid.)

³¹ Kot pravi sam v svoji najbolj zgoščeni razpravi *Filozofija in umetnost*: "Ontološka funkcija umetnosti je morda prav v tem, da se v umetniškem delu razkriva tisti enostavni in nedoločni je ..." (*Filozofija in umetnost, v: Filozofija in umetnost in drugi spisi*; str. 199)

³² To se tudi povsem ujema s Pirjevčevim fenomenološkim izhodiščem. Če navedemo odlomek iz spremne študije k *Lucienu Leuwenu*: "Ti naši sklepi ne zanikujejo preprostega in že na prvi pogled ugotovljivega dejstva, da je junak v romanu popisan tako, da je vseskozi podoben nam, realnim in živim ljudem, tako da je vendarle tudi to, kar pove Heglova misel. Vendar pa je junak samo *kakor da bi bil živ* in realen človek. Roman namreč ni opis realnih ljudi in realnih dejstev, pač pa se v njem pojavljajo dejstva in ljudje, ki so popisani, *kakor da bi bili* čisto in zares nekaj resničnega, živega, konkretnega in otipljivega. Ko beremo, da je neki Razkolnikov ubil neko starko, natanko vemo, da ne gre za nikakršen resnični, marveč samo izmišljeni umor. V romanu je vse tako, *kakor da bi bilo* resnično, ne da bi resnično tudi res moglo biti. Če uporabimo terminologijo fenomenološke estetike, potem lahko rečemo, da je junak *quasirealnost*." (*Evropski roman*, str. 393). Iz tega navedka je povsem razvidno naslednje: mimezis kot tak posnetek resničnosti, ki ustreza tudi našim (čutnim) izkustvom, je nujno potrebna, saj je kot taka pogoj za identifikacijo, na podlagi katere sploh šele lahko pride do katarze kot razprtja umetniškosti umetnine. Toda katarza je po drugi strani – kot nekakšno "olajšanje" od te identifikacije – spet možna le zaradi tega, ker to, s čimer smo se identificirali kot z realnostjo, v resnici ni prava realnost, ampak je zgolj kvazi-realnost; pokaže se – Pirjevec to demonstrira ob analizi Murnove pesmi – kot nekaj, kar sicer je, a obenem tudi ni.

³³ V načelnem junakovem propadu se razkrije, da je bil junak neustrezno utemeljen. Zato naša identifikacija preneha, v tem trenutku pa se nam razpre "neuporabniška" razsežnost, tisti je na literarnem delu, pokaže se razlika med bivajočim (mimezis) in bitjo (poiesis), ali, kot za Heideggrom ponovi Pirjevec: *ontološka diferenca*.

³⁴ Prim. Igor Zabel: *Nekaj vidikov Pirjeveve literarne interpretacije*. Primerjalna književnost 1991, št. 1, str. 17.

³⁵ Tako ga imenuje Pirjevec sam.

³⁶ V *Filozofiji in umetnosti*, kjer je ta položaj najrazvidneje predstavljen, Pirjevec celo eksplicitno govori o "nalogi": "V romanu, kakor sem skušal pokazati, opravlja umetnost svojo 'nalogo' s tem, da vpelje načelno katastrofo, v kateri razpade identiteta *biti in ideje* oziroma *biti in bistva*, da bi se lahko razkrila bit kot taka." (*Filozofija in umetnost*, str. 204)

³⁷ Na primer "Slovenski roman" iz leta 1969.

³⁸ Podobno kot pri Bahtinu je tudi pri Pirjevcu zaslutiti vsaj rahlo težnjo po tem, da bi roman v bistvu razumel kot četrto literarno vrsto, čeprav pri nobenem ta težnja ni eksplicitna.

³⁹ Zanimivo definicijo najdemo v *Metafiziki in teoriji romana*: roman je "metafizični filozofski sistem, podan na čutno nazorni način." (str. 206)

⁴⁰ Ibid., str. 202.

⁴¹ Prim. *Evropski roman*, str. 195, 205, 271, 312.

⁴² *Metafizika in teorija romana*, str. 209.

⁴³ *Filozofija in umetnost*, str. 203.

⁴⁴ Prim. tudi razmišljanje Igorja Zabela: literatura je "posnetek take vrste, da pokaže notranjo resnico metafizike, skoznjo pa razkrije ontološko diferenco, torej bit kot bit v njeni razločenosti od bivajočega. Odločilna torej ni le ontološka funkcija umetnosti, torej njena zmožnost razkrivanja biti kot biti, pač pa to, da se to razkritje dogaja prav skozi metafiziko samo. Skozi literaturo oziroma umetnost se metafizika nekako zaobrne sama vase – literaturi prav njena utemeljenost kot *das sinnliche Scheinen der Idee* omogoči, da zrcali načelo, v katerem je sama utemeljena, in da ga zrcali tako, da na njem razkriva samo izgubo ontološke diference, skozi to pa tudi bit samo." (*Prvotni dogodek*, v: Dušan Pirjevec: *Filozofija in umetnost in drugi spisi*, str. 215-216)

⁴⁵ Prim. Janko Kos: *Roman*. SAZU-DZS, Ljubljana 1983. (Literarni leksikon; 20), str. 109.

⁴⁶ *Evropski roman*, str. 170.

⁴⁷ Ibid., str. 175.

⁴⁸ V zvezi z romanom omenja tudi Swifta in Defoeja (ibid., str. 199), vendar ju ob zaključku razprave navede v kontekstu, ki ju pravzaprav izloča iz romana in kot pravi roman implicira realistična prozna dela: "Kafkov tekst ni niti realističen niti simbolično utopičen ali fantastičen [...] Zato Kafkovi romani nimajo niti ideološke togosti, kakršna je značilna za Swiftovega Guliverja, niti naivev jasnosti in razvidnosti, zaradi katerih je Defoejev Robinson postal otroško berilo." (Ibid., str. 230).

⁴⁹ Ibid., str. 412.

⁵⁰ Ibid., str. 442; str. 444-445.

⁵¹ Ibid., str. 448.

⁵² Ibid., str. 548.

⁵³ Kar pa je le ena od Pirjevevih interpretacij te definicije.

⁵⁴ *Evropski roman*, str. 192.

⁵⁵ Ibid., str. 111.

⁵⁶ Ibid., str. 182.

⁵⁷ Ibid., str. 190.

⁵⁸ Ibid., str. 230.

⁵⁹ Ibid., str. 227.

- ⁶⁰ Ibid., str. 182.
- ⁶¹ Ibid., str. 183.
- ⁶² In z ozirom na katarzo lahko dodamo: identifikacije.
- ⁶³ Ibid., str. 190.
- ⁶⁴ Ibid., str. 409.
- ⁶⁵ Ibid., str. 411.
- ⁶⁶ *Evropski roman*, str. 541.
- ⁶⁷ Ibid., str. 542.
- ⁶⁸ Ibid., str. 548.
- ⁶⁹ Ibid., str. 176.
- ⁷⁰ *Evropski roman*, str. 524.
- ⁷¹ Ibid., str. 26.
- ⁷² *Evropski roman*, str. 564.
- ⁷³ Ibid., str. 285.
- ⁷⁴ Ibid., str. 284-285.
- ⁷⁵ Bolj konkretno Pirjevec o tem ni pisal. Kaj je imel v mislih, je mogoče razbrati iz posameznih študij, eksplicitno pa iz predavanja *Problem slovenskega romana*, Literatura 1997, št. 67-68; str. 70 isl.
- ⁷⁶ *Evropski roman*, str. 193.
- ⁷⁷ Ibid., str. 193.
- ⁷⁸ To je seveda povsem v skladu s tem, da gre za modernizem, za konec vere v realnost zunanjega sveta in socialno-zgodovinske akcije, za omejitve v notranji, zasebni svet.
- ⁷⁹ "Ni nedokazljiva domneva, da je v Malrauxovem pripovednem svetu doživel tradicionalni junak nekakšno prenovitev, ki je prenovila tudi roman sam." (*Evropski roman*, str. 285; domala identična formulacija tudi ibid., str. 296, 314, 321.)
- ⁸⁰ Leta 1966, v študiji *Zločin Julijana Sorela*, je to za Pirjevca še "prvi veliki evropski roman" (*Evropski roman*, str. 81). Ne le v tej, tudi v mnogih naslednjih razpravah ima *Don Kihot* vlogo vzorčnega romana. Toda sedem let pozneje začne spremno študijo k temu romanu z ugotovitvijo, da *Don Kihot* "ne ustreza v celoti temu, kar je za nas roman kot literatura" (ibid., str. 447), in dodaja terminološko izredno nejasno in celo zavajajočo sodbo, da *Don Kihot* obenem je in ni prvi *moder*ni (sic!) roman.
- ⁸¹ In je celo dejansko imenovan "prvi moderni roman", pri čemer pa je iz konteksta razvidno, da je z besedo "moderni" tu pravzaprav mišljen "tradicionalni evropski roman".
- ⁸² Dodati velja, da Pirjevec ne odkriva povezave le med novim romanom in *Don Kihotom*, ampak tudi novim romanom in de Laclousevimi *Nevarnimi razmerji*. (*Evropski roman*, str. 412-414)
- ⁸³ Prim. npr. J. Kos: *Pota romana*, Sodobnost 25/1977, str. 1065.
- ⁸⁴ V razpravah *Dušan Pirjevec in evropski roman* in *Odperta Pirjevčeva vprašanja*, Primerjalna književnost 1991, št. 1.
- ⁸⁵ Za katerega je seveda vprašanje, ali ga je mogoče razumeti povsem historično, v periodizacijskem smislu; večkrat spominja na "formalni realizem" Iana Watta, včasih pa tudi na obseg, v katerem ta termin uporablja E. Auerbach.

Članek raziskuje vplive Zolajevega romana *Beznica* (*L'Assommoir*, 1877) na Cankarjevo delo *Na klancu* (1902). Zagovarja tezo, da se je slovenski pisatelj zgledoval tako pri obliki kot pri vsebini Zolajevega pisanja. V obeh delih je namreč najti dinamični incipit ter deskripcijo pogleda z okna, ki izraža junakinjino hrepenenje. V presečišču obeh romanov je tudi motiv odhajajočega partnerja ter enako število otrok, pojavlja pa se še podobna motivika nekaterih ljudskih običajev, le da jo je Cankar v nasprotju z Zolajem največkrat demotiviral. Ločnico med njima pomeni tudi različno pojmovanje habitata, ki pri slovenskem pisatelju junakov ne zlomi.

Tone Smolej

CANKARJEVA AFIRMACIJA IN NEGACIJA ZOLAJEVE BEZNICE V ROMANU NA KLANCU¹

Recepcija *Beznice* v nemškem govornem področju

Recepcija Zolajeve *Beznice* v nemškem govornem področju je najprej povezana s problemom neavtoriziranih prevodov, ki pa pisatelju niso zbudili skrbi, saj je v pismu Eduardu Englu, borcu zoper krajo intelektualne lastnine, zapisal: "Najbolje je ostati okraden in zadovoljen."² Prusko ministrstvo za uk in bogočastje je namreč varovalo avtorske pravice samo tri leta po izidu izvirnika. Leta 1881, torej štiri leta po natisu izvirnika, je *Beznica* izšla najprej v prevodu Willibalda Königa (*Das Assommoir*), kasneje pa še v prevodu Fritza Wohlfahrta (*Zum Totschläger*), kar je psevdonim Paula Heichna (Bachleitner, 1993: 269), ki je prispeval tudi ne ravno zvesto predelavo *Nane*.

Prvo Zolajevo nemško občinstvo je bilo literarno izobrazeno, saj je posegalo tudi po razširjenih francoskih izvirnikih (Bachleitner, 1993: 271). Ta podatek je pomemben, saj vemo, da nekatere nemške predelave romana *Beznica* niso bile ravno zveste izvirniku. Prevajalci večinoma niso bili kos Zolajevemu proletarskemu argoju, vsaka nova predelava je v bistvu le krčila že obstoječe prevode. Ohranili so Gervaisino razpetost med tri moške, večji poudarek pa so namenili njeni neudejanjeni možnosti, da bi s kovačem Goujetom zaživela srečno in krepostno življenje. Nemški Goujet je torej dobil večjo vlogo, kot mu jo je namenil Emile Zola. V nemških prevodih pa je moral poleg Coupeauja in Gervaise umreti še Auguste Lantier, kar naj bi vzpostavilo poetično pravičnost, saj je klobučar s svojim obnašanjem znatno pripomogel k junakinjinemu padcu (Bachleitner, 1993: 285-286). Nekatere bralce pa skrčeni prevodi niso motili. Theodorju Stormu je takšna različica povsem zadostovala, da je zapisal: "Zakaj bi se moral pustiti mučiti od Zolaja?" (Bachleitner, 1993: 301).

V zvezi s t.i. produktivno recepcijo Zolajeve *Beznice* moramo vsaj omeniti roman *Die Verkommenen*, ki ga je že leta 1883 izdal Max Kretzer. V njem je prepoznati vrsto Zolajevih sestavin, od očetovega alkoholizma do hčerkinega prostituiranja (Bachleitner, 1993: 486).

Zolajeve *Beznice* je v osemdesetih letih v nemški kritiki zbudila veliko pozornosti. Nadaljnji nemški prevodi so nastajali tudi na prelomu stoletja. V nadaljevanju bomo izhajali iz domneve, da je Ivan

Cankar posegel po Schwarzevi, izvirniku zvesti predelavi Königevega prevoda (*Der Todtschläger*, 1894) in jo imel za vzor pri pisanju romana *Na klanecu* (1902).³ Dokazuje za to trditev je mogoče najti že na prvih straneh obeh del, na samem besedilnem začetku.

Incipit⁴ pri Zolaju in Cankarju

Izraz incipit navadno označuje prvi stavek oz. prve besede kakega literarnega dela. Pojem izvira iz latinske formule 'incipit liber' ('začne se knjiga'), ki je bila postavljena na začetek srednjeveških rokopisov. Njena naloga je bila označevati začetke novega, navadno nenaslovljenega besedila ter navesti podatke o avtorju in njegovem izvoru. Obseg incipita je še vedno predmet diskusij, saj naj bi se prvotna stališča o prvem stavku razširila na prvo enoto pripovedi, ki jo zaključuje bodisi prehod od naracije k deskripciji bodisi sprememba fokalizacije oz. pripovednega časa.

Besedilni začetek ima vsaj dve funkciji: informativno in dramatično. Informativna funkcija nudi podatke tako o pripovedovalcu kakor tudi o sami zgodbi. Največkrat govorimo o nasprotju med informativno obilnostjo in informativno redkostjo. Dramatična funkcija pa mora bralca vpeljati v zgodbo. Vpeljava je lahko takojšnja (in medias res) ali odložena. Na podlagi kombinacije teh dveh funkcij je mogoče ustvariti ustrezno tipologijo incipita. V t.i. dinamičnem incipitu je središčna dramatična funkcija, ki postavlja bralca in medias res zgodbe, medtem ko je informativna funkcija ključna pri t.i. statičnem incipitu. Obe funkciji sta prisotni v progresivnem, a odsotni v suspenzivnem incipitu⁵ (Del Lungo, 1993: 145-146).

Pri Balzacu so besedilni začetki navadno bogati z informacijami, saj skušajo oblikovati fikcijski svet, ki je poznan in razumljiv (Del Lungo, 1993: 146). Opisno in podatkovno izčrpen statični incipit, ki zavlačuje z vstopom v zgodbo, lahko najdemo zlasti v romanu *Evgenija Grandetova* (1833):

Po nekaterih podeželskih mestih stojijo hiše, katerih videz navdaja s prav takšno otožnostjo, kakršno zbudajo najbolj mračni samostani, najbolj enolične goljave ali najbolj žalostne razvaline. Morebiti vlada v teh hišah tak molk kakor v samostanih, so razrušene kakor goljave in skrivajo kosti kakor razvaline. V njih vse živi in se giblje tako spokojno, da bi se tujcu zdele nenaseljene, če ne bi na lepem prestregel medlega in hladnega pogleda negibne osebe, katere napol meniški obraz se je nagnil čez okensko polico, ko se je razlegel neznančev korak.⁶

Za Emila Zolaja pa je značilno menjavanje progresivnega in dinamičnega incipita (Del Lungo, 1993: 147). Vsi pisateljevi romani se torej začno in medias res, razlika je le v razsežnosti uvodnih informacij. Incipit *Germinala* (1884) je progresiven, saj je informativno obilen:⁷

Čez ravno planjavo, v noči brez zvezd, temni in gosti kakor črnilo, je šel neki moški sam po podeželski cesti iz Marchiennesa v Montsou, deset kilometrov cestnega tlaka, ki je tekel čisto naravnost čez njive s peso. Pred sabo ni videl niti črnih tal in velikansko, nizko obzorje je čutil samo po sunkih marčnega vetra, po močnih zamahih, širokih kakor na morju, ledenih, ker so že prej pometali po miljah močvirja in goljav. Nobena senca drevesa se ni odražala od neba, cestni tlak je potekal ravno kot pomol sredi slepečega pršca teme.⁸

Incipit *Beznice* pa je dinamičen, saj vrže bralca brez informacij v dogajajočo se zgodbo:

Gervaise je čakala Lantiera do dveh zjutraj. Potem je vsa trepetajoča od mraza, saj je slonela ob oknu v sami jakni, zaspala; zaskrbljena in objokana se je kar povprek vrgla čez posteljo.⁹

Podoben incipit lahko zaznamo tudi pri Cankarju, le da je pri slovenskem pisatelju nekoliko obširnejši, zato navajamo le tiste sestavine, ki so primerljive z *Beznico*:

Francka ni zaspala dolgo v noč. Vse je bilo že tiho, nič se ni zgenilo v temi in skoro jo je bilo strah. [...] Odeta je bila Francka samo z rjuho, pa ji je bilo vroče in pot ji je tekla od čela dol po licih in je močil blazino. [...] Zadremala je že skoro, ali zgodilo se ji je, kakor da bi polagoma drsala navzdol [...] in prestrašila se je in se je prebudila.¹⁰

Oba romana se pričneta s stavkom, v katerem je osebek junakinja, ki ne more spati. Kasneje le zaspí, a se kmalu prebudi. Pisatelja nam torej posredujeta le skope informacije o junakinjinih trenutnih okoliščinah, prikazujeta posledice, zamolčita pa vzroke za takšno stanje, saj se zgodba začinja in medias res, v svetu, ki je že naseljen.

V obeh delih se omenja tudi junakinjino počutje, na katerega vpliva temperatura v prostoru oz. zunaj njega. Medtem ko Gervaise trepeta od mraza, je Francki vroče. Temperatura namreč služi za odkrivanje vzrokov za njuno situacijo. Gervaise trepeta od mraza, saj na oknu čaka svojega ljubimca Lantiera, ki ga sumi nezvestobe; Francki pa je vroče, ker se v sobi nahajata tudi njena sestra in mati. Prav njuna prisotnost zbuja v junakinji spomine na neprijetno mladost.

Zolajev incipit obsega le dve povedi, saj ga zaključuje retrospektivna sprememba pripovedovalnega časa. Avktorialni pripovedovalec namreč v tretji in četrti povedi opozori bralca na dogodke prejšnjega večera. Podobno kot pri francoskem pisatelju je tudi pri slovenskem besedilni začetek omejen s spremembo pripovedovalnega časa, le da pri Cankarju ne gre za pravkar minule dogodke, marveč za Franckino podoživljanje mladostnih izkušenj (Časih, kadar jo je mati tepla in kadar je zakričala nad njo [...]; NK, 8).

V Cankarjevem incipitu je zaznati nekaj sestavin, ki jih je mogoče opaziti tudi v nadaljevanju Zolajevega prvega poglavja in sledijo besedilnemu začetku. Osrediniti se velja zlasti na prisotnost obeh sinov v prostoru:

Otroka sta ležala skupaj, z glavo na istem zglavju, in spala. Claude, ki mu je bilo osem let, si je razgalil ročice in počasi dihal, Etienne, ki je bil star šele štiri leta, pa je z eno roko objemal bratca okrog vratu in se v spanju smehljal. Ko se ji je solzni pogled ustavil na teh dveh, je znova planila v jok; z robcem si je zakrivala usta, da bi pridušila glasno hlipanje, ki se ji je trgalo iz prsi (B, 8).

V primerjavi z incipitom, v katerem Zola komaj odkriva kakšen podatek, je zdaj pripovedovalec obširnejši. Medtem ko je bila Gervaise opisana zgolj s t.i. indici, ki od bralca zahtevajo dejavnost razbiranja, pa sta njena sinova označena z informanti, čistimi podatki (Allard, 1978: 15).¹¹ Pogled na sorodnike, ki pa so označeni le z indici, se pojavlja na koncu Cankarjevega incipita:

Poslušala je, kako sta sopli naporno mati in sestra in nekaj ji je zatrepetalo v srcu, čutila je, da ljubi premalo mater in sestro in da je to greh. Spali sta mirno, lepo božje spanje, oči zatisnjene, ustnice malo odprte, lica vroča – in ko bi bila luč, bi Francka vstala in bi stopila po prstih k postelji in bi se sklonila nad njima in solze bi ji prišle v oči (NK, 8).

Podobno kot pri Zolaju je tudi pri Cankarju opisano spokojno spanje, ki nosilcu pogleda zbuja sočutje in jok.

Obe junakinji zaznavata v incipitu ali v njegovem nadaljevanju določene slušne pojave. Francka denimo sliši ukanje fanta, lajanje psa ali praskanje miši (NK, 7). Gervaise pa ima občutek, da ob pogledu na neskončno reko ljudi, živine, voz sliši topot črede (B, 8).

Na podlagi povedanega lahko sklepamo, da se je Ivan Cankar zgledoval pri Zolajevem dinamičnem incipitu. Izbral si je romaneskni začetek, ki v bralcu zbuja zanimanje za junakinjo, o kateri je le malo znanega. Hkrati pa pisatelj svojega sprejemnika postavlja v središče dogajanja. Nekatere sestavine Zolajevga incipita ali njegovega nadaljevanja (vpliv temperature na počutje; pogled, ki zbuja jok) pa so že lahko neposredni dokazi, da je bila *Beznica* tisti vir, ki je temeljito oblikoval Cankarjeve poglede na besedilni začetek.

Mirujoča deskripcija ter pogled z okna pri Zolaju in Cankarju

Ob primerjanju romanov *Umetnina* (L'Oeuvre) in *Tujci* smo razpravljali o Zolajevi premični deskripciji (Smolej, 1996/97: 26), zdaj pa bomo obravnavali še njeno nasprotje: namreč mirujočo deskripcijo. Nosilec pogleda se ne premika, marveč miruje. Pogled mu največkrat omogoča okno, ki s svojo obliko uokvirja in hkrati oži opazovane prizore. Pri Zolaju okno zamenjuje, opravičuje in simbolizira romanopisčevo oko (Hamon, 1968: 388), lahko pa je tudi metafora. Že leta 1864 je namreč francoski pisatelj umetniško delo primerjal z oknom, odprtim v stvarstvo: v okensko odprtino je vstavljen neke vrste prosojen zaslon, skozi katerega opazujemo predmete, ki so bolj ali manj spremenjeni.¹²

S pomočjo okna je Zola ustvaril vsaj dva različna pogleda. Najpomembnejši je pogled skozi okno, ki dopušča videnje v notranjost stanovanj, s čimer postajajo nosilci pogleda nepovabljeni gostje ali celo nekakšni volhuni (Hamon, 1968: 388). Slednje velja zlasti za gospodično Saget, ki v romanu *Trehuh Pariza* (1873) poleg svojih sosedov zalezuje tudi prave zarotnike:

To okno, s katerega se je odpiral razgled na vse sosednje hiše, ji je omogočalo stalno razvedrilo. Tu je lahko slonela ves božji dan kakor na opazovalnici in prežala po vsej soseski. Tako je poznala vse sobe – nasproti, na levi in na desni strani – pa tudi pohištvo, do zadnjega kosa. Do potankosti bi bila lahko opisala navade najemnikov – če se imajo posamezne družine dobro ali slabo, kako se umivajo, kaj imajo za večerjo. Poznala je celo ljudi, ki so prihajali na obisk. [...] Toda od osme ure zvečer je gledala samo še v okno kabineta, v motne šipe, kjer so se odražale temne sence gostov. Ko ni več videla na mlečno prizorni ploskvi tankih obrisov Charveta in Clémence, je ugotovila, da sta se odcepila od družbe. Vse, kar se je tam zgodilo, je razbrala po sunkovitih kretnjah rok in po glavah, ki so se tiho dvigale. Postala je sila, znala si je tolmačiti vzroke podaljšanih nosov, razkrcenih prstov, zevajočih ust, zmigujočih ramen. Tako je sledila zaroti korak za korakom in prišla tako daleč, da bi bila lahko vsak dan povedala, kako se stvari razvijajo. Nekega večera je zaznala nenaden razplet. Uzrla je senco Gavardove pištole, velikansko senco naperjene cevi, ki je vsa črna lebdela na bledem steklu. Pištola se je premikala sem in tja, njena senca se je pomnožila.¹³

Nas pa bo zanimal zlasti pogled v zunanji svet, ki ga mirujočemu nosilcu v prostoru ponuja odprto okno.

Zolajev incipit v *Beznici* je torej omejen z novim pripovedovalskim časom, ki razlaga pretekle dogodke. Gervaise je namreč preživela dobršen del noči na oknu:

Že teden dni jo, potem ko povečerjata pri Dvoglavem teletu, pošilja spat z otrokoma, sam pa se vrača šele pozno ponoči, rekoč, da je iskal delo. Med prežanjem na njegovo vrnitev se ji je nocoj zazdelo, da ga je videla vstopiti na ples v lokal Grand-Balcon, katerega desetero plamtečih oken je s plastjo ognja razsvetljevalo črni tok predmestnih bulvarjev. Pet ali šest korakov za njim je zapazila malo Adelo, čistilko, ki je navadno jedla v njuni restavraciji. Roke so ji še nihale, ko da bi pravkar spustila njegovo roko, da se ne bi skupaj pojavila pod surovo lučjo vhodne svetilke.¹⁴

Jacques Allard (1978: 11) je postavil zanimivo vprašanje, kaj pravzaprav vidi Gervaise s svojega okna? Nič drugega kot desetero drugih oken. Če torej ponuja okno pogled v zunanji svet, pa je v ulici mogoče prepoznati tudi "notranji" svet, saj na njej stoji lokal, kjer se Lantier srečuje z Adelo. Temu velja dodati, da razsvetljenost omogoča in hkrati onemogoča Gervaisino videnje nezvestega ljubimca. Tudi naslednjega dne opazuje pločnike, do koder ji seže pogled:

Pregledovala je skrite, temne kote, od vlage in nesnage črne ogle, in z bojaznijo v srcu čakala, da bo zdaj zdaj zagledala Lantierovo truplo s prebodenim trebuhom (B, 8).

Pogled z okna se pojavi tudi na koncu prvega poglavja, ko se Gervaise skupaj z otrokoma vrne v stanovanje, ki ga je pravkar zapustil njen ljubimec Lantier:

[...] za trenutek [se je]zagledala v sivo ulico [...] Ob tej uri se je z razbeljenega tlaka dvigal migljajoči zrak nad zid pri mitnici, nad Pariz. Na ta tlak, pod to nebo, razbeljeno kakor peč, so jo vrgli z otrokoma vred! In s pogledom je objela ves predmestni bulvar, ki se je odpiral na levo in na desno. Pogled se ji je ustavil zdaj na enem, potem na drugem koncu in prevzela jo je nema groza, ko da bi že v duhu videla, kako bo vse življenje taval samo še tod – med klavnico in bolnišnico (B, 32).

Pogled z okna je torej v Zolajevi *Beznici* tesno povezan z junakinjinim pričakovanjem partnerja. Ko jo ta zapusti, pušča praznino in bolečino, ki je posredno izražena prav s pomočjo pogleda z okna. Pogled nakazuje prihodnost, ki jo lahko Gervaise pričakuje zaradi lju-bimčeve zapustitve.

Tehnika pogleda z okna je opazna tudi v Cankarjevem romanu *Na Klancu*. Okno najprej ponuja Francki pogled v zunanji svet, ki je gosposki, minljiv in neulovljiv:

Vselej je prihitela Francka k oknu, posebno takrat, kadar so prihajali tisti vlaki, ki se niso ustavljali. Skozi mala okenca so gledali neznani ljudje, časih je opazila Francka čudovit klobuk na glavi gosposke ženske, bilo ji je, kakor da je zadišalo sladko in opojno od teh lepih tujih ljudi, ki so nosili s sabo vonj daljnih krajev, kjer je sreča in veselje in bogastvo. Šinilo je mimo, tudi sladki vonj je mahoma izginil – vse je bilo pusto naokoli, ob tiru golo kamenje, grmičevje in žalostne samotne smreke (NK, 52).

Junakinjo navdušuje torej tisto, kar je nedosegljivo, saj je stvarnost, v kateri se nahaja, pusta in nezanimiva. Poudariti velja, da je pisatelj sam jasno razložil vlogo pogleda skozi okno v svojem delu:

Zgodilo se je, da je gledala tudi Francka skozi okno na belo poslopje nasproti. Majhno je vzdignila težko zagrinjalo spodaj, sklonila se je in je gledala – dolgo, brez misli, kakor pričarana; obrvi so se strnile, ustnice so se stisnile, a srce je bilo nemirno, želelo si je bogvekam. Hrepenenje, ki je gledalo iz vsega razpokanega in oluščenega zidovja, iz temnega pohištva in ki je šepetalo in stokalo celo iz starih ubogih orehov za hišo, je leglo Francki na srce in sama ni vedela, odkod grenkoba in kam kopmenje (NK, 32-33).

Pri Cankarju se na oknu srečujeta zunanji in notranji svet. Slednji je obdan z neprijetno resničnostjo (žalostne smreke; razpokano in oluščeno zidovje), zunanji svet pa je razkošen in privlačen: tja segajo junakinjine ambicije. Vendar Francka hrepenenja ne more uresničiti v svojem svetu, saj se slednje lahko udejani zgolj onkraj okna:

Videla je skozi okno, kako so na večer pohajali fantje po cesti, postajali pred hišami ter se razgovarjali z dekleti. Dekleta so bila vsa nedeljsko

oblečena, bleščeče rute na glavi, šumeča krila od pisanega blaga, celo uhan v ušesih in nekatere so imele lase počesane malo na čelo, kar je bilo zelo lepo. Mračilo se je doli in fantje so se izprehajali z dekleti, veseli smeh je prihajal prav gor do samotne postaje, kjer je stala Francka ob oknu in tiščala vroče čelo v dlani [...] Tam doli so se še zmerom svetile bele hiše, zmerom še se je zdelo Francki, da sliši veselo razgovarjanje fantov in deklet, ki stoje pred hišami in se izprehajajo po lepi cesti [...] (NK, 53-54).

V Franckinem pogledu na zaljubljene pare opažamo sestavino, ki je zaznavna tudi tedaj, ko Gervaise v noči prepozna Lantiera z Adelo: namreč razsvetljenost hiš. Osvetljenost je predpogoj vsakršnemu pogledu v noči (Hamon, 1991: 266).

Zunanji svet se torej vse bolj bliža in je junakinji dosegljiv, vendar se Francka noče spustiti vanj in zapustiti pasivni položaj, mirujočo pozicijo hrepenčega nosilca pogleda. Okleva tudi tedaj, ko zunanji prodre v njen notranji svet:

"Francka!" je zaprosilo pod oknom s pritajenim glasom in Francka je strepetala, prestrašila se je, kakor da bi zjutraj, še v polusnu, odprla oči in ugledala pred sabo tuj obraz. Stopila je od okna in je stala za zagrinjalom, trepetajoča, toda luči ni prižgala in tudi okna ni zaprla (NK, 54).

Domnevamo lahko, da je Ivan Cankar po Zolajevi *Beznici* povzel tehniko pogleda z okna. Pri Emilu Zolaju je pogled onstran okna najprej povezan z Gervaisinim pričakovanjem Augusta Lantiera, nato pa zunanji svet nosilki pogleda omogoča tudi razmišljanje o prihodnosti. Pogled torej nima le preproste funkcije zaznavanja resničnosti, marveč posredno izraža tudi junakinjino notranjost. Tudi pri Cankarju je pogled z okna povezan s koprnenjem, saj se junakinja želi osvoboditi prostora, ki jo utesnjuje in onesrečuje. Takšen pogled ubeseduje junakinjino hrepenenje po obogatitvi svojega nepopolnega notranjega sveta s partnerjem, ki ga bo prinesel mamljivi zunanji svet. To pa je Mihov Tone.

Auguste Lantier in Mihov Tone

Zolajev klobučar Auguste Lantier ima mnogo značilnosti, ki jih je mogoče zaznati tudi v Cankarjevem krojaču Mihovem Tonetu, snubcu in kasnejšem Franckinem soprogu. Takšna naziranja je spodbudil Cankar sam, saj je v opisih obeh junakov videti skoraj preslikavo:

Lantier:

Bil je fant šestindvajsetih let, nizke postave, rjavolas, prikupnega obraza s tankimi brčicami, ki jih je venomer nehote gladil. Na sebi je imel delovne hlače, star, zamazan suknič, ki ga je v pasu stiskal; govoril je z močnim provensalskim naglasom (B, 12).¹⁵

Mihov Tone:

On je bil mlad, droban fant, komaj malo večji od Francke; imel je kakih šestindvajset let: brki so bili premočni za suhljati obraz, rjave, svetle oči so gledale veselo, čelo je bilo visoko in ploščato, kadar se je smejal, je dobil ves obraz nekaj prešernega, skoro zaničljivega. Govoril je lepo, z mehkim glasom, v izbranih besedah (NK, 55).

Enaka starost, nizka postava in poseben pomen brčic pričajo, da je slovenski pisatelj skušal postaviti ob bok Francki tip takšnega ljubimca, kakor ga je opisal tudi Emile Zola. Navedki načina govora tudi pričajo o Cankarjevi navezavi na Lantiera, s tem da slednji ostaja zvest narečni govoricici svojega rojstnega kraja, Tone pa skuša posnemati meščanstvo. Mihov Tone z Lantierom ni primerljiv le telesno ali starostno, marveč tudi duhovno.

Auguste Lantier v *Beznici* prebira *Zgodovino desetletja 1830-1840*, v kateri Jean Joseph Louis Blanc opisuje negativne sestavine vladavine Ludvika Filipa. Na polici pa ima tudi Lamartinovo *Zgodovino girondistov* ter *Pariške misterije* in *Večnega Žida* Eugèna Sueja. Iz tega je mogoče sklepati, da se je Lantier navduševal nad družbeno angažirano literaturo, ki so jo pisali aktivni udeleženci druge republike. Lamartine in Blanc sta bila člana začasne vlade, a sta zastopala različna stališča. Z volilnim zmagovalcem princa Ludvika Napoleona sta najprej zatonili ministrski karieri Lamartina in Blanca, po udaru pa še Suejeva poslanska. Zanimivo je, da se je Sue med drugim ukvarjal s pravico do ločitve zakona,¹⁶ ki jo v svojem "političnem programu" zahteva tudi Lantier:

Jaz sem za ukinitvev militarizma in za bratstvo med narodi... Jaz sem za ukinitvev privilegijev, naslovov in monopola... Jaz sem za izenačenje plač, za razdeljevanje dobička in za poveličanje proletariata... Za svobodo, da, za svobodo vsepovsod... In za ločitev zakona (B, 222).

Lantierova politična stališča so si nasprotujoča, saj si je levičarskim izjavam navkljub vselej želel imenitno podjetje s klobuki, hkrati pa je zavračal ponujeno delo v tovarni. Zola sam je zapisal, da s tem likom nikakor ne želi smešiti delavstva:

Povsod pisarijo, da so vse moje osebe nizkotne. Resnično, sem jaz izgubil glavo, ali pa so jo tisti, ki me ne berejo? Pa si pogledjmo moje osebe.

Samo eden je malopridnež, Lantier. Priznam, da ni poštenjak. Menim, da imam pravico vpeljati takšno osebo v roman, tako kot se lahko nanese senca na sliko. Toda on sploh ni delavec. Na podeželju je bil klobučar, odkar pa je v Parizu, se še ni dotaknil orodja. Nosi površnik in se na zunaj obnaša kot gospod. Z njim res ne želim delavskega razreda, saj se sam uvršča zunaj njega.¹⁷

V njegovih političnih nazorih se zbližujeta kapitalistična in socialistična misel, podobno zblíževanje pa je opaziti tudi v romanu *Pariške skrivnosti*, ki ga ima Zolajev junak v svoji knjižnici. Suejeva

stališča so znana: delavstvo mora čakati na posredovanje bogatih slojev, ki pa se morajo svoje dejavne vloge zavedati. Medtem ko Lantier prebira to delo, pa Mihov Tone z zanimanjem bere drugi veliki francoski feljtonski roman, namreč Dumasovega *Grofa Monte-Crista*:¹⁸

Časih se je na večer malo razvedril in je pripovedoval Francki povesti o nemških baronih in kontesah, o razbojnikih, o grofu Monte Kristu, o Rinaldiniju, in ugibala sta, če se je vse to res kdaj godilo ali nikoli (NK, 73).

V obeh trivialnih romanih se pojavljata nadčloveka. Medtem ko je Suejev Rodolphe Gerolstein plemič, pa je Dumasov Dantès malo-meščan, ki mora najprej rešiti sebe, da bi v osebi grofa Monte-Crista reševal zapostavljene. V nasprotju z Gerolsteinom, ki se milostno spušča od zgoraj navzdol, je Dumasov junak družbeno dno občutil na lastni koži. Zaradi njegovega izvora se je z njim v devetnajstem stoletju istilo mnogo bralcev, saj ni več utelešal Gerolsteinove iluzije osvobajanja malomeščanov, marveč iluzijo njihove moči. Nemočni Kleinbürger je postal Herrenmensch, če navedemo izraza, ki ju uporablja Hans-Jörg Neuschäfer (1976: 34-35) v svoji knjigi *Populärromane im 19. Jahrhundert*. Takšno iluzijo, ki pod vplivom branja trivialnih romanov zori v Tonetu, pa popisuje tudi Cankar:

Sanjal je o veliki dediščini, o tisočeri, da celo o milijonih in razsipal je denar na vse kraje, dajal je vsem, ki so hoteli, berači so prihajali k njemu in ko so šli od njega, so si kupavali hiše. On sam je imel palačo v mestu, vrtove, gozde, Francka se je vozila v kočiji, s štirimi pari iskrih belcev, v ušesih, na rokah, okoli vrata vse polno zlatnine in dragih kamenov (NK, 74).

Tone intelektualno vendar presega povprečnega bralca trivialne literature, saj se vsakič zave ničnosti iluzije:

[...] izpregledal je nenadno in zazdelo se mu je smešno in ostudno, da sedita kakor otroka in si pripovedujeta storije, ko že gleda skozi okno uboštvu z belimi očmi in režečimi ustmi (NK, 73).

Poleg prebiranja trivialnih romanov pa Toneta veže na Lantiera še neka navada, ki je ponoven ključ za dokazovanje podobnosti med junakoma:

Prej je bil naročen na nemške časopise s slikami, toda ni imel časa, da bi bil bral. Zdaj je zbiral posamezne številke, sestavljal jih v letnike ter bral dolge romane, ki so se vlekli od prve do zadnje številke (NK, 73).

Podoben konjiček je zabaval tudi Lantiera:

Predvsem pa ni mogel odmakniti oči od časnikov, ki jih je gledal z razneženim in spoštljivim pogledom. Imel je celo zbirko, ki jo je zbiral že leta in leta. Kadarkoli je v kavarni prebiral kak članek, ki se mu je zdel posrečen in v skladu z njegovimi idejami, je časnik kupil in spravil. Tako

se mu jih je nabralo že za velik zavoj; bili so vseh mogočih datumov in naslovov, zmetani, kot bi jih nanese voda (B, 221-222).

Mihov Tone torej zbira časopisje, da bi lahko ustvaril iz podlistkov celotno zgodbo, Lantier pa zbira le tiste članke, ki so skladni z njegovimi nazori. Medtem ko Zolajev junak prebira popularne socialne romane predvsem zaradi političnega prepričanja, pa Cankarjev z njihovo pomočjo beži pred resničnostjo in si ustvarja iluzijo.

Čeravno Cankarjevega junaka bolj zanima leposlovje, ni povsem brezbrizen do politike. Pogovori o njej v romanu *Na klancu* sovpadajo s tistimi iz *Beznice*, ko Lantier razglša že omenjena politična prepričanja. Največkrat prijateljuje z Bochem in Poissonom, ki brani cesarja, obtoženega zapeljevanja mladoletnic (B, 221). Takšna paleta prepričanj, ki se sučejo od politične desnice do levece, je opazna tudi v Cankarjevem romanu. Pisar je v družbi edini s treznimi nazori: "če bi bil politik, bi bil konservativec in najvdanejši državljan; cesarjeva podoba je visela v njegovi izbi" (NK, 78). Čevljar pa trdi, "da so vse postave pisane samo zategadelj, da se siromaki ne morejo geniti in da bogataši, ki so vsi rojeni lumpi in hudodelci, tem lažje grabijo" (NK, 78). Omahljivi Mihov Tone pa verjame tako čevljarju kakor pisarju.

Poleg nekaterih telesnih in duševnih značilnosti družji Cankarjevega in Zolajevega junaka veselje do nebrzdanega življenja. Junakinjapartnerica pa za to dejstvo izve iz govoric. V mislih imamo pogovor Gervaise z gospo Boche ter namigovanja žensk, ki jih Francka srečuje pri šivilji. Slovenski pisatelj je nemara sledil francoskemu pri umestitvi dogajanja v podoben prostor. V *Beznici* gre za pralnico, kjer se vzdolž perilnikov na obeh straneh osrednjega prehoda vlečeta dve vrsti žensk (B, 17); v romanu *Na klancu* pa je pri šivilji zmerom vse polno žensk, "od jutra do noči so stale naokoli in so se razgovarjale, izpraševale so Francko [...]" (NK, 58). Pri Zolaju skuša gospa Boche izvedeti čimveč o Gervaisinem razmerju z Lantierom. Junakinja celo sama namigne, da Lantier ni tako dober, da bi si želela postati njegova žena (B, 19). Zdaj tudi Bocheva pripomni, da se Lantier rad prime kakšne kikle ter da je slišala že precej takšnih govoric (B, 20). Francka pa takšne govorice posluša iz ust že omenjenih šiviljinih obiskovalk:

Koliko da je že imel deklet, namigavale so skoro, da je imel že otroka; Francki je bilo vroče v obraz, verjela ni ničesar, ali grenko ji je bilo v dno srca (NK, 58).

Podoben občutek je zaznaven tudi v *Beznici*, zlasti tedaj, ko Gervaise brani Lantiera pred očitki gospe Boche, češ da se včasih le pošali z dvema dekletoma:

Mlada žena je s potnim obrazom in s pobešenimi rokami, od katerih je kapljala voda, stala pred njo (= pred gospo Bochevo) in jo še vedno gledala z globokim, vprašujočim pogledom (B, 20).

Najočitnejši zolaizem v romanu *Na klancu* je motiv moškega, ki zapušča svojo družico. Komaj se Lantier po prečuti noči vrne domov, že grozi z odhodom: "Vsem skupaj vam povem, da bom pri priči izginil. In to pot za zmerom, da boste vedeli!" (B, 12). Vsa njegova prisotnost že napoveduje skorajšnji odhod, saj se zdi, da Lantier nečesa čaka, hkrati pa zavrne, da bi mu Gervaise oprala perilo, in ga vrže nazaj v kovček (B, 9). Lantier zapusti svojo družino v trenutku, ko se Gervaise v pralnici zadrži v že omenjenem pogovoru z gospo Boche, kateri potoži, da bi bilo vse drugače, če le otrok ne bi bilo (B, 19). Podobna poved se pojavi tudi v romanu *Na Klancu*, le da jo sedaj izusti odhajajoči: "[...] ko bi otrok ne bilo, ne bi jaz danes stradal [...]" (NK, 93). Te besede izreče Mihov Tone potem, ko je od žene terjal odgovor na vprašanje, kje so trije goldinarji, ki mu jih je dal nadučitelj. "Enega si vzel ti," je odgovorila Francka, "z dvema pa smo živeli teden dni." Takšen pogovor v *Beznici* sovпада z Lantierovim vprašanjem, ali ima Gervaise kaj denarja. Odgovori mu, da je dan poprej dobila za črno krilo le tri franke, s čimer so dvakrat kosili, ostalo pa je šlo za mrzle večerje (B, 15). Pomislekom navkljub Gervaise le odide v zastavljalnico in prinese novce za pet frankov. Dobljeni denar gotovo spodbudi Lantierov odhod. Poleg potrdil iz zastavljalnice Lantier odnese tudi ogledalo in hkrati porabi še zadnjo pomado (B, 32). Francka pa mora po denar za Tonetovo potovanje k materi. V obeh delih se torej pojavi motiv treh kovancev, ki je posredno povezan z odhodom moškega partnerja. Ženini očitki zbudijo namreč v Tonetu občutek krivde, zato Francko vse bolj sovraži in se je hkrati boji. Ugotovi, da nima doma in da želi bežati. Medtem ko je Mihov Tone napovedoval svoj odhod vrsto dni, pa Lantier odide iznenada, novico o tem prineseta v pralnico sinova: "Očka je odšel... skočil je s postelje, vse svoje stvari zmetal v kovček in ga odnesel v kočijo... Odšel je" (B, 23). Otroci pa so omenjeni tudi pri Cankarju:

Žena je kuhala zajtrk, otroci so se predramili in so gledali začudenj. Po zajtrku se je Mihov poslovil od otrok; opravil je hitro, samo starejši osemletni fant je zajokal in je tekel za očetom in materjo po klancu, dokler ga nista spodila (NK, 101).

Reakcija Gervaise na odhod njenega moškega se znatno razlikuje od Franckine. Ta altruistično razmišlja o moževi prihodnosti, saj čuti, da bo umrl sam, brez človeka, ki bi ga tolažil. Gervaise najprej obračuna s teknico v pralnici, kasneje pa jo potre Lantierova odsotnost v stanovanju.

Oba junaka spoznata, da življenje z žensko, ki jima je darovala svojo mladost, ni več mogoče. V obeh obstaja misel, da jima je sedanja družica pokvarila življenje, ki ga je z odhodom še mogoče izboljšati. Hkrati pa oba obremenjuje dejstvo, da morata skrbeti za otroka.

Otroci

Otroci so nadaljnja sestavina v presečišču obeh romanov, saj ima Gervaise tako kot Francka dva sinova in eno hčerko. Poudariti velja, da sta Claude in Etienne nasledek junakinjine nezakonske zveze s klobučarjem Lantierom, medtem ko je Nana edini otrok, ki se je Gervaise rodil v zakonu s kleparjem Coupeaujem. Pri Francki je položaj drugačen, saj vse tri otroke rodi možu Tonetu, še preden jo ta zapusti. Začnimo z moškimi potomci.

Po poroki s Coupeaujem je jasno, da Gervaise ne bo mogla obdržati obeh sinov; njun nezakonski status ji je že prej očitala bodoča svakinja, gospa Lorilleux (B, 57). Claude zapusti mater v četrtem poglavju, ko se neki starejši ljubitelj umetnosti odloči, da ga bo dal študirat, saj so ga navdušili možički, s katerimi je fant mazal papir v Plassansu (B, 89). Mlajši Etienne pa ostane dlje časa pri Coupeaujevih in mora po očitovi nesreči poslušati očitke, da ga preživlja, čeprav ni njegov oče (B, 112). Iz teh razlogov družinski prijatelj Goujet zaposli Etienna v svoji kovačnici, kasneje pa mu omogoči še vajeništvo v Lillu, kamor ga njegov oče Lantier, ki se je medtem že vrnil, pospremi, rekoč: "Ne pozabi, da proizvajalec ni suženj, kdor pa ne proizvaja, je navaden trot." (B, 223)

Poudariti velja, da bomo Clauda Lantiera srečali v romanu *Umetnina*, Etienne pa bo v *Germinalu* vodil stavko. V obeh delih bo pisatelj poudarjal njuno dedno obremenjenost. V *Beznici* pa je Zola namenil Gervaisinima sinovoma malo prostora, bolj sta ga zanimala rod in okolje, iz katerega izvirata, saj bo oboje usmerjalo njuno prihodnje življenje.

Kakšen je delež Franckinih sinov v romanu *Na klanecu*? Tone in Lojze sta prvič značajske prepoznavna ob že omenjenem očetovem odhodu. Cankar se k njima povrne šele, ko se odpravljata od doma. Medtem ko so odhodi sinov v *Beznici* omejeni komaj na poved ali odstavek, jim slovenski pisatelj odmerja več prostora. Prvi se, le nekaj mesecev po očetovem odhodu, zdoma odpravi najstarejši sin Tone v oddaljen trg h krojaču, ki je bil očetov znanec (NK, 105). V nasprotju z Gervaise, ki odhode sinov tudi sama spodbuja, pa Francka okleva in skuša zaradi sinove mladosti odhod vsaj preložiti (NK, 105-106). Drugi sin, Lojze, se čuti med vrstniki starega in izkušenega, saj je v šoli najboljši, hkrati pa sanja kakor oče (NK, 107). Prav zaradi šolskih uspehov ga dobrotniki pošljejo študirat v Ljubljano.

Razmerje med materjo in sinovoma v romanu *Na klanecu* je vsaj v grobih obrisih primerljivo z Zolajevo *Beznico*. V obeh romanih ima glavna junakinja dva sinova, od katerih gre eden za vajenca v oddaljen kraj, drugega pa pošljejo študirat. Omenili smo že, da se je Zola omejil le na nekaj najnujnejših informacij o sinovih, bolj izčrpen pa je bil v opisih Nanine mladosti in njenega razvoja v kurtizano. V *Beznici* je zlasti pomemben Nanin sprejem svetega obhajila, ki ga navzoči pojmujejo kot ritualni prehod od deklice k ženski. Vstop v svet

odraslih sovpade z izbiro dekletovega poklica: zaposlila se bo kot cvetličarka (Desgranges, Carles, 1989: 74). Če je skušal Zola pri Gervaisinih sinovih nastaviti zlasti dedno obremenjenost, ga je v zvezi z Nana zanimala kvarnost okolja, v katerem je odrasčala in delala. Ozračje v cvetličarski delavnici je bilo zanjo kužno; dišalo je po predmestnih plesiščih in ne ravno pobožno preživetih nočeh (B, 325). Glavna razloga za Nanin pobeg od doma pa sta bila očetove vzgojne metode, v katerih je bilo več zlobe kakor bojazni za dekletovo čast (B, 331) ter alkoholizem obeh staršev (334). Njena nadaljnja usoda, ki se bo dopolnila v romanu *Nana*, je najlepše popisana v naslednjih stavkih:

Tako se je Nana vzpenjala in padala, živela je, kakor je pač nanoslo: včasih se je oblačila kakor odlična dama, včasih pa se je vlačila po blatu kakor pomivalka. Oh, da, lepo življenje je živela ! (B, 349).

Dvojnost med gosposkim in služabniškim je opazna tudi v oblačilih, ki jih nosi hčerka Francka, ko se vrne za nekaj dni domov:

Imela je na glavi klobuk, izpran in razcefran; tudi obleka je bila gosposka, toda zamazana in posvaljkana, čevlji so bili raztrgani, na rokah je imela rokavice, toda prsti so gledali skozi (NK, 163).

Medtem ko si je Nana izbrala lahkoživo varietejsko življenje občasne konkubine, pa je morala Francka v Trstu in Gorici trdo garati. Da pa gre verjetno tudi pri Francki za lik, ki ima zasnovano v shemi *Beznice*, priča podatek o dekličinem krstu. Francka namreč pripoveduje svoji materi, da je njena hčerka stara šele teden dni in da so jo krstili za Francko (NK, 82). Medtem ko je ta zakrament pri Cankarju le omenjen, pa so pri Zolaju priprave nanj opisane izčrpno.

Življenje in smrt starih staršev

Podobno kot je pri Cankarju demotiviran krst male Francke, je skromnejše opisan pogreb Mihovega očeta, ki živi skupaj s sinovo družino. Tudi izvor tega motiva moramo verjetno iskati pri Zolaju. V *Beznic* je mamka Coupeau skoraj popolnoma oslepela in grozilo ji je, da bo navkljub trem otrokom poginila od lakote (B, 142). Gervaise je zato predlagala, da bi vsak od njih prispeval petnajst frankov za njeno oskrbo, a Lorilleuxova sta vzrojila. Podobno sta se tudi razburila, ko bi morala dati trideset frankov za stroške njenega pogreba. Mamka Coupeau, ki je poslej bivala pri sinovi družini in jo močno bremenila, je večkrat tožila, da ji nihče ne dela družbe: "[...] v ječo so me zaprli, da, in pustili me bodo, da bom v ječi umrla !" (B, 248). Če pa jo je kdo prišel obiskat, je navadno govorila:

"Ojoj, grenak je kruh, ki ga moram tule jesti ! Ne, pri tujih ljudeh ne bi tako trpela... Prosila sem za skodelico lipovca, na, pa so mi ga prinesli

poln pisker, samo da bi potem lahko rekli, koliko popijem [...] Saj vem, vsem sem že na poti, komaj že čakajo, da crknem. O, saj ne bom več dolgo!" (B, 248-249).

Podobno kot mamka Coupeau je tudi Mihov Tone polslep in čemer:

[...] stokal je neprestano in če je zaklical in ni bilo nikogar v izbo, je ihtel in jokal, kakor nadložen otrok. "Pozabili ste name, ker vas ne morem več rediti; zakopljite me živega, da bo konec!" (NK, 72)

Če je bila Gervaise z možem materjo malo pregroba (B, 249), pa je tast zaupal v Francko kakor v mater, čisto po otroško. Zdelo se mu je naravno, da mu je izpolnila vsako željo (NK, 72). Smrt, ki jo starca napovedujeta v svojih vzklilih, pa vendar napoči. V obeh delih odkrije mrtveca s še odprtimi očmi glavna junakinja. Gervaise je nagnila svetilko in posvetila tašči v obraz: "Bila je bela in glava z odprtimi očmi ji je zdrsnila na ramo. Mamka Coupeau je bila mrtva" (B, 266). Francka pa je kriknila in razlila juho po odeji: "[...] oče se ni genil, čudno so gledale bele oči izza poluodprtih trepalnic in obraz je bil siv, miren" (B, 86). V *Beznici* je malo Nano, ki spi v starkini sobi, nekoliko strah, hkrati pa je zadoščena ob smrti, na katero je čakala že dva dni, "čakala kakor nekaj grdega, nekaj, kar je treba skrivati in česar otroci ne smejo videti" (B, 267). Reakcijo otrok, ki so se prestrašili (NK, 86), omenja tudi Cankar. Bistveno manj prostora kot Zola pa je slovenski pisatelj namenil pogrebu Mihovega očeta. Izpustil je opise priprav, kropljenja in zmanjšal opis pogrebniških slovesnosti. Medtem ko je imela mamka Coupeau na krsti šopke in vence, ki so jih darovali vsi družinski člani razen Lorilleuxovih, pa so morali Franckinemu tastu kupiti šopke pogrebci sami:

[...] cerkovnik je zvonil zastonj. Tako je bila na klancu navada; mizar sam je bil siromak in dober človek; dajal je vbogajme celo mrličem (NK, 86).

Primerjati velja tudi reakciji obeh sinov, Coupeauja in Toneta. Coupeaujev obup se je mešal s strahovitim glavobolom po večdnevem pijančevanju. Mihov pa ni čutil velike žalosti in sram ga je bilo tega pregrešnega miru (NK, 86). Poudariti velja, da v *Beznici* smrt mamke Coupeau sovpade z novico, da se bo morala Gervaisina družina izseliti v drugo bivališče, v nov habitat.

Habitat pri Zolaju in Cankarju

Zolajev sistem bivališč oblikuje okolje, v katerem se osebe razvijajo. Bivališča so a priori opisana realistično, saj so nasledek poglobljenega raziskovanja resničnih prostorov, o čemer pričajo mnogoteri Zolajevi zapiski. Vendar pisatelj namen ni le opisovati resničnost,

marveč dokazovati razmerje med osebami in njihovimi bivališči (Seassau, 1989: 75-76). V svojem teoretičnem spisu *Le Roman expérimental* (1880) je namreč Zola poudaril, da človek ni sam, saj živi v družbi, v družbenem okolju, in od tega trenutka dalje romanopiscu takšno okolje spreminja pojave.¹⁹

V nadaljevanju nas bo torej zanimalo, v kolikšni meri (in če sploh) lahko habitat vpliva na literarne junake obeh pisateljev.

Podobnost v opisih bivališč lahko zaznavamo, ko se morajo Coupeaujevi v šestem poglavju *Beznice* izseliti v novo stanovanje, in ko se Mihovi v četrtem poglavju Cankarjevega dela selijo na klanec. Habitat Zolajevih junakov bo poslej v višjih nadstropjih, pot do tja pa spominja na pravi labirint:

Novo stanovanje Coupeaujevih je bilo v šestem nadstropju, na stopnišču B. Šel si mimo stanovanja gospodične Remanjou, potem pa zavil v hodnik na levo. Nato si moral narediti še en ovinek. Za prvimi vrati so bili Bijardovi. Skoraj nasproti v kotu, v katerem ni bilo niti zraka, pod ozkimi stopnicami, ki so vodile na podstrešje, je prebival očka Bru. Dve stanovanji naprej je prebival Bazouge. In zraven Bazougea so stanovali Coupeaujevi; zasedli so sobo in kabinet, ki sta imela okno na dvorišče. Preden si prišel do konca hodnika, si naletel samo še na dvojce družin, prav na koncu pa sta stanovala Lorilleuxova (B, 284).

Izvirni motiv preseljevanja na novo, slabšo lokacijo je zaznati tudi v romanu *Na klanecu*, le da pisateljeva deskripcija ni več objektivna, marveč subjektivno metaforična:

Mihovi so se preselili na klanec, tja kjer so gledale umazane koče z mrkim in zavidnim pogledom dol na bela poslopja. Na klanecu jih je stanovalo mnogo, ki so živeli prej doli v tistih lepih hišah; skrili so se in so se borili v temi za življenje. Strašen boj je bil – lica so plahnela, oči so se vdirale, gledale so iz globokih jam nezaupno in pričakovale so strahoma, ko se je bližalo poslednje zlo, goli, ostudni, neusmiljeni glad. Velika družina je bila, v tesno ogrado jih je nagnala ista skrb, nič ni bilo skritega med njimi. Življenje je bilo enako, tudi obrazi so si bili podobni in, kar so govorili, je bilo zmerom isto – ena sama strašna skrb v tisočerihih besedah... Propali obrtniki, kmetje, ki so jim bili prodali kočo in zemljo, pijanci, ki niso bili za nikakršno delo in so sami čakali, da poginejo kakor živina, v jarku, za plotom – vsi so se skrili na klanec, v nizke koče z nizkimi okni in slamnatimi strehami (NK, 76).

Navkljub stilističnemu razhajanju pa lahko ugotovimo več podobnosti. V obeh romanih prinaša začetek novega poglavja sporočilo o selitvi. Stičišče obeh opisov je najprej v množičnosti sosedov in v njihovem načinu življenja. Slovenski pisatelj omenja pijance, ki čakajo, da poginejo kakor živina. Z očetovim alkoholizmom se med omenjenimi stanovalci stopnišča B redno srečuje družina Bijard in tudi očka Bru ter Bazouge rada pijančujeta. Cankarjeva omemba propalih obrtnikov je morda namigovanje na zakonca Coupeau, ki sta sicer nekoč uspešno opravljala svoji obrti. Tudi Cankarjevi personifikaciji

umazanih koč, ki z mrkim in zavidnim pogledom gledajo dol na bela poslopja, ter podatku, da je mnogo prebivalcev klanca prej stanovalo spodaj, je mogoče najti izvor v Gervaisinih občutkih po preselitvi:

[...] ob pogledu na dvorišče so jo obhajale same žalostne misli. Tamle nasproti, na sončni strani je gledala, o čemer je nekoč sanjala: okno v petem nadstropju, kjer je vsako pomlad španski fižol ovijal svoje vitice okrog ograde iz vrvic. Njena soba je bila na senčni strani in rezeda v lončku je tu usahnila v enem tednu (B, 285).

V obeh delih je višina klanca/nadstropja povezana z negativnim predznakom: pogled, usmerjen v nižino, izraža hrepenenje, saj obstaja spodaj kakovostnejše življenje.

Novo stanovanje Coupeaujevih se sestoji le iz kabineta in sobe, ki je tako majhna, da se človek komaj obrne v njej. Postelja, miza, štirje stoli in že je bilo stanovanje napolnjeno (B, 284). Pri Mihovih pa je bila izba še zmerom prazna, tudi ko so postavili vanjo posteljo, omaro in mizo (NK, 76). V obeh romanih junakinji svojega novega habitata ne sprejmeta. Gervaise je prve dni samo posedala in jokala. Ker se ni mogla gibati po stanovanju, jo je dušilo (B, 284). Francki pa je bilo, kakor da hodi po tujem stanovanju (NK, 76).

Pripomniti velja, da je Emile Zola novo bivališče Coupeaujevih poimenoval s samostalniško sintagmo 'kot revežev' (le coin des pouilleux), ki jo prvič omeni, ko se Gervaise zazre v nižavo: "Bila je pod strehami, v tem kotu revežev, v najbolj umazani luknji, ki je nikoli ne obiše sončni žarek."²⁰ Kot revežev se v besedilu pojavlja še nekajkrat:

Sredi tega življenja, ki je zaradi revščine postalo neznosno, je Gervaise trpela tudi zaradi lakote, ki je pustošila okrog nje. Ta kot hiše je bil *kot revežev*, kot, kjer so se dve tri družine kakor domenile, da po ves teden ne bodo imele kruha na mizi. Skozi odprta vrata večkrat ni prišel niti najrahlejši duh po kuhinji. V hodnikih je vladala tišina mrtvašnice in zidovi so doneli votlo kakor prazni trebuh. [...] Bilo je, ko da vsa ta lačna, zevajoča usta vodijo v en sam veliki želodec, ki se je zvijal v krčih. Prsi ljudi so bile udrte, saj so večno vdihavale samo ta zrak, v katerem niti mušice niso mogle živeti, ker ni bilo hrane (B, 296-297).

Poudariti velja, da se pri Cankarju tudi nekajkrat pojavi zveza 'klanec siromakov'²¹, ki zaradi podobnega desnega neujemalnega prilastka spominja na Zolajevo. In tudi na klancu siromakov pustoši lakota:

[...] že se je zdelo Francki, da vidi tam od daleč, v večerni senci, *klanec siromakov*, kjer hodi smrt in lakota od hiše do hiše in trka na duri, pritiska na kljuko, stopa v izbe, kjer leže na tleh razcapani in suhi ljudje in pričakujejo konca s pogledi, ki so prestrašeni in željni obenem (NK, 123).

Toda vrnimo se k vprašanju o vplivu habitata na njegove prebivalce. Značilnost bivališč v *Beznici* je gotovo njihova zaprtost, ki

človeka utesnjuje, onesrečuje in zbližuje s sostanovalci, ki so večinoma alkoholiki. Razočarana nad življenjskimi razmerami vstopi nekoč Gervaise v beznico po Coupeauja. Boji se, da jo bodo moževi prijatelji zlasali, če bo privihrala in se spravila na moža (B, 311). Vendar ji družčina ponudi kozarec janeževca, ki bo spremenil njeno življenje in zapečatil njeno usodo:

Eh, k vragu, na ves svet se požvižga! Saj ji življenje tako ne nudi kaj dosti užitkov; zdelo se ji je, da je zdaj nekako potolažena, ko še sama pomaga poganjati denar po grlu. Zakaj ne bi ostala tu, če ji je lepo? (B, 315).

V romanu *Na klanecu* je mogoče prepoznati transmotivacijo izvirnega motiva:

Mihov je poklical ženo; prišla je, toda ni ostala dolgo; malo strah jo je bilo te družbe, videla je, da je Mihov že pijan, ali ni se mu upala reči, da bi šel domov. Šla je in Mihov je ostal (NK, 100).

Poved "Šla je in Mihov je ostal" je gotovo pomembna ločnica med Zolajevim in Cankarjevim romanom. Ob prihodu v beznico je obe junakinji strah, neprijetni so občutki zaradi pričakovanih odzivov pivskega omizja. Medtem ko Gervaise prisede, pije in posledično podleže alkoholizmu, pa se Francka umakne iz okolja, kamor ne sodi. Tudi slovenski pisatelj sicer večkrat omeni žganjarno, ki je, podobno kot Coupeauju, tudi Tonetu novi habitat, vendar se junak romana *Na klanecu*, četudi zapade alkoholizmu, nikoli ne poniža na stopnjo živali, v kateri je iskra duha in plemenitosti že skoraj ugasnila (Pirjevec, 1964: 351). Tudi pijani Tone Mihov je nosilec iluzije, ki je žganjarna ne more izničiti.

Iz navedenega sledi, da se literarni junaki pri Zolaju zlomijo, saj podležejo utesnjenosti okolja. Cankarjevi pa takšne utesnjenosti ne sprejmejo, saj se vzpenjo nad habitat, v katerega jih je postavila revščina. V delu Ivana Cankarja namreč prevladuje misel, da je življenje grdo in hudobno, iluzija pa lepa in plemenita. Zato so socialno in moralno zatrti ljudje, v katerih tli takšna iluzija, navkljub revščini in popolni bedi visoko etična bitja (Pirjevec, 1964: 350).

Medtem ko je Cankar zavrnil vpliv habitata na svoje junake, pa se je vendarle zgledoval pri njegovem opisu s tem, da ga je močno subjektiviziral in metaforiziral. Zolajeva samostalniška sintagma 'kot revežev' ('le coin des pouilleux') pa je nemara navdihnila Cankarjevo zvezo 'klanec siromakov'.

Karnevalsko vzdušje pri Zolaju in krščansko pri Cankarju

V obeh romanih prevladuje povsem drugačno vzdušje, ki prihaja do izraza zlasti v motivu poroke. Medtem ko je Zola podrobno opisal poročno slavlje Gervaise in Coupeauja, pa je Cankar namenil svatbi

med Francko in Tonetom komaj osemindvajset vrstic. Cerkvenega obreda ni omenil niti z besedo, opisal je le Franckin prihod v cerkev, ko mati zakriči nad hčerko, ki se je poprej spotaknila: "Še hoditi ne zna, neroda." (NK, 60). V *Beznici* pa gospa Lorilleux svatom kaže Gervaise, ki na strmem pločniku še bolj šepa: "Na, le pogledjte jo, prosim... Kaj takega!... Hu, kakšna švedra!" (B, 69).

Poudariti velja, da opisi veseljačenja bezniških svatov spominjajo na Rabelaisovo motiviko ljudskega rajanja, saj izhajajo iz podobno zasnovane karnevalske kulture. Karneval pa je drugo življenje ljudi, ki temelji na osnovi smeha (Bakhtine, 1970: 16). Takšno vzdušje je opazno v *Beznici*, ko se svatje odpravijo v sprevedu skozi predmestje do Louvra. Zaradi njihovih kričečih oblek jih mimoidoči zasmehujejo kot maškare. Toda prostodušnim svatom se prav nič ne mudi, kar veseli so, da jih gledajo, in še sami se smejijo šalam (B, 70). V omenjeni povedi je zaznavna ambivalentnost karnevalskega smeha, ki je lahko radosten, hkrati pa tudi porogljiv (Bakhtine, 1970: 20). Svatje pozabljajo na resničnost, ki jih obdaja, in se vse bolj predajajo svojemu nagonu. Omeniti velja še poskus parodiranja religioznega rituala, ki je tudi nasledek karnevalske kulture (Bakhtine, 1970: 23). Coupeau namreč pred jedjo povpraša svate, če bodo molili. Toda gospa Lorilleux ne mara takšnih šal (B, 78). Tovrstna, resda neudejanjena, parodia sacra je povsem nemogoča v Cankarjevem romanu *Na klancu*. Medtem ko je Zolajevim junakom dopuščeno rajanje in veseljačenje, pa Cankarjeve osebe živijo v asketski krščanski resnobi, ki je sicer nasprotje, a tudi dopolnilo karnevalski kulturi. Gervaise ob poroki zajame splošno veselje (B, 68), Francka pa pričakuje slovesnost s strahom: "Zvečer je Francka molila, da bi bilo vse pri kraju, da bi čas prišel." (NK, 60). S prikazovanjem takšne junakinjine globoke pobožnosti se je Cankar odmaknil od Zolajevga zgleda, saj je še stopnjeval romaneskno krščansko resnobo. Francka je prikazana kot mučenica, ki stoično prenaša trpljenje in bolečino ter živi skladno s strogim pojmovanjem greha. Poudariti velja, da tudi Zolajev Gervaise nikakor ne bi mogli označiti zgolj s karnevalskim izrazjem, saj se zaveda meje veseljačenja in s smehom ni sposobna pregnati slutnje smrti, posebljene s pogrebem Bazougeom, ki je eden vodilnih motivov-simbolov romana *Beznica*.

Vodilni motiv-simbol pri Zolaju in Cankarju

Najpomembnejši vodilni motiv v *Beznici* je Gervaisino srečevanje pogrebca Bazougea, katerega ime samo je semantični simbol. Povezovati ga je mogoče z latinsko besedo basilica. Pogrebec simbolizira smrt, pa tudi pijančevanje, saj obiskuje beznico, ki je razsvetljena kakor katedrala pred veliko mašo (B, 373). Bazouge hodi iz cerkve, iz katere vozi pokopavat mrtve, v beznico, simbolično in pogansko cerkev, kjer se pijanci počasi ubijajo (Seassau, 1989: 33).

Gervaise se z Bazougeom prvič sreča med poročno gostijo. Užaljen zaradi nevestinega strahu, jo pogrebec začne strašiti s smrtjo:

Nič zato, moja mala, tudi vi pojedete po tej poti... Morda boste kdaj še veseli te poti... Ja, ja poznal sem ženske, ki bi mi rekle boglonaj, če bi jih odnesel (B, 88).

Nekoliko kasneje se pogrebec pojavi ob smrti mamke Coupeau. Krsto prinese, misleč, da je umrla Gervaise (B, 276). Po preselitvi v novo stanovanje pa postane Gervaise pogrebčeva sosedka. Vsak večer sliši, kako njegova kapa pade na komodo, kako obešeni plašč podrsava ob zidu, ko da bi se ga dotaknila krila nočne ptice (B, 297). Gervaise začne pogrebca istiti s smrtjo, nekoč ga celo obišče in ga prosi, naj jo odpelje s seboj, naj jo vendar položi spat. Bazouge pa odvrne, da bo morala poprej še umreti (B, 383). Ko Gervaise v resnici umre, jo v krsto položi očka Bazouge z besedami: " [...] Na, zdaj si srečna. Pa sladko spančkaj, lepotica moja " (B, 398).

Tudi v Cankarjevem romanu *Na klanecu* je mogoče zaznati vodilni motiv, ki je verjetno eden pomembnejših v slovenski književnosti. Gre za motiv junakinjinega teka za vozom. Francka si namreč na binkoštno nedeljo želi romati na Goro. Povabijo jo, da se lahko pelje z vozom, vendar ga zamudi. Zato skuša ujeti voz, romarji na njem pa ji obljublajo, da jo bodo počakali na počivališču, a na Francko pozabijo:

Planila je, skočila, zadela se je že voza, vzdignila je roke ter se naslonila s komolci, da bi se pognala gor... Voz se je stresel, švignil je izpred oči, udarila se je s čelom ob rob ter je padla na tla (NK, 19).

Isti motiv se med drugim pojavi tudi v drugem poglavju, s tem da voz že postaja prisposoda:

Obšla jo je grenka žalost, legla je nanjo kakor noč – nikoli ne doide voza, nikoli ne pride na sveto romarsko Goro; in če bi hodila do konca sveta, vse dolgo življenje – nikoli ! (NK, 50).

In končno, motiv nastopi tudi ob Franckini smrti uri:

Ali voz je šel dalje in je izginil v gozdu – vse je izginilo in solze so se razlivale brez koristi, kakor dežnica... Padla je in se je udarila s čelom ob kamen in je obležala na kolenih, glavo na tleh, kakor da bi molila globoko sklonjena (NK, 191).

Določen motiv se torej pri Cankarju kot pri Zolaju ponavlja, s tem pa dobi simbolno vrednost. Že Janko Kos (1987: 168) je zapisal, da bi bili lahko simboli romana *Na klanecu* po funkciji podobni simbolom v Zolajevih delih. Pri francoskem pisatelju simboli največkrat označujejo konkreten predmet, ki ima tudi abstraktno vrednost, razpoka med njima pa nosi pomen in omogoča prepoznanje. Največkrat tudi spreminjajo prozornost in premočrtnost realističnega teksta, saj podvajajo

njegov pomen (Seassau, 1989: 11-12). Bazouge npr. je sicer pogrebec (konkretno), vendar že alkoholizirana Gervaise prepozna v njem glasnika smrti (abstraktno). Njegova vloga v *Beznici* postaja simbolična prav zaradi Bazougeovega večkratnega pojavljanja na različnih postajah Gervaisinega življenja. France Bernik (1977: 149) je ugotovil, da ponavljanje nekega motiva pomakne v ospredje njegov pomen, njegovo estetsko vrednost. Motiv dobi tako simbolno funkcijo. V romanu *Na klancu* pripada izhodiščni motiv voza Franckini resnični mladostni izkušnji, v njegovih različicah pa je konkretna stvarnost skrčena, saj bi lahko bralca zavedla v realistično branje teksta. Medtem ko podoživlja Francka tek za vozom v svojih spominih in blodnjah ter sama prepozna v njem simbol lastnega življenja, pa pripada pogrebec Bazouge vse do konca romana konkretni, oprijemljivi stvarnosti, njegovo simboličnost torej vzpostavlja zgolj povezava z Gervaise. Poudariti velja, da v obeh delih vodilni motiv-simbol nastopi ob junakinjini smrti.

Zaključek

Temeljni motiv, ki je v presečišču romanov *Na klancu* in *Beznica*, je motiv odhajajočega moža, ki zapušča družico z otroki. Auguste Lantier in Mihov Tone pa sta primerljiva tudi zaradi podobnega telesnega videza in razgledanosti, ki ju dviga nad povprečje okolja, iz katerega izhajata. Zdi se, da je na zasnovo Franckinega nadarjenega, a sebičnega partnerja, ki da veliko na zunanost, vplival poleg umišljenega Zolajevega junaka tudi resnični Cankarjev oče Jožef:

Opisujejo ga kot tenkočutnega obrtnika, ki je bil ob vsej resignaciji prijeten družabnik, dajal mnogo nase, znal kjub bedi ohraniti v vnanjosti neko izbranost, si skrbno česal lase, nosil kravato v času, ko pri tržanih njegovega stanu še ni bila v navadi, in bolj skrival kakor kazal svoj propad (Petrè, 1947: 97).

Podobno kot Zolajev junak je namreč tudi pisateljev oče zapustil ženo z otroki, ko se je odpravil na jug iskat zaslužka (Petrè, 1947: 98). Je bilo torej Cankarjevo podoživljanje mladosti za genezo romana *Na klancu* pomembnejši vir kot *Beznica*? Navedemo lahko vsaj dva podatka, ki takoj izničita omenjeno trditev. Po štirih smrtih je ostalo pri Cankarjevih osem otrok, pol deklet, pol fantov (Petrè, 1947: 99). Cankarjeva družina je v resnici prebivala s starim očetom Jakobom, a tudi z njegovo ženo in njunimi tremi otroki. Jakob pa je kasneje umrl kot gostač pri tujih ljudeh (Petrè, 1947: 68-70). Navedena podatka vendarle pričata, da je imela Zolajeva shema prednost pred resničnimi dogodki. Mihova družina namreč na moč spominja na Zolajevo predlogo, saj imata obe junakinji dva sinova in eno hčerko. Torej tri otroke in ne osem.²² Tudi motiv odhajajočih sinov je mogoče povezati z *Beznico*. Najstarejši sin Tone gre, tako kot Eti-

enne, za vajenca, Lojzeta pa podobno kot Clauda pošljejo študirat. Motiv male Nane je demotiviran in transmotiviran, saj v delu slovenskega pisatelja ni znamenj, da bi se junakinjina hči v mestih preživljala kot kurtizana. Na Zolajev tekst jo morebiti veže le omemba krsta, ki je sicer v *Beznic* obširno opisan. Prav tako je demotiviran pogreb starega očeta v primerjavi z zadnjim slovesom od mamke Coupeau. Demotivacijo takšnih "folklornih" motivov bi že lahko razumeli kot bistveno ločnico med obema tekstoma, saj je znano, da je Zola v svojih "beziških dramatiziranih reportažah" obširno poročal o krstu, poroki, obhajilu in pogrebu (Desgranges, Carles, 1989: 73-74).²³ Ločnica med romanoma je tudi različno pojmovanje habitata, ki pri Zolaju utesnjuje in zlomi junake. Cankarjevi pa mu kljubujejo kot nosilci plemenite iluzije. Obe deli se razlikujeta tudi v opisovanju vzdušja. Medtem ko je Zolajevim junakom dopuščeno občasno karnevalsko rajanje, pa prebivajo Cankarjeve osebe v asketski krščanski resnobi.

Ivan Cankar se je zgledoval tudi pri obliki in postopkih Zolajevega pisanja. Podobnosti je mogoče najti v dinamičnem incipitu, ki bralca vrže brez informacij v dogajajočo zgodbo, ter v deskripciji pogleda z okna, ki izraža junakinjino hrepenenje. Takšne oblikovne sestavine so verjetno še zanesljivejši argument v prid tezi o Cankarjevem zgledovanju pri Zolaju kot pa denimo vsebinske.

Ivan Cankar je torej sprejel nekatere Zolajeve motive, s pomočjo katerih je podoživljal in poustvarjal lastno mladost, se zgledoval pri pisateljevi formi, zavrnil pa je uničujoč vpliv okolja ter natančnost in obširnost pri opisovanju ljudskih motivov. Njegov tekst²⁴ je torej nastal, če parafraziramo Julio Kristevo (1969: 257), v zamotanem gibanju hkratne afirmacije ter negacije drugega, torej Zolajevega besedila.

OPOMBE

¹ Članek je del obsežnejše študije, ki raziskuje Zolajeve vplive na Cankarja. Študij nemških virov je avtorju omogočila Herderjeva štipendija ustanove Alfred Toepfer Stiftung F. V. S. iz Hamburga.

² Emile Zola, *Pismo Eduardu Englu*, oktober/november 1881, *Correspondance de Zola IV*. (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1983), str. 234.

³ Možnost primerjave obeh romanov je med prvimi na Slovenskem omenil Janko Kos (1987: 167).

⁴ V pričujočem poglavju se naslanjamo na razpravo *Pour une poétique de l'incipit* (1993), ki jo je napisala Andrea Del Lungo.

⁵ Suspenzivni incipit se pojavlja zlasti v modernizmu. Po Andrei Del Lungo (1993: 147) ga je v svojem romanu *Neimenljivi* (*L'Innommable*, 1953) uporabil tudi Samuel Beckett.

⁶ Honoré de Balzac, *Evgenija Grandetova*. Prevedel Vital Klabus (Marihvor: Pomurska založba, 1985).

⁷ Po Bertrandu (1983: 102-103) sestavljajo incipit *Germinala* tri povedi. Prva in tretja uokvirjata drugo, saj sta organizirani simetrično. V obeh je najprej omenjena prvina nebesnosti (v noči brez zvezd; [...] od neba), nadalje ravnosti (cestni tlak, ki je tekel čisto naravnost; cestni tlak je potekal ravno kot pomol). Obe povedi pa se zaključujeta s prislovnim določilom kraja (čez njive s peso; sredi slepečega pršca teme). Začetek prve in konec tretje povedi pa je Zola spesnil v aleksandrincu (Čez ravno planjavo, v noči brez zvezd; sredi slepečega pršca teme).

⁸ Emile Zola, *Germinal*, navajamo v prevodu, ki se razlikuje od knjižnega.

⁹ Emile Zola, *Beznica*, Cankarjeva založba, 1964, str. 7. Odslej citirano s kratico B in številko strani.

Takšen besedilni začetek upošteva tudi Schwarzeva predelava Königovega prevoda:

Gervaise hatte Lantier bis zwei Uhr Morgens erwartet. In leichter Nachtjacke der scharfen Luft des geöffneten Fensters ausgesetzt, zitterte sie vor Kälte. Endlich war sie entschlummert, quer über das Bett gestreckt, fiebernd und die Wangen von Thränen genetzt (*Der Todtschläger*, str. 7).

¹⁰ Ivan Cankar, *Na klancu*, navajamo po Zbranih delih X, str. 7. Odslej citirano s kratico NK in številko strani.

¹¹ Roland Barthes (1966: 11) definira razmerje med indici in informanti takole:

Indici vključujejo dejavnost razvozlavanja, bralec se z njihovo pomočjo uči spoznavati značaj, vzdušje. Informanti pa prinašajo že oblikovano spoznanje.

¹² Emile Zola, *Pismo Antonyju Valabrègu*, 18. 8. 1864, *Correspondance de Zola I.* (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1978), str. 375.

¹³ Emile Zola, *Trebuš Pariza*, str. 270-271.

¹⁴ Zaradi neustreznega slovenskega knjižnega prevoda navajam svojega po Emile Zola, *L'Assommoir*, Les Rougon Macquart II, str. 375.

¹⁵ Odlomek je ustrezno prepoznaven tudi v Schwarzevi predelavi Königovega prevoda:

Lantier war ein kleiner, sehr dunkelfarbiger Bursche von sechsundzwanzig Jahren, mit einem hübschen Gesicht und einem kleinen Schnurrbart, den er stets mit einer mechanischen Handbewegung drehte. Er trug eine Arbeiterblouse, einen alten fleckigen Ueberrock, den er über die Taille zuknöpfte, und sprach mit sehr bemerklich provençalischen Dialekt (*Der Todtschläger*, str. 14-15).

¹⁶ *Geslo Eugène Sue*. V: Dictionnaire de la littérature française et francophone (Paris: Librairie Larousse, 1987), str. 1378.

¹⁷ Emile Zola, *Pismo Yvesu Guyotu, direktorju časopisa Le Bien public*, 10. 2. 1877. *Correspondance de Zola II.* (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1980), str. 537.

¹⁸ Cankar je Dumasa očitno dobro poznal, saj v noveli "Albert" (Zbrano delo VI) navaja nekatera njegova dela. Peter Šlibar namreč ugotovi, potem ko prebere romane *Les Trois Mousquetaires*, *Le Chevalier de la Maison-Rouge* in *La Comtesse de Charny*, da ga čitanje samo vznemirja, koristi mu pa nič.

¹⁹ Emile Zola, *Le Roman expérimental*. (Paris: Garnier-Flammarion, 1971), str. 72.

²⁰ Zaradi neustreznega slovenskega knjižnega prevoda navajam svojega po Emile Zola, *L'Assommoir*, Les Rougon-Macquart II, str. 673.

²¹ Beseda 'klanec' se v Cankarjevem romanu pojavlja zlasti v dveh predložnih zvezah: 'po klanecu' ter 'na klanecu' ('na klanec'). Zanimivo je, da je prva predložna zveza bogato zastopana (deset primerov) v prvem poglavju, ko teče Francka po klanecu. Kasneje pa se umakne zvezi 'na klanecu' ('na klanec'). Uporaba različnih predložnih zvez, v kateri se nahaja ista beseda, priča, da je želel Cankar na začetku zlasti poudariti junakinjino (tudi simbolično) potovanje k cilju (spuščanje in vzpenjanje po klanecu), nato pa ga je zanimalo Franckino bivanje na klanecu. Ta pa žal ne prispeva k njenega cilja in ne udejanja njenega hrepenenja, saj gre zgolj za 'klanec siromakov'. Sintagma se v romanu *Na klanecu* pojavlja petkrat (tudi kot naslov osmega poglavja), skupaj s predlogom 'na' pa dvakrat.

²² Boris Merhar (1949: 205) razlaga omenjeni problem takole:

Pisatelj je [...] število [...] skrčil na tri: Tone, krojaški vajenec, zastopa dva pisateljeva brata krojača, Jožefa (1868-1922, umrl kot krojač v Parizu) in Franca (1873-1923, umrl v Popovači na Hrvaškem), oba odšla zdoma še pred očetom; Lojze oba študenta, predvsem Ivana, medtem ko pisateljeve besede, da pojde Lojze čez pet let v lemenat, kažejo na Karla [...]; Francka zastopa štiri sestre, Ivano (1866-1910), Karolino (1874-1907), Nežo (1880) in Frančko (1884-1924), ki jih je v mladosti vse tepla bolj ali manj podobna "usoda."

²³ Do podobnih ugotovitev je prišel tudi Janko Kos (1987: 167):

Na Zolajev tekst spominjajo pri Cankarju podobni motivi, liki in dogodki proletarskega okolja, poročna gostija, doraščanje otrok, izginotje moža, končno brezupna smrt junakinje. Vendar je naturalistična podlaga v romanu [...] po podrobnostih omiljena [...].

²⁴ Omenjena teza ne more veljati za poglavja, kjer je v ospredju téma hrepenenja. V romanu *Na klanecu* se namreč prepletata naturalistična, bolj rečeno zolaistična, motivika in novoromantična téma. Njuno razmerje pa je med prvimi analiziral Janko Kos (1987: 167-168).

BIBLIOGRAFIJA

A

Ivan Cankar. *Na klanecu*. V: *Zbrano delo X*. Ur. Janko Kos Ljubljana: DZS, 1971. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

Emile Zola. *L'Assommoir*. V: *Les Rougon-Macquart II*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand. Paris: Gallimard, 1961. (Bibliothèque de la Pléiade).

Emile Zola. *Germinal*. V: *Les Rougon-Macquart III*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand. Paris: Gallimard, 1964. (Bibliothèque de la Pléiade).

Emile Zola. *Beznica*. Prevedel Ivan Skušek. Ljubljana: CZ, 1964.

Emile Zola. *Trebuh Pariza*. Prevedel France Šušteršič. Ljubljana: CZ, 1970.

Emile Zola. *Der Todtschläger*. Vollständige Übersetzung von Willibald König. Neu durchgesehen von Armin Schwarz. Budapest: Gustav Grimm's Verlag, 1894.

B

- Jacques Allard (1978). *Zola, Le Chiffre du Texte, lecture de L'Assommoir*. Presses universitaires de Grenoble.
- Norbert Bachleitner (1993). *Der englische und französische Sozialroman des 19. Jahrhunderts und seine Rezeption in Deutschland*. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi.
- Mikhaïl Bakhtine (1970). *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Editions Gallimard.
- Roland Barthes (1966). *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Communications 8, str. 1-27.
- France Bernik (1977). *Roman Ivana Cankarja v luči impresionistične in simbolistične poetike*. Slavistična revija XXV, kongresna številka, str. 135-160.
- Denis Bertrand (1983). *La figuration spatiale dans un incipit de Zola: un problème de référentialisation*. Fabula 2, str. 95-106.
- Andrea Del Lungo (1993). *Pour une poétique de l'incipit*. Poétique 94, str. 131-152.
- Beatrice Desgranges, Patricia Carles (1989). *L'Assommoir*. Poitiers: Editions Nathan.
- Philippe Hamon (1968). *Zola, romancier de la transparence*. Europe XLVI, avril-mai, str. 385-391.
- Philippe Hamon (1991). *La Description littéraire*. Paris, Editions Macula.
- Janko Kos (1971). *Opombe*. V: Ivan Cankar, *Zbrano delo X*. Ljubljana: DZS.
- Janko Kos (1987). *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete & Partizanska knjiga.
- Julia Kristeva (1969). *Sémiotiké*. Paris: Editions du Seuil.
- Boris Merhar (1949). *Opombe*. V: Ivan Cankar, *Na klanec* (Klasje 18-19). Ljubljana: CZ.
- Hans-Jörg Neuschäfer (1976). *Populärromane im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Fran Petré (1947). *Rod in mladost Ivana Cankarja*. Ljubljana: SKZ.
- Dušan Pirjevec (1964). *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: CZ.
- Claude Seassau (1989). *Emile Zola. Le réalisme symbolique*. Paris: José Corti.
- Tone Smolej (1996/97). *Cankar kot sprejemnik Zolajevega romana L'Oeuvre*. Jezik in slovstvo XLII/1, str. 21-30.

Kitajske metafizične teorije o poeziji črpajo navdih iz transcendentnega mysticizma Lao Zijeve in Zhuang Zijeve daoistične metafizike, zato so močno zaznamovane z njenim pojmovanjem preseganja dvojnosti med subjektivno in objektivno stvarnostjo. Poezijo pojmujejo kot del daoističnega pojmovanja Daa, kot razodetje vesoljnega zakona, ki povezuje in združuje vse stvari v nedeljivo celotnost vsega bivajočega.

Lu Ji, eden pionirjev kitajske literarne teorije, ki je svojo teorijo o ustvarjalnem pisanju osnoval na temeljih daoistične metafizike, je v svojem Pesniškem eseju o literaturi izdelal model duhovnega potovanja, da bi opisal in prikazal operacije duha pri načrtovanju literarne kompozicije.

Eden najpomembnejših teoretikov v kitajski zgodovini pa je nedvomno Liu Xie, čigar knjiga Literarni duh: rezbarjenje zmajev je prva obsežna in sistematična razprava o literaturi v kitajskem jeziku. Liu Xie vidi izvor literature v Daou, v kozmosu. Tako kot Zhuang Zi poudarja postenje duha, ki lahko pripelje do stanja praznine in tišine, ki je potrebno, da lahko umetnikova ustvarjalna in predstava moč zaživita svobodno in popolno.

Vplivi daoistične filozofije na metafizično pojmovanje literature

Preden se posvetimo metafizični tradiciji starejše kitajske literarne teorije, se najprej na kratko sprahodimo skozi miselni svet daoizma, ene središčnih struj tradicionalne kitajske misli (drugi dve sta konfucijanstvo in budizem), ki se cepi v dve veji:

– dao jia ali filozofski daoizem (druga imena so še daoistična filozofija, mistični daoizem ali daoizem filozofov), ki izvira iz 5. in 4. stoletja pr. n. št.

– dao jiao ali religiozni daoizem (tudi daoistična religija ali ljudski daoizem), ki se je pojavil v 2. in 3. stoletju n. št.

Filozofski daoizem temelji na filozofiji dveh osrednjih daoističnih mislecev, tj. na Lao Zijeve in Zhuang Zijeve metafizično obarvanem miselnem sistemu, utelešenem v njunih znamenitih delih *Dao de jing* in *Zhuang Zi*, medtem ko je religiozni daoizem mešanica magije in praznoverja. Verjetno se je razvil iz zgodnjega šamanizma, o čemer pričajo določene sorodnosti z njim. Tako kot so šamani v ekstatičnem stanju neposredno komunicirali z duhovi, so daoisti 's sedenjem v pozabi' in 'postenjem duha' udejanili stanje 'pravega človeka' ali modreca in doumeli enovitost sveta oziroma celotnega vesoljstva.

Filozofski daoizem, imenovan tudi modrost srca, je ena temeljnih kitajskih filozofskih šol. Kot način življenja in podoba sveta transcendirata vse časovne in prostorske omejitve in se manifestira kot neposredno uzrtje ali videnje sveta in življenja, saj doumeti Dao, počelo vsega obstoječega, in potoniti vanj pomeni doživeti, izkusiti ga

intuitivno, tj. na osnovi notranjega, neposrednega spoznanja; to pa je stanje, osvobodeno zavestnega mišljenja in logičnega sklepanja, stanje izničenja vseh razlik med subjektom in objektom; stanje popolnega zlitja jaza z ne-jazom ali istovetnosti biti (you) in ne-biti (wu).

Legendarni skrivnostni modrec Lao Zi ali Stari mojster, kot se glasi njegovo ime v prevodu, je domnevni avtor prvega filozofskega dela v kitajski zgodovini, zbirke klenih in duhovitih izrekov *Dao de jing*. Knjiga, ki je znana tudi pod imenom svojega avtorja, *Lao Zi*, verjetno izvira s konca 4. ali začetka 3. stoletja pr. n. št. (tj. iz "Obdobja vojskujočih se držav in stotih filozofov"). Obsega 5000 pismenk, ki so v kratkem in jedrnatem, a nejasnem in skrivnostnem slogu razvrščene v 81 poglavij, razdeljenih na dva dela, katerih prvi uteleša nauk o Daou in drugi o vrlini De. Legenda pravi, da naj bi jo bil Lao Zi napisal na mejnem prelazu na čuvarjevo prigovarjanje, potem ko se je proti koncu življenja poslovil od svoje arhivarske službe na dvoru dinastije Zhou in se podal na Zahod.

Miselni svet *Dao de jing* razkriva zakone, na katerih temeljijo večne premene pojavnega sveta. Knjiga velja za kanon in biblijo daoistične filozofije in je skozi stoletja vse do današnjega dne doživela vrsto različnih interpretacij tako od kitajskih kot od evropskih in ameriških mislecev in strokovnjakov, pa tudi množico prevodov v tuje jezike.

Drugi središčni filozof, ki je odigral nadvse pomembno vlogo v razvoju filozofske šole daoizma, je Zhuang Zi, drugače kot Lao Zi zgodovinska osebnost iz poznega 4. stoletja pr. n. št. O njegovem življenju ni veliko znanega, vemo le to, da se je rodil v državi Meng, na meji današnjih provinc Shandong in Henan, kjer je živel kot samotar, potem ko je zavrnil ministrski položaj in z njim povezane ugodnosti.

Njegovi mistični nauki, ki temeljijo na modrosti Starega mojstra, so ubesedeni v njegovi slavni knjigi istega imena kot njen avtor. *Zhuang Zi* je delo visoke literarne vrednosti, odlikuje se po iskrivih in zabavnih parabolah, metaforah in poetičnih odlomkih, ki slikajo realizacijo Poti. Obsega 33 poglavij, ki so razdeljena na notranja, zunanja in mešana, kot tudi razne dodatke, komentarje in poznejše vstavke. Kot vsak velik mislec si tudi Zhuang Zi prizadeva zadeti bistvo stvari. Njegov jezik, enostaven in neposreden, poln posebej zanj tako značilnega humorja, govori o mističnem življenju in ga tako približa človeku, ki hrepeni po metafizičnem. Zhuang Zi je pravzaprav tisti, ki daje daoizmu mistični pomen. Drugače kot Lao Zi, ki nam je sicer pokazal pot, a ni jasno povedal, v kolikšni meri nam lahko bivanje v soglasju z Daom pomaga preseči svojo usodo, nam Zhuang Zi odpira vrata v brezkončnost in brezmejnost Daoa. On sam pooseblja 'pravega' človeka, človeka Daoa, resničnega modreca torej, ki se staplja z Daom. Njegov Dao je Dao človeka. Po njegovem posvetnih problemov vsakdanjega življenja ne rešuje moč človeškega razuma, temveč harmonična ubranost človeka z okoljem in naravo.

Zato je treba vse uskladiti z ritmom narave, se dvigniti v območje brezmejnega in poiskati zavetje v njem. Svoj dvom o pojavnosti resničnega sveta je nedvoumno izrazil v znameniti anekdoti o metulju. Nekoč je sanjal, da je metulj; ko se je nenadoma zbudil, ni več vedel, ali je Zhuang Zhou (Zhou je njegovo osebno ime), ki je sanjal, da je metulj, ali metulj sanja, da je Zhuang Zhou.

Zhuang Zi se zavzema za duhovno svobodo, samopreseganje ali osvoboditev od omejitev svojega lastnega razuma, od svojih sebičnih nagnjenj in predsodkov. To svobodo je moč najti edino v naravi, v Daou oziroma v življenju v skladu z naravo, kar Zhuang Zi istoveti s spoštovanjem njenih zakonov, vključno smrti. S preseganjem razlik med jazom in vesoljem, s popolnim zlitjem z Daom, s t.i. višjim razumevanjem narave stvari je po njegovem moč doseči absolutno srečo, modrost, ki sega onstran vsakršnega razlikovanja stvari. To je mistično védenje in videnje hkrati, ki je uresničljivo le s pozabo vseh stvari, posebej zavedanja o jazu. K temu vodijo različne poti, med njimi 'sedenje v pozabi' in 'postenje duha', ki pripomorejo k izpraznitvi čutov in očiščenju zavesti.

Daoistični miselni sistem se ne ukvarja z literaturo *per se* in zavrača jezik kot sredstvo za sporočanje resnice, kajti ta je za daoiste enkratno, neponovljivo mistično stanje oziroma območje čistega izkustva, ki ga ni moč ne izreči ne opisati. Kljub temu sta Lao Zi in Zhuang Zi s svojimi deli, ki jih paradoksalno zaznamuje krhka pesniška občutljivost, izvirnost in naravnost, odprla pomemben pogled v notranji proces literarnega ustvarjanja, ki je obogatil ne le literarni svet njunega časa, ampak je navdihnil tudi marsikaterega pesnika, literarnega kritika in teoretika v naslednjih obdobjih. In čeprav sta oba poudarjala neustreznost jezika, sta ga vendarle uporabljala kot sredstvo za izražanje neizrazljivega. Znameniti Lao Zijev izrek na primer pravi, da resnične besede niso lepe, medtem ko lepe besede niso resnične. Podoben paradoks zasledimo tudi pri Zhuang Ziju, ko predlaga, naj pozabimo na besede, potem ko smo ujeli pomen, čeprav se istočasno zaveda, da so besede nujna 'ovira', ki nam pomaga 'uloviti ribo' pomena. Poskusiti imenovati neimenljivo, izraziti neizrazljivo ali opisati neopisljivo je torej paradoks, ki pravzaprav poraja vse napore umetniškega ustvarjanja.

Kitajske metafizične teorije o literaturi se zaradi zapoznelosti oziroma poznega uveljavljanja romana in drame kot povsem samostojnih literarnih zvrsti ukvarjajo pretežno s pesniško umetnostjo in njeno senzibilnostjo. Navdih črpajo iz transcendentnega mysticizma daoistične metafizike, zato so močno zaznamovane z njenimi pojmi preseganja dvojnosti med subjektivno zavestjo in objektivno stvarnostjo. Literaturo, s katero je mišljena predvsem poezija, pojmujejo kot del daoističnega pojmovanja Daoa, tj. kot manifestacijo Daoa ali razodetje vesoljnega zakona, ki povezuje in združuje vse stvari v nedeljivo celotnost vsega bivajočega.

"Če pogled očistiš za zrenje globine, se ni mar potem mogoče

osvoboditi nečistosti?"¹ in "Dosezi vrh praznine, ohrani vso spokojnost in vse stvari bodo uspevale; tako lahko dočakamo njihovo vrnitev,"² sta dva Lao Zijeva izreka iz njegovega znamenitega dela *Dao de jing*, ki poskušata odgovoriti na vprašanje, kako razumeti Dao. Oba izražata idejo o ukinitvi racionalnega mišljenja, o očiščenju duha, o t.i. mentalni praznini, ki je pogoj za intuitivno doumetje Daa.

To misel je nadaljeval Zhuang Zi in jo razvil do popolnosti. Čeprav sam nikdar ne govori o poeziji, ampak se ukvarja s filozofijo, so se njegovi izrazi, kot 'mistično zlitje z Daom', 'intuitivno spoznanje', 'brezosebno poistovetenje s stvarmi', 'razumevanje relativnosti in večnega spreminjanja', 'zanikanje razlikovanja med subjektivnostjo in objektivnostjo', globoko zasidrali v miselnosti kasnejših literarnih teoretikov. V njegovih anekdotah naletimo na polno nasvetov o tem, kako pozabiti na samega sebe, na svoj jaz, da bi se kar najbolje znašli v svetu, ki nas obdaja:

Pozabi stvari, pozabi Nebo in naj ti rečejo, da pozabljaš samega sebe. O človeku, ki je samega sebe pozabil, se lahko reče, da je vstopil v Nebo.³

Človek naj prisluhne naravnemu toku stvari in se ravna po njem, naj ne hrepeni preveč in naj se ne trudi razumeti za vsako ceno, ampak naj raje pozabi na samega sebe in se zedini z Daom. V tem stanju enosti človek ne čuti več ovir med sabo in svetom, ne razlikuje več med notranjo zavestjo in zunanjo resničnostjo, med življenjem in smrtjo, marveč končno doume, da je vse relativno, in se poistoveti z vsem obstoječim. Da bi lahko to dosegel, Zhuang Zi predlaga 'postenje duha' (ali tudi 'postenje srca'), ki vodi v intuitivno spoznanje:

Ne poslušaj z ušesi, temveč z razumom. Ne poslušaj z razumom, poslušaj z dušo. Vnanje poslušanje naj ne prodre dlje kot do ušesa. Razum pa naj si ne želi živeti nekakšnega osamljenega bivanja. Tako se duša izprazni in je sposobna sprejeti vase svet. Dao pa je tisto, kar to praznino napolni. Ta praznost je postenje srca.⁴

Omenjene tri vrste poslušanja simbolizirajo tri oblike védenja. Medtem ko poslušanje z ušesi ponazarja zaznavanje s čutili in poslušanje z razumom konceptualno mišljenje, kar je oboje nepopolno, saj nakazuje ločitev med subjektom in objektom, med opazovalcem in opazovanim, je moč poslušanje z dušo ali srcem razlagati kot intuitivno spoznanje, ki se kaže kot uzrtje praznine sveta oziroma poslednje realnosti, to pa je najvišja oblika védnosti, ki jo po Zhuang Ziju lahko uresniči le pravi človek ali modrec.

"Nebo in zemlja nastaneta hkrati z menoj in vse stvari so eno z menoj,"⁵ je med drugim zapisal mojster Zhuang, kar zelo spominja na kitajske metafizične teorije o poeziji, ki poudarjajo skladje med subjektom in objektom, med jazom in stvarmi, in nedeljivost občutja ali notranje skušnje od prizora ali zunanjega sveta. Proces pisanja je

namreč ustvarjalni proces nenehnega sprejemanja in spreminjanja, ki vodi od opazovanja sveta, tj. od zavestnega napora do mističnega izkustva poslednje stvarnosti, do intuitivnega poistovetenja z Daom. S pomočjo samovzgoje, katere najvišji cilj je samopozaba kot mistično izkustvo, pesnik izprazni svojega duha, ga očisti vsakdanje posvetne navlake in ga umiri, da lahko sprejme Dao in se spoji z njim, s celoto vsega bivajočega. To je stanje nenadnega razsvetljenja, ki presega tako razum kot vse občutke, ko pesnik pozabi na vse okoli sebe, vključno na svoj lastni jaz, in se zlije, postane eno z vesoljem.

Lu Ji: *Pesniški esej o literaturi*

General Lu Ji (261-303), tudi sam nadarjen pesnik, je eden prvih kitajskih literarnih teoretikov. Svojo teorijo o ustvarjalnem pisanju je osnoval na temeljih daoistične metafizike oziroma na Lao Zijeveh in Zhuang Zijeveh idejah o intuitivni kontemplaciji narave in združitvi z Daom. Izdelal je model duhovnega potovanja, da bi opisal in prikazal operacije duha pri načrtovanju literarne kompozicije. Njegov znameniti *Pesniški esej o literaturi* je napisan v obliki pesmi v prozi, ki jo odlikujeta zdrav razum in elegantna preprostost; na duhovni ravni odraža tradicijo, ki se je kasneje razvila v kitajsko različico budizma chan in ki v sebi združuje tako literaturo kot tudi literarno misel. V tem eseju Lu Ji opisuje avtorja, tj. pesnika kot opazovalca skrivnostnega sveta, ki v kontemplaciji narave črpa svoj navdih; osnovno nalogo literature vidi kot manifestacijo univerzalnih načel in na ta način razkriva svoje poglede na pesnikov odnos do narave in ustvarjalnega procesa. Vloga narave, predvsem harmonična povezanost človeka z njo, je po njegovem prepričanju osrednjega pomena, saj je hkrati spodbuda za pesniške podobe in njihov izvor. Vendar ni pozabil poudariti tudi pesnikove zavezanosti literarni tradiciji. Literarno ustvarjanje namreč ni zgolj pesnikov odgovor na zunanji svet, ampak je istočasno tudi njegov sprehod skozi bogato zakladnico mojstriteljev kitajske pisane besede. Ko je pesnik tako povezan z moralnim in duhovnim poreklom svojih prednikov, lahko skozi artikulacijo svojega notranjega življenja izrazi tudi tradicijo ter oboje poveže v ustvarjalno celoto:

Stoje v središču sveta opazuje njegove skrivnosti,
njegov duh se napaja v knjigah starodavne modrosti.
Z naklonjenostjo sledi zaporedju letnih časov,
zatopljen v miriadi spreminjajočih se predmetov.
Žaluje za odpadlim listjem turobne jeseni
in se veseli nežnih vejic cvetoče pomladi.⁶

Ko se Lu Ji poglubi v proces ustvarjalnosti in omeni pesnikovo potrebo po preseganju čutnih zaznav kot tudi njihovih časovnih in prostorskih omejitev, lahko v tem znova zaznamo metafizične podtone:

Na začetku ne gleda in ne posluša,
poglobi se, potone globoko vase;
njegov duh se razliva čez osem koncev sveta,
njegov um poleti tisoč milj visoko.
Končno napoči pravi trenutek,
občutki se razjasnijo
in stvari zasijejo v polnem sijaju.⁷
(...)
V trenutku uzre sedanost in preteklost,
z enim samim pogledom zaobjame ves svet.⁸

Potem ko je pesnik izključil občutke in s tem čutne zaznave, se lahko povsem posveti jeziku in predmetom:

Očisti si razum in zbere misli,
se poglobi in jih ubesedi.
Zemljo in nebo zapre v obliko
in vse stvari premaga s konico čopiča.⁹

Ko Lu Ji opisuje radosti pisanja, pod močnim Zhuang Zijevim vplivom z izrazi praznine in tišine namiguje na skrivnostni izvor umetniškega impulza in ubeseduje bistvo umetnosti, ki ni zgolj izrazno, temveč tudi in predvsem ustvarjalno dejanje. Zanj je najvišje stanje čiste izkušnje posebno stanje duha, t.i. stanje transcendentne praznine. Vendar Lu Ji ne opisuje pesnika, ki piše nekaj iz nič, marveč človeka, ki požene ustvarjalni proces v gibanje, v tek. Poezija namreč ne prihaja le iz pesnika samega, iz njegove notranjosti, ampak se poraja kot odgovor na harmonično zlitje njegovega 'izpraznjenega' duha z naravo:

Pisanje je samo po sebi veselje,
modri možje so ga vedno spoštovali.
Je Bit, ki se poraja iz Velike praznine,
glas, ki zadoni iz globočin tišine.
Izmeri neskončno s čevljem bele svile,
izrazi brezmejno s koščkom svojega srca.¹⁰

Njegov morda najbolj kritični pogled v avtorjev odnos do sveta, v skrivnosti njegovega srca in v naporni proces pisanja kot ustvarjalnega dejanja razkriva naslednji odlomek:

Srečanje z navdihom –
zakon lahkotnega toka:
ko prihaja, ga ni moč ustaviti,
ko odhaja, ga ni moč zadržati.
Včasih se skriva, v hipu izgine,
drugič zadoni kot odmev;
a razum uredi še táko zmedo.
Misli kot veter šumijo skozi pesnikovo dušo,
besede se kot slap usipajo iz njegovih ust.

Kakšno veličastje, kakšen blišč,
le s čopičem ga je treba zapisati na svilo;
potem besede v vsej svoji lepoti zaslepijo oko
in bogate melodije preplavijo uho.
A ko se poleni vseh pet čutov,
ko se obotavlja duh in domišljija obtiči,
takrat je duša prazna kot izsušena struga.
Naj se pesnik še tako pogloblja v globine svojega srca
in krepi življenjsko moč,
se misli potuhnejo v še večjo temo
in se nočejo, upornice, razkriti.
Naj pesnik še tako izčrpava svoje čute,
doseže včasih le borne uspehe;
kadar pa svobodno sledi toku svojih misli,
lahko doseže celo popolnost.
Pisanje se poraja iz človeka,
vendar ni v njegovi moči, da bi ga nadzoroval.
Tudi sam sem iskal praznino duha in se kesal,
zato priznam:
Ustvarjalnost je skrivnost vseh skrivnosti.¹¹

Proti koncu svojega pesniškega esejja, pri naštevanju nalog literature, Lu Ji med drugim zapiše tudi to:

Razmišljal sem, čemu služi ta esej:
sledí množici nazorov in idej,
povezuje misli in poglede,
se razprostira čez tisoč milj
in gradi mostove čez milijone let.¹²

Čeprav se Lu Ji sam ni uveljavil kot voditelj kakega literarnega gibanja, je s svojim delom nedvomno pomembno vplival na naslednje generacije kitajskih literarnih kritikov in teoretikov kot tudi pesnikov. Med njimi je njegova metafizična interpretacija ustvarjalnega procesa najgloblje zaznamovala drugega najvidnejšega metafizičnega teoretika, Liu Xieja. Ta je v svoji teoriji obdelal številne elemente, ki jih je razvil iz kratkih odlomkov iz Lu Jijevega *Pesniškega esejja o literaturi*.

Liu Xie: Literarni duh: rezbarjenje zmajev

Metafizično pojmovanje literature je doseglo poln razmah z metafizično teorijo, ki jo je v svojem delu *Literarni duh: rezbarjenje zmajev* razvil Liu Xie (okoli 465-523), eden najpomembnejših kritikov in teoretikov v kitajski literarni zgodovini. Knjiga, ki je prva obsežna in sistematična razprava o literaturi v kitajskem jeziku in kot taka pomemben dokument tradicionalne kitajske literarne teorije, je razdeljena na petdeset poglavij oziroma esejev, ki se vsi razen zadnjega ukvarjajo z literaturo, v zadnjem pa govori o svojih pobudah in ciljnih

pri pisanju te knjige. Njen namen je bil predvsem proučiti tradicionalno kitajsko literarno misel, medtem ko so bili vzroki za pisanje mnogovrstni; Liu Xie med drugim navaja gledišče začasnosti in minljivosti življenja, pisanje kot primeren način za doseganje določene stopnje nesmrtnosti, nezadovoljstvo s prevladujočo smerjo literarnega razvoja, ki je poudarjala zahteven, bombastičen slog, itd. Nadalje tudi pojasni naslov knjige, sestavljen iz dveh elementov. Prvi, *Literarni duh*, se nanaša na uporabo duha v literaturi, na razmišljanje o duhu v odnosu do literature, tj. na duha, ki stremlje k literarnim oblikam, medtem ko drugi element, *rezbarjenje zmajev*, namiguje na literarno obrt oziroma literarno okrasje, saj so literarna dela od nekdaj privzemala bogato okrašen slog. Poglavja sama pa se delijo na dve skupini; v prvi avtor obravnava izvor posameznih literarnih zvrsti in v drugi vidike ustvarjalnega procesa oziroma psihološke temelje literarne kompozicije. Delo obsega tako literarnoteoretične kot tudi literarnozgodovinske in kritične sestavine.

Liu Xie je sinkretist, kar pomeni, da v svojem delu združuje elemente različnih teorij, vendar pa je njegovo osnovno pojmovanje literature, ki ga izrisuje v prvem poglavju knjige, metafizično (medtem ko se druga razumevanja navezujejo na metafizičnega in so mu običajno podrejena), saj vidi njen izvor v Daou. V tem poglavju, ki ga je naslovil "Literatura izvira iz Daou" in v katerem sledi izvoru literature vse do Daou, želi Liu Xie pokazati, da je literatura plod temeljnega delovanja vesolja, da je nastala skupaj z njim na začetku sveta. Zato uporablja izraz 'wen', ki v najširšem smislu združuje mavrico različnih pomenov, kot so oblika, vzorec ali zunanja podoba, okrasje, civilizacija, kultura, pisava, literatura, in ga svobodno meša z drugimi izrazi, kot astronomija (tian wen) in topografija (di wen), kot Konfucijev 'wen' v smislu kulture in tradicionalne oblike vljudnega obnašanja ali 'wen' kot pisana beseda oziroma literatura. S spreminjanjem referenčnih okvirjev 'wena' izpisuje Liu Xie skrivnostno prvobitno enost, ki se skriva za navidezno različnostjo v njegovi rabi tega pojma. S poudarjanjem naravnosti, takšnosti same po sebi v manifestaciji 'wena' pokaže, da literarno ustvarjanje oziroma literatura pravzaprav izvira iz kozmosa.

Moč wena [oblik/kulture/literature] je zares velika! Rodila se je skupaj z Nebom in Zemljo. Kako? Vse barve so sestavljene iz dveh osnovnih barv, iz škrlatne Neba in rjave Zemlje. Vse oblike se razlikujejo na temelju dveh osnovnih oblik, kvadratne oblike Zemlje in okroglosti Neba. Sonce in mesec sta diska iz žada, ki razsvetlujeta vse spodaj. Reke in gore so bleščeče okrasje, razprostrte oblike, ki utelešajo ureditev Zemlje. To je resnični wen [oblike/okrasje] Daou.

Potem ko sta Nebo in Zemlja zavzela vsak svoj položaj, prvo zgoraj in druga spodaj, se jima je pridružil človek, obdarjen z božansko iskrico zavesti, in tako je nastala znamenita Trojica, Nebo, Zemlja in človek.

Človek je bistvo elementov in dejansko um Zemlje in Neba. Z rojstvom uma se je rodil jezik, z rojstvom jezika je zasijal wen [literatura]. To je naravno načelo, Dao.¹³

V tem odlomku sledi Liu Xie izvoru literature vse do začetkov sveta, tako da literaturo (wen) poveže z oblikami oziroma zunanjo podobo naravnih pojavov in ji na ta način vdahne pridih kozmične pomenljivosti. Svojo teorijo utemeljuje na mnogovrstni skladnosti med kozmičnim redom in človeškim razumom, med duhom in jezikom ter med jezikom in literaturo, in nadaljuje:

Od Fenga do Konfucija, od davnih modrecev, ki so ustvarili Spise, do nekronanega kralja [Konfucija], ki je širil njihove nauke, so se vsi, brez izjeme, pri razširjanju svojih literarnih kompozicij opirali na duha Daoa in proučevali božanska načela, da bi pojasnili svoje nauke. Opazovali so reki Huang in Lo ter vedeževali z rmanovimi stebelci in želvjimi oklepi; ogledovali so si zunanje podobe neba, da bi zabeležili vse spremembe, in zunanje podobe človeka, da bi dosegli kulturno preobrazbo. Šele potem so lahko povezali in združili načela univerzuma, vključili stalna pravila, razširili svoja dejanja in naloge ter razsvetlili besede in pomene. Odtod vemo, da Dao z modrijani ohranja wen [literaturo] in da modrijani z wenom [literaturo] izražajo Dao, da ta vsepovsod neomejeno prevladuje in se iz dneva v dan uporablja brez omejitev. V *Knjigi premen* piše: 'Kar je skrito v besedah, spodbuja gibanje sveta'. Besede lahko prebudijo svet in ga poženejo v tek, ker so besede wen [zunanja podoba/pisava] Daoa.¹⁴

Navedeni odlomek ponazarja krožnost medsebojnih odnosov med svetom oziroma Daom, modrijani kot pisci in literarnimi deli, saj po Liu Xiejevem prepričanju Dao z modrijani nenehno ohranja literaturo in modrijani z literaturo izražajo Dao.

Liu Xiejeva metafizična teorija je precej obarvana z Zhuang Zijevo filozofijo, saj črpa navdih prav iz njegovega pojmovanja intuitivnega, brezosebnega razumevanja in zlitja z Daom. V poglavju "Duhovno mišljenje" opisuje namreč čas tik pred pisanjem oziroma pesnikovo izkustvo tik pred dejanskim procesom pisanja, ko pesnik, zedinjen s kozmosom, umiri svojega duha. V tem besedilu Liu Xie razodeva moč duha ali intuicije pri preseganju prostorskih in časovnih omejitev. Intuitivna kontemplacija sveta in njegovih predmetov ne vodi k njihovemu golemu posnemanju v pesmi, k točni predstavitvi njihovih zunanjih obrisov zavoljo njih samih. Ko pesnik začasno odpravi čutno zaznavanje, ko prodre v bistvo predmetov in se poistoveti z njim, lahko izniči meje časa in prostora in ponudi nekaj več kot le dobesedni prevod zunanjih, fizičnih nadrobnosti. Ta "nekaj več" je bogata mreža asociacij, spletena iz zunanjih podob, ki pa morajo biti v soglasju s pesnikovo čustveno situacijo. Liu Xie je prepričan, da so občutja v skladu s spremembami zunanjega sveta. Vsak letni čas vpliva na človeka na poseben način in zbudi v njem določene občutke. Ko pravi, da so le resnična, iskrena čustva in občutja temelj literature in bistveno pomembna za uspešno pisanje, poudarja spontanost in naravnost, to pa spominja na Zhuang Zijevo ohranjanje praznega in spokojnega duha oziroma na njegovo 'postenje duha'.

Liu Xie pojmuje literarno delo kot organsko celoto s tesno povezanimi sestavnimi deli; to lepo ponazarja naslednji odlomek iz

obravnnavanega poglavja, ki govori o zapletenih odnosih med posameznimi elementi literarnega dela:

Nekoč je nekdo dejal, da je lahko človekovo telo ob rekah in jezerih, medtem ko se njegov duh sprehaja okrog stolpov palače Wei. V tem se skriva pomen duhovnega mišljenja. In v mislih, ki se porajajo med pisanjem, potuje duh resnično daleč. Ko potonemo v tišino, sežejo naše misli tisoč let v preteklost in pogled na spokojnem obrazu prodre tisoč milj globoko. Med petjem je slišati glasbo biserov in žada, pred trepalnicami se razpira mavrica oblakov v vetru. To je naravni tok misli.

V mistični subtilnosti domišljije so duh in stvari eno na svojem potovanju skozi zunanji svet. Duh biva v prsih in ključ do njegove skrivnosti je v rokah naših ciljev in življenjske moči. Stvari sveta vstopajo v nas skozi ušesa in oči in mehanizem, ki omogoča njihovo razumevanje, se imenuje retorika. Kadar ključ odklene vrata duha, vsaka stvar razkrije svoj pravi, resnični obraz, ko pa se vrata zaprejo, duh znova potone v skrivnostno temo. Zato sta v procesu literarnega razmišljanja nadvse pomembni praznina in tišina, stanje, ki ga sproži očiščenje petih notranjih organov in duha. Človek si mora pridobiti znanje, da bi ohranil dragocena spoznanja, upoštevati mora zakonitosti stvari, da bi obogatil svoje sposobnosti, in iskati globoko, izkusiti marsikaj, da bi doumel pojavni svet. Črpati mora iz literarne tradicije, da bi se lahko primerno in tekoče izražal.¹⁵

Iz navedenega odlomka lahko razberemo, da domišljija oziroma duhovno mišljenje povezuje notranje z zunanjim, da med duhom in svetom vlada zaupen odnos. Vendar za delovanje domišljije v procesu ustvarjalnega pisanja niso dovolj zgolj občutki in vitalna energija. Domišljijski svet oziroma predstava zahteva tudi tisto, čemur pravi Zhuang Zi 'postenje duha'. Zato Liu Xie omeni transcendentno stanje praznine in tišine, ki ga je moč doseči le z očiščenjem petih notranjih organov in duha. S tem poudari svoje razumevanje razmišljajočega človeka kot organske celote, v kateri vsi njeni sestavni elementi delujejo skupaj v njen prid. To očiščenje se verjetno nanaša na izbris vseh tistih elementov, ki niso naravni, pristni, spontani, na odpravo vseh neiskrenih, neodkritih čustev. Le postenje duha lahko pripelje duha do stanja tiste praznine in tišine oziroma do stanja tiste čistosti in bistrine, ki je potrebno, da lahko umetnikova ustvarjalna in predstavnostna moč zaživita svobodno in popolno. To duhovno stanje lepo opisuje Zhuang Zi v svoji knjigi v poglavju "Razumeti življenje":

Rokodelec sem in ne poznam nobenih skrivnosti. Pri tem gre le za nekaj. Ko sem bil na tem, da se lotim stojala, sem se pazil, da bi svoje življenjske sile ne trošil v drugačnih razmišljanjih. Postil sem se, da bi umiril srce. Ko sem se postil tri dni, si nisem upal več pomisliti na palačo in čast; po petih dneh si nisem upal več misliti na hvalo in grajo; po sedmih dneh sem pozabil na svoje telo in vse ude. V tistem času tudi nisem več mislil na dvor vaše visokosti. Tako sem se ves zbral v svoji umetnosti in vsa slepila zunanjega sveta so izginila. Potem sem šel v gozd in si ogledal, kakšna je naravna rast dreves. Ko sem ugledal pravo drevo,

je stajalo že izdelano stalo pred menoj, le da sem roko nanj položil. Če bi drevesa ne našel, bi delo opustil. Ljudje gledajo v stojalu božansko delo zato, ker sem pustil delovati svoji naravi skupaj z naravo stvari.¹⁶

Čeprav Liu Xie vztrajno poudarja pomen domišljije pri pisanju, pa nikdar ne pozabi omeniti tudi pomembne vloge avtorjeve izobrazbe v procesu ustvarjanja literarnega dela. Nadarjenost in znanje sta zanj enako pomembna, postavlja ju drugo ob drugega, saj se vzajemno dopolnjujeta in prepletata ter na ta način tvorita uravnoteženo celoto.

Liu Xiejeva metafizična teorija o literaturi je nedvomno močno vplivala na pesnike v času vladavine dinastije Tang (618-907), ki so se vse bolj posvečali proučevanju Daoa, ter je usodno zaznamovala njihovo delo z metafizičnimi razsežnostmi umevanja sveta.

Eden takih je znameniti mojster vezane besede Wang Wei (701-761). Njegova poezija narave upodablja ideale kitajske metafizične literarne teorije in temelji na preseganju dvojnosti med človekom in svetom, na preoblikovanju neustreznosti in nezadostnosti verbalnega v neverbalno. Vzdrami občutja in priključuje pomene onkraj besed, nad območjem fizičnih pojavov, na višjem nivoju realnosti.

Wang Wei v svoji poeziji narave ubeseduje svojo istovetnost z enotnim kozmičnim načelom ali Daom, ki obstaja za Kitajce kot že nekaj danega, oziroma izrisuje neposredno skušnjo svojega zedinjenja s Potjo. Kot pesnik je pozabil na samega sebe, izbrisal svoj lastni jaz in tako uresničil stanje duhovne praznine in tišine. Tako lahko poveže svoja čustva z zunanjim svetom, preseže meje svojih misli in občutij ter jih zapiše na navidezno brezoseben način. S tem daje vtis neposrednega spoznanja oziroma nenadnega razsvetljenja; to je razvidno iz njegove naklonjenosti intuiciji, dvoumnosti in paradoksalnosti, čeprav v pesniškem snovanju ne odklanja pomembne vloge in moči razuma pri zavestni izbiri podob iz narave.

Njegove pesmi tako kot kitajske metafizične teorije o poeziji niso osnovane na preprostem posnemanju narave oziroma vsega obstoječega, ampak temeljijo na sugestivnih podobah kot nosilkah simbolnih pomenov, ki transcendirajo zunanji, površinski opis pesmi in brišejo njene konkretne meje. Wang Wei s pomočjo simbolov združuje svoje notranje občutje z zunanjim prizorom in na ta način iz omejenosti besed prehaja v neomejenost pomenov. Pri tem nedvomno igra odločilno vlogo edinstveni ustroj klasičnega kitajskega jezika in pisave.

Za Wang Weija je pesnjenje sodelovanje v trenutku naravnega reda, ki mu povsem zaupa, je meditacija in sredstvo transcendence. Ukinitev lastne samobitnosti, potonitev v tok življenja in harmonična spojitev z naravo, z večnim kozmosom, vse to je resničnost, ki najbolj zaživi prav v njegovih pesmih o naravi. Te odlikuje nadvse preprosta, a izčiščena in tenkočutna pesniška govorica, s katero si pesnik prizadeva razodeti enovitost vsega bivajočega.

NA RIBNIKU

Daleč
modro nebo jeseni
daleč
dlje od ljudi
svobodno kot žerjav na peščini
kot vrhovi gora za oblaki

Tiha glasba valov v poljubu noči
na nebu se mesečina bela blesti
Nocoj še malo bom ostal
prepusil veslom prosto pot

DOLINA PTIC

Ljudje počivajo
kasijini cvetovi odmirajo
Pomladna gora
prazna v tihih noči
Na nebu vzhaja mesec
v pomladni dolini kriki preplašenih ptic

MAGNOLIJIN PARK

Za jesenskimi hribi ugaša zadnja svetloba
ptice v letu sledijo svoj par
Tu in tam se smaragdno blesti
svet izginja v večerni megli

PRIJETEN HLAD

Visoka drevesa
nešteta debela
Vijoč se med njimi
čisti tok

Nad ustjem mogočne reke
igra vetra iz daljav
Beli prod se staplja s pljuskanjem valov
jeseter odsotno plava v praznini

Ležim na skali
kipeči valovi oblivajo drobno telo
mi poljublajo usta
in božajo stopala

Praznina misli
vzhodno od lotosovih cvetov

OB REKI QI

Samotarim v zavetju reke Qi
Na vzhodu gola prostrana divjina
brez enega samega hriba
Za murvami se blešči sonce
v ogledalu reke se zrcali vas

Pastirci se vračajo domov
lovski psi sledijo svojim gospodom
In jaz

Pijem tišino za zaprtimi vrati

KORMORANOV JEZ

Nenadoma se potopi med rdeče lotose
in vzleti nad obrežno čistino
Odet v lesketajoče se perje
sameva na starem glogu
z ribo v kljunu

JESENSKO SONCE

Brezmejen hlad
nebo spokojno
krisralna svetloba
belo sonce jeseni

V žarke ujeta podoba sveta
zdrobljena v tišini reke
zlita z modrino neba
gnana s tokom daljnih dalj

V senci dneva se spreminjajo drevesa
poševna svetloba obliva visoke strehe
Song Yu se je povzpel na vrh
in se kesal
Zhang Heng je strmel v dalj prostranstva
in žaloval

Naj zaupam v ta sijaj
v to samotno pot oblakov¹⁷

PREGLEDI

Marko Juvan

O LITERATURI KOT KULTURNEM SPOMINU

Ob 15. kongresu
Mednarodne zveze
za primerjalno
književnost
(ICLA/AILO)
v Ljubljano

¹ *Klasiki daoizma*, prevedla, uvod, opombe in komentar napisala Maja Milčinski, Slovenska matica, Ljubljana, 1992, Dao de jing, 10, str. 66.

² Prav tam, 16, str. 75.

³ Prav tam, Zhuang Zi, XII, str. 264.

⁴ Prav tam, Zhuang Zi, IV, str. 199.

⁵ Prav tam, Zhuang Zi, II, str. 187.

⁶ Wong Siu-kit, *Early Chinese Literary Criticism*, Joint Publishing Co., Hongkong, 1983, str. 40; prev. M. Lavrač.

⁷ Prav tam, str. 40.

⁸ Prav tam, str. 41.

⁹ Prav tam, str. 41-42.

¹⁰ Prav tam, str. 42.

¹¹ Prav tam, str. 48-49.

¹² Prav tam, str. 49-50.

¹³ Owen S., *An Anthology of Chinese Literature, Beginnings to 1911*, W. W. Norton & Company, New York, London, 1996, str. 344; prev. M. Lavrač.

¹⁴ Liu J.J. Y., *Chinese Theories of Literature*, University of Chicago Press, Chicago, 1975; str. 23; prev. M. Lavrač.

¹⁵ Owen S., *An Anthology of Chinese Literature, Beginnings to 1911*, W. W. Norton & Company, New York, London, 1996; str. 346; prev. M. Lavrač.

¹⁶ Milčinski M., *Klasiki daoizma*, Slovenska matica, Ljubljana, 1992, Zhuang Zi, XIX, str. 324.

¹⁷ Wang Wei, izbrala, prevedla, spremno študijo in opombe napisala Maja Lavrač, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1997 (Zbirka Lirika, 88), str. 20, 12, 38, 73, 29, 14, 19.

V sončnih, soparnih dneh med 16. in 22. avgustom je bilo med kanali starega univerzitetnega Leidna, prikupne pomanjšave Amsterdama, mogoče opaziti gruče pešcev z belimi platnenimi torbami. Poleg običajnih priponek so bile ravno enake knjigarniške vrečke razpoznavni znak udeležencev 15. kongresa Mednarodne zveze za primerjalno književnost (ICLA/AILC). ICLA, ustanovljena je bila na kongresu Mednarodne zveze modernih jezikov in književnosti (FILLM) l. 1954 v Oxfordu, je eno izmed večjih mednarodnih združenj v humanistiki, saj ima več kot 4500 članov po vsem svetu, od tega dobrih trideset iz Slovenskega društva za primerjalno književnost. Tako so tudi njeni trienalni kongresi – zadnja dva sta bila v Tokiu in Edmontonu, prihodnji pa bo l. 2000 v Pretoriji – impozantne prireditve.

Na jubilejni leidenski kongres je prišlo kar šeststo izbranih referentov (pet iz Slovenije: Milena Blažič, Darko Dolinar, Svetlana Slapšak, Jola Škulj in podpisani). Delali so v osmih sekcijah (Graditev naroda, Kolonizator in koloniziranec, Vest človeštva, Spomini spola, Žanri, Metode, Prevodi, Medkulturne raziskave), devetih delavnicah o sistemski in empirični kulturo- in literaturologiji, recikliranju, kontinuiteti in teorijah kulturnega spomina, vizualnosti v književnosti, o diaspori, orientalskih podobah Zahoda in potopisju, na okroglih mizah, delovnih sestankih odborov ICLA in plenarnih predavanjih. Takšna organizacijska razvejenost, širina problemov, pristopov in obravnavanih literatur sicer izražajo vitalnost in razmah primerjalne književnosti, vendar je bilo zaradi tega udeležencem težko izbrati in spremljati tisto, kar naj bi bilo bistveno za koncept celotne prireditve, za identiteto in razvojne premike stroke ali zanje osebno. Zaradi oteženega iskanja stikov med sorodno mislečimi strokovnjaki se tudi še ohranja – kljub svetovljanskemu, sproščenemu vzdušju kongresnega komuniciranja in iskanju novih imen – razlika med komparativistično prominenco, v številnih volonterskih, a težko dostopnih komisijah, svetih ali raziskovalno-izdajateljskih projektih ICLA dejavno tudi v obdobjih med prireditvami, in pasivnejšim večinskim članstvom.

Ker je primerjalna književnost že kot humanistična disciplina zavezana nenehnemu tehtanju svojih idej, metod, a tudi smisla, družbeno-zgodovinskih vlog in institucionalne organiziranosti svojega lastnega diskurza, je bilo takšno stanje v stroki razumljivo deležno kritičnega pretresa, med drugim na okrogli mizi, ki jo je o preteklosti, stanju in smernicah komparativistike priredil dosedanji predsednik ICLA, **Gerald Gillespie** (Stanford), avtor bleščečih monografij o dramatik, gledališču in pripovedništvu evropskih literatur od renesanse do romantike. Starosta stroke, **Henry H. Remak** (Bloomington), je ponudil konzervativnejšo, načelno diagnozo in terapijo, eden izmed njenih mlajših predstavnikov, **David Damrosch** (New York), pa liberalnejšo in pragmatično. Po Remaku je razmah modernih literarnovednih izmov (poststrukturalizma, novega historizma, feminizma,

PREGLEDI

Marko Juvan

O LITERATURI KOT KULTURNEM SPOMINU

Ob 15. kongresu
Mednarodne zveze
za primerjalno
književnost
(ICLA/AILC)
v Leidnu

postkolonializma itn.) od 60. let naprej močno razširil problematiko stroke, zabrisal njeno specifiko, jo raztopil v drugih družbenih vedah in ogrozil njene temeljne standarde (znanje tujih jezikov, dobro poznavanje tujih literatur in kultur, upoštevanje celotnega kompleksa svetovne književnosti). Zato bi bilo po njegovem zdravo, da bi se primerjalna književnost ponovno skrčila na tisto, kar je zanjo po izročilu bistveno. Predmetno področje in naloge komparativistike je – glede na njeno sodobno meddisciplinarno prepletenost – po Remakovem posegu na novo zarisal **Douwe W. Fokkema** (Utrecht). Primerjalna književnost naj bi preučevala družbeno in zemljepisno razpršenost literarnih besedil, konvencij in bralnih sposobnosti (to komparativistiko približuje sociologiji), postopke razumevanja, procesiranja takšnih besedil – kako jim pripisujemo pomene, vrednote (v tem je stroka sorodna kognitivnim znanostim, empirični literarni vedi) ter položaj in vlogo literarne komunikacije v različnih družbeno-kulturnih okoljih (tu pa se stika s področjem "cultural studies"). **D. Damrosch** se je s knjigo o ciljih univerzitetne znanosti (*We scholars*, 1995) že vpisal v naraščajoči tok kritičnega samopremisleka institucionalnih, zlasti pedagoških podlag literarnovednega diskurza in njegovih etično-političnih implikacij. V nasprotju z Remakom se je zavzel za bolj praktične rešitve problema širine stroke in pasivnosti večine udeležencev Zvezinih srečanj. Po njegovem bi bilo treba na kongrese pritegniti celo še več ljudi, vendar pa z njimi – v duhu policentrizma in meddisciplinarnosti – oblikovati več manjših mednarodnih delovnih skupin, ki bi se tudi v obdobjih med velikimi prireditvami posvečale kratkoročnejšim, manjšim projektom.

○ Krovna tema leidskega kongresa, "literatura kot kulturni spomin", je morda videti modna ali obrabljena. Kot takšno jo je ožigosal **Jonathan Culler** (Cornell) v svojem zvezdniškem nastopu; celo na Slovenskem se zdi zveza "kulturni spomin" skoraj fraza, nekaj, kar je degradiralo v subpublicistično rabo. Kadar pa je kaj v zraku ali se celo zdi že samoumevno, je še toliko bolj potrebno kritične obravnave, domišljene razčlenitve. Nedvomno razodeva naslov prireditve pomembne premike v razvoju primerjalne književnosti in, seveda, v razumevanju literature same. Pod vplivom novega historizma, "kulturnih študij", feminizma, teorije diskurza, psihoanalize, postkolonialnih teorij in drugih poststrukturalističnih smeri namreč tudi komparativistika pojmuje književnost ne več toliko kot avtonomno področje, prežeto skoraj izključno z estetsko-umetniškimi, duhovnimi vrednotami in vsebinami. Razume jo kot govorico, ki je kljub zavesti o njeni specifiki (fikcijskosti, poetskosti) vpeta v omrežja kulture, družbe, njunih institucij, jezikov, ideologij, bojov za prevlado ali proti njej, napetosti med preteklim in sedanjim, osrednjim in obrobim, uveljavljenim in prepovedanim, dokumentarnim in fiktivnim, javnim in potlačenim. Kongres se je torej že s svojim naslovom posvetil tistim razsežnostim literature, ki skupaj z drugimi izraznimi oblikami (npr. obredi, miti, slovstveno folkloro, arhitekturo, likovno umetnost-

jo, fotografijo, filmom, humanistiko, politiko ali zasebnimi dnevniki in spomini) v teku časa vzpostavljajo in ohranjajo identiteto, dominantno izročilo neke kulture ali družbe, vplivajo na njeno spreminjanje, notranjo monolitnost ali različnost in "zunanjepolitična" razmerja z drugimi skupnostmi oziroma kulturami.

Razpravljanje o spominu se že od Sokrata in Platona skoraj ne more izogniti metaforam, prostorskim (voščena plošča, pisava, gravura, palimpsest, sled, knjiga, knjižnica, panteon) ali časovnim (prebujenje, preblisk).¹ Zato bi bilo celo prenašanje pojmov iz psihologije posameznika na področje skupnostnega (kolektivni spomin, zavest ipd.) nekako upravičeno pred kritikami, kakršne smo slišali tudi na kongresu (**Hendrik Birus, Will van Peer** idr.). Toda pojem kulturnega (kolektivnega) spomina niti ne pomeni nujno metafizičnega poduhovljenja. Odkar ga je v 20. letih vpeljal sociolog Maurice Halbwachs (*Les cadres sociaux de la mémoire*, 1925), meri predvsem na družbene okvire (sheme), ki posamezniku – ta ostaja pravi nosilec spomina – očitno ali prikrito narekujejo, kaj si je od doživetega vredno ali celo nujno zapomniti in kako, v kakšnih smiselni, ideološko-etičnih povezavah, kaj pa se more ali celo mora pozabiti, izbrisati iz posameznikovega spoznavno-vrednostnega in dejavnega razmerja do sveta, do okolja, v katerem živi. Kulturni spomin torej omogoča posameznikovo akulturacijo, vpenjanje njegove identitete v diskurz (vednost, vrednote, ideologeme, fantazme) skupnosti. Naš spomin ne le priklicuje *družbeno* okvirjena *osebna* doživetja, ampak vsebuje tudi slike, pojme, teme, ideje, vrednote drugih, izvirajoče iz izročila. Jan Assmann je v zadnjih letih vpeljal razliko med neposredno sporočenim spominom – izkušnje si izmenjujejo sočasni rodovi, tako da se "spominjamo" tudi tistega, kar se je dogajalo pred stoletjem – in "kulturnim spominom" v ožjem pomenu. Ta se razpenja čez veliko daljši čas, saj v zgodovini vedno znova, za druge rodove in razne družbene sloje obuja, revidira in tolmači stare sheme vednosti in izkušnje. Z nenehnim vračanjem "enakega" se torej oblikujejo skupinske (kulturne, družbene) identitete. "Kulturni spomin" se pri tem opira na družbeno organizirane mnemotehnikе, institucije in občila.² Mednje sodi tudi literatura s svojimi ustanovami, od kritike in filologije prek gledališč, revij ali knjižnic do šolstva vseh stopenj.

Takšen uvid v družbeno-kulturno ugnezenost in vloge literature se je širil zlasti od 80. let naprej. Zajel je semiotiko poznega Jurija Lotmana (npr. njegovo pojmovanje "semiosfere", v kateri se prepleta znakovnost človeka kot kulturnega in naravnega bitja),³ postal ena od podlag za novi historizem, teorijo diskurza, postmarksistično literarno vedo in postkolonialne študije. Upošteva ga tudi ena izmed najnovejših paradigem v literarni vedi, posebej predstavljena v prvi delavnici kongresa (vodil jo je **Steven Tötösy** iz Alberte) – empirična oziroma sistemska teorija književnosti.⁴ Ta neopozitivistična smer pojmuje literaturo kot družbeni podsistem, sestavljen iz besedil, občil, konvencij ter posameznikov in ustanov, ki se ukvarjajo z ustvar-

janjem, razpečevanjem, branjem in obravnavo "literarnih del"; pri tem pa empirično-sistemska metodologija spodbija tradicionalne in kibernetične predstave o spominu kot prostorsko določljivem skladišču podob oziroma pomenov, ki čakajo, da jih prikličemo v zavest. Opira se namreč na spoznanja o razsrediščeni, mnogorazsežni podlagi "duha" v nevronskih mrežah in na epistemologijo radikalnega konstruktivizma. Pomeni oziroma kategorije (s časom vred) so zanjo zgolj konstrukcije organizmov; ti se uravnavajo glede na svoje naravno in družbeno okolje ter ob njem preverjajo ustreznost, uspešnost svojih konstrukcij (npr. spominov, mnenj, pojmovanj, predstav, želj).⁵

Po vsem tem je razumljivo, da so tudi organizatorji 15. mednarodnega kongresa književnih primerjalcev – **Theo D'Haen** (Leiden), Nizozemska podiplomska šola za literarno vedo in odborniki ICLA – hoteli zbrati in zaokrožiti diskusije o literaturi kot kulturnem spominu. V tem polju se namreč skriva več zapletenih vprašanj: Kateri kulturni pojavi se pravzaprav ohranjajo v literaturi, z njeno pomočjo? Kako je lahko književnost po eni strani opora, celo sredstvo za konstruiranje kulturnih (nacionalnih, civilizacijskih, rasnih, razrednih, spolnih) identitet, stalnosti in kontinuitete, po drugi pa subverzivna sila, proizvajalka neprestanih razlik? Ali je mogoče kulturno dediščino, sestavljeno iz vsakdanjega življenjskega okolja, vsakršnih monumentov in dokumentov, enačiti s spominom ali pa je treba v slednjem videti dejavnejše, zainteresirano ali nezavedno krmiljeno vzpostavljanje podobe preteklosti, v katerega se vpletajo osebne in družbene strategije, interpretacijski filtri (zlasti pripovedi), različni cenzurni mehanizmi, ki navajajo k pozabam, potlačitvam, potvorbam in pretvorbam izgubljenega časa? Kako je z razliko med "dokumentom" in "fikcijo" pri pripovednem predstavljanju minulega? Kaj je z "resnico" v spominu in z resnico spomina?

Žal prireditelji kongresa niso poskrbeli, da bi bila takšna vprašanja obdelana strnjeno in reprezentativno na plenarnih predavanjih. Tako smo lahko poslušali **Lindo Hutcheon** (Toronto), kako je, ob duhovitem spletnju osebne anekdotičnosti in znanih podob, v postmoderni odkrivala zlitje dveh nasprotujočih si razmerij do sveta, dveh oblik spomina – nostalgije in ironije; **Salah Stétié** (Pariz) z referatom o geografiji in teologiji potovanja ter **Naser Abu-Zaid** (Leiden), ta se je lotil podobe Zahoda v modernem egiptovskem pripovedništvu, pa sta govorila o tematiki, ki naj bi se po zamisli organizatorjev krovni problematiki spomina podrejala, a je v resnici kar izstopala – o kolonialnem svetu, medkulturnih odnosih in simbolni reprezentaciji drugosti.

Kljub temu so skoraj vsi referati in sekcije bolj ali manj izdelano in v različnih tematskih, metodoloških kontekstih obravnavali književnost kot spominsko shrambo kulture. S teorijami in metodami preučevanja književnosti kot kulturnega spomina se je posebej ukvarjala delavnica, ki sta jo vodila **Ziva Ben Porat** (Tel Aviv) in **Will van Peer** (Utrecht), oba iz literarnoteoretičnega komiteja AILC. Bila je

najbolj obiskana, morda tudi zaradi **Jonathana Cullerja**; ta je s svojo površno improvizacijo o dekonstrukciji, psihoanalizi in (multi)kulturnem spominu vsekakor razočaral. **Van Peer** je govoril o dveh koncepcijah kulturnega spomina – zgodovini in dediščini; **Vladimir Biti** (Zagreb), po trdem preverjanju nedavno kooptiran v Zvezin literarnoteoretični komite, je z vidikov sistemske teorije, socialne zgodovine literature in zgodovine mentalitet prikazal periodizacijo kot glavno literarnovedno tehniko interpretiranja in členjenja preteklosti ter razkril institucionalne predpostavke, skrito ideologijo zgodovinarja pri graditvi podobe minulega. **Mihaly Szégedy-Maszák** (Budimpešta in Bloomington) je koncepcijo pripovednega časa, bistvenega za oblikovanje kolektivnega spomina in identitet, vpel v kritični pretres strukturalističnih, fenomenološko-eksistencialističnih in hermenevtično-recepcijskih pojmovanj zgodbe in jezika (pri Heideggerju, Wittgensteinu, Genettu, Ricoeuru, Jaussu idr.). **Z. Ben Porat** je jasno, očarljivo in prepričljivo obdelala dialektiko kulturnega spomina, slovečega na konvencionaliziranju reprezentacij s toposi, klišeji, prepričanji, žanri ipd., in potujitve, ključnega pojma ruskih formalistov. Potujitev pomeni enkratno spremembo, osvežitev obrabljenih, avtomatiziranih predstav in oblik. Ben Poratova jo je s spominom vred razlagala v luči sodobnih kognitivnih znanosti kot graditev, razgradnjo in modificiranje miselnih shem.

Strnjeno je bilo razpravljanje o naslovni temi kongresa še v "metodološki" sekciji pod vodstvom **Raymonda Vervlieta** (Gent), posvečeni v tej zvezi vprašanjem, kaj je pravzaprav vsebina literarnega spomina, kako in s katerimi metodami – hermenevtičnimi, empirično-sociološkimi, naratološkimi, semiotičnimi – opisati različne oblike, žanre in diskurze zgodovinske reprezentacije, (re)konstruiranja preteklosti, v čem je sorodnost fikcijskega in nefikcijskega pripovedovanja ter kakšne so institucionalne in medijske podlage za recikliranje preteklosti. Po **Martinu Sexlu** (Innsbruck) se znatnega in kulturno-zgodovinsko konstitutivnega dela človeške vednosti in izkušnje z informacijskim, pojmovnim jezikom ne da prenašati iz roda v rod; medij za pridobivanje "implicitne vednosti" (Michael Polanyi), za celovitejše podoživljanje strnjeno, prepleteno doživetih pomenov je ravno (besedna) umetnost. Podobno vlogo ohranjevalke temeljnih človeških eksistencialij skozi zgodovino je literaturi pripisala tudi **Jola Škulj** (Ljubljana), a z drugačno argumentacijo. Izhodišče ji je bila znana Heideggerjeva teza o umetnosti kot prostoru razkrivanja resnice biti. Besedna umetnost je historična ne samo kot eden izmed časovno spremenljivih pojavov, ampak, v globljem pomenu, kot utemeljitev zgodovinskosti posameznikove eksistence, kot medij njenega zapleteno celovitega in obenem odprtega izražanja. Škuljeva je heideggerjevske teze izpeljevala z Ricoeurjevo hermenevtiko in njegovo koncepcijo narativne identitete (pripoved je nujen posrednik, ki oblikuje tako preteklost kot, v razmerju do nje, subjekt in njegovo identiteto), s Spanosovo eksistencialno kritiko ahistorič-

nosti in "znotrajtekstualnosti" pri dekonstrukcionistih in z Bahtinovo dialoškostjo, ki poudarja zgodovinsko neponovljivost, nezaključeno totaliteto in nedeljivost logosfere. Tudi **Monika Schmitz-Emans** (Bochum) se je navezala na sodobne naratološke koncepcije zgodovine kot zgodbe, priljubljene zlasti od spisov Haydena Whita naprej.⁶ tako romanopisci s svojimi fikcijskimi svetovi kot znanstveni zgodovinarji, ki prisegajo na objektivne dokumente, vire in dejstva, so odvisni od ustvarjalne in sintetizacijske moči domišljije, zato bi zgodovinopisje, to povzemanje in tolmačenje množice različnih "zgodb", lahko imeli celo za podsistem literature; književnost se vendarle odlikuje s tem, da sama razgalja in tematizira svojo poetičnost, pripovednost, z vprašanji zgodovine in zgodovinopisja vred (npr. pri Robertu Musilu, Raffaelu Nigru in Umberto Ecu). Književnost je soodgovorna za zgodovinarsko in politično reprezentacijo preteklosti, saj se v njenih *fikcijskih* svetovih oblikujejo vplivni vzorci pripovedovanja o "dejstvih" in modeli zgodovinske "resničnosti". **Bart Keunen** (Gent) in **Christiane Leiteritz** (Bochum) sta v luči osrednje problematike kongresa aktualizirala dve tradicionalni disciplini, ki po upadu formalistično-strukturalističnega ukvarjanja z oblikami, označevalci in oživitvi zanimanja za probleme vsebine, referenc oziroma reprezentacije znova postajata relevantni.⁷ Po Keunenu literarna tematologija, navezana na "kulturne študije", novi historizem, literarno sociologijo in teorijo diskurza, omogoča opis kulturnih predpostavk, vpisanih v teme literarnih del. Po Leiteritzovi se je do tovrstnih podstav književnih del in do njihovih ogrodij za oblikovanje družbenih identitet mogoče dokopati z zgodovino pojmov, sicer preverjeno filozofsko-znanstveno proceduro. Uporabili bi jo lahko tudi pri razčlembah leposlovnega učinkovanja, pri njegovi zgodovinski semantiki.

Implicitna vednost, razkrivanje resnice biti, teme in pojmi sodijo v strukture vsebine literarnega spomina. Vsebino zasebnega ali javnega spomina oblikujejo tudi stereotipi, toposi, prispodobne samega spomina (npr. podobje knjižnice, Panteona ali Elizija), ideologemi, sheme, medbesedilne navezave, zvrsti (od pripovedi do lirske *Erinnerung*) in žanri (od dnevnikov in memoarov do kronik in zgodovinskih romanov). Za to, da književnost s svojimi žanri in kot eden izmed medijev sploh postane "repozitorij vrednot visoke kulture" (**Takayuki Yokota-Murakami**, Osaka), poskrbi mnemotehnika, besedilna in institucionalna podlaga v literarno-kulturnem kanonu – "nacionalni" ali "svetovni" književnosti, "zahodni civilizaciji" ipd. Debate o kanonu je v 80. in 90. letih na filozofsko-teoretični ravni spodbudilo postmoderno spodnašanje novoveških pojmovanj o enovitosti, kontinuiteti, evropocentričnem in enolinijskem zgodovinskem razvoju literature, na družbeno-politični ravni pa so jih razvemale prenove "kurikulov" šolske književnosti, nastale pod pritiskom norm politične korektnosti oziroma zaradi množenja kritikov zahodne, kapitalske, meščanske, belske oziroma moške hegemonije, nastopajočih v imenu marginaliziranih, nepriviligiranih skupin in njihovih vrednot (žensk,

proletariata, pripadnikov nezahodnih kultur itn.).⁸ V tovrstne razprave – pri nas v evforiji kurikularnih reform zanje še nismo našli časa – se je vpletel niz referentov na leidenskem kongresu, v metodološki sekciji npr. **Paul Cornea** (Bukarešta), **Ronald Soetaert** in **Guy van Belle** (oba iz Genta). Cornea je na sledi empiričnih metod Escarpita, Van Reesa, Bourdieuja in drugih znanih koncepcij razložil konfliktno, piramidalno strukturo kanona kot korpusa reprezentativnih avtorjev, shranjenega v enciklopedični vednosti občestva, kulture: o "superzvezdniškem" vrhu kanona (Homer, Sofokles, Dante itn.) že dolgo velja skoraj nadzgodovinsko soglasje, izbira drugih nekdanjih, razmeroma pomembnih piscev in promoviranje sodobnih avtorjev pa sta veliko bolj konfliktna, tako da sta vmesno območje in podnožje kanona spremenljiva, začasna, nestrukturirana. Po Cornei sta proti sodobnemu zahodnemu kanonu, krivemu seksizma in evropocentrizma, možni dve alternativni – preoblikovanje z zmanjšanjem evroameriškega deleža in z dopolnili iz doslej na obrobje potisnjene književnosti ali konkurenca več "protikanonov". Tudi prispevek gentske dvojice se opira na empirične raziskave, a posvečene šolskemu polju. Razpiranje tradicionalnega (narodnega in evropocentričnega) književnega kanona in rušenje njegovih samoumevnih ideoloških podstav v imenu multikulturalnosti bi po prepričanju **Soetaerta** in **Van Bella** moralo voditi k temeljiti reviziji pouka književnosti. Ali, povedano s simptomatičnim vprašanjem Geralda Graffa: "What should we be teaching – when there is no *we*?"⁹ V novih učnih praksah bi lahko ključno vlogo odigral nov, elektronski medij – nadbesedilo (hipertekst). Z njim bi lahko bolje uzavestili "kontaktna območja" (Marie Louise Pratt), to je družbene prostore stikanja, naletavanja in prežemanja neenakih, močnih in šibkejših kultur (elitne in popularne, besedilne in avdiovizualne, kolonialne in kolonializirane), in pokazali, kako se literarno besedilo umešča v medbesedilno omrežje, se navezuje na različna pisno-kulturna izročila oziroma se z njimi sooča. Nadbesedilo s svojim vozlanjem raznorodnih vednosti tako ustvarja možnosti za novo, pluralnejšo vrsto kulturnega spomina.

Leidenski kongres je že z imeni sekcij in njihovo tematsko členitvijo poudaril takšno pluralno, večkulturno koncepcijo kulturnega spomina. Beseda je tekla npr. o spominih žensk, Novega sveta, Afrike, Azije, Evrope, Srednje Evrope, Latinske Amerike, različnih regij in Afroameričanov. Po tokijskem in edmontonskem kongresu je Mednarodna zveza za primerjalno književnost torej tudi tokrat izkazala očitno gostoljubje postkolonialni teoriji. Ta se celo programsko izogiba sleherni metodološki enotnosti in zbira različne teoretično-kritične strategije – od bahtinovske dialoščnosti, radikalnih "kulturnih študij", novega historizma, feminizma, psihoanalize, dekonstrukcije, foucaultevske genealogije do (post)althusserjevskega marksizma. Z njimi preučuje kulture (literature, politike, zgodovine itn.) bivših kolonij evropskih imperijev, da bi problematizirala tako samopodobo Zahoda o svojem civilizatoričnem poslanstvu kot njegove umetniške

in akademske reprezentacije Vzhoda (evro-ameriški diskurz "orientalizma") ter da bi razkrila tudi najbolj prikrite vzvode evro-ameriške hegemonije, rasizma in izkoriščanja, kakršni se polaščajo t. i. (post-)kolonialnega subjekta; kot takšni subjekti se prepoznavajo in samoanalizirajo tudi sami teoretiki, po izvoru pogosto iz nezahodnih okoliš. Po Frantz Fanonu (*Black skin, white masks*, 1967), Edwardu Saidu (*Orientalism*, 1978), Gayatri Chakravorty Spivak (*In other worlds*, 1987, *The post-colonial critic*, 1990) in Homiju K. Bhabhaju (*Nation and narration*, 1990, *The location of culture*, 1994) je postkolonializem dobival tudi širše pomene, vzporedne postmoderni in poststrukturalizmu. Postal je oznaka za stanje duha, v katerem so cenjeni razsrediščenost, marginalnost, hibridizacija in pluralnost, medtem ko so hegemonične totalitete (zgodovina, narod, kultura), z racionalnostjo teorije in njene univerzitetne infrastrukture vred, deležne temeljite kritike in samorefleksije.¹⁰ Svetovna zgodovina, ki povzema in veriži spomine enkratnih, raznolikih kulturnih prostorov, se izkaže za totalizacijsko "kolonialno pripoved" (**Chenxi Tang**, New York) oziroma enosmeren, enočrten razvoj dominantnih kultur in literatur ob zapoznelosti in eklekticizmu koloniziranih književnosti. Novo, razsrediščeno pojmovanje zgodovinskosti kot pluralizma odprtih, večkulturnih "zgodb", je močno zaznamovalo tudi ta kongres, zlasti sekciji Kolonizator in koloniziranec in Medkulturne raziskave.

Kot je v Leidnu pokazal **D. N. Damrosch**, je bila primerjalna književnost sicer že na začetku, v zadnji četrtini 19. st. zamišljena kot protiutež nacionalizmu oziroma provincializmu v nacionalnih filologijah, čeprav je bilo njeno "svetovljanstvo" donedavna okuženo z imperializmom zahodnega pogleda. Ta je pravzaprav skrit že v konceptiji "svetovne književnosti", na katero se komparativisti vseskozi sklicujejo in jo razvijajo ali pa jo imajo za končni raziskovalni predmet. L. 1827 si je Goethe z njo zamislil mednarodno in medkulturno komunikacijo med pisatelji, kritiki, bralci, prevajalci in književnostmi, ki bi nadgradila, dopolnila "nacionalne literature", vendar pa jih s svojo "univerzalno vednostjo" ne bi zgodovinsko povsem presegla, odpravila (**Hendrik Birus**, München, in **V. A. A. Avetisjan**, Udмурт).

Za tradicionalno primerjalno književnost je bil po besedah **Eduarda F. Coutinha** (Rio de Janeiro) značilen koheziven in enoumen zgodovinopisni diskurz. Tudi na Slovenskem ga dobro poznamo po raziskavah vplivov, odmevov "velikih" avtorjev in literatur pri "manj pomembnih" kulturah, po predstavah o velikih mednarodnih tokovih s svojimi vedno istimi evropo-amerikanocentričnimi izviri in zapoznelimi, stranskimi pritoki oziroma eklektičnimi, razvodenelimi, šibkejšimi ali nečistimi rokavi. Protagonisti mitologije izvirov so preradi pozabljali, da je sleherno literarno delo medbesedilno izpeljano iz različnih, "domačih" in "tujih" izročil, pa četudi mu je pripisan status vplivnega modela. Kot je z Lotmanom ob primeru estonske književnosti, po svoji velikosti, razvoju in položaju

podobne slovenski, pokazal **Jüri Talvet** (Tartu), se po drugi strani ravno na obrobjih, vmesnih, "mejnih področjih" zgostijo politične, ideološke in kulturne napetosti medkulturnega dialoga, tako da njihove "eksplozije" prav tako lahko sprožajo kvalitativne zgodovinske skoke. Coutinho in **Ersu Ding** (Peking) sta komentirala spremembe komparativistične paradigme od 70. let naprej, njeno odpiranje za spodbude postkolonialističnega prevrednotenja marginalnega, mešanega, hibridnega. Ameriško primerjalno društvo je npr. v *Bernheimer report of the comparative literature at the turn of the century* (1993) – spričo spoznanja o neizbežni ideološkosti primerjalne književnosti kot družbene prakse – predlagalo, naj stroka poseže v aktualne kulturne probleme in širi nove, multikulturne kontekste evro-ameriški perspektivi. Po Dingu je danes, ko grozijo fundamentalizmi (od etničnega čiščenja do trgovinskih vojn), potrebna liberalna primerjalna metodologija, ki ne ustvarja hierarhij med vplivajočim in vplivanim, saj ji gre za nepretrgan proces medsubjektivne dialoškosti. Tudi Coutinho v novejši primerjalni književnosti odkriva takšne lastnosti – govorico, ki pozorno upošteva različnost, je naklonjena obrobnemu gradivu ter se zaveda svoje lastne zgodovinske umeščenosti in etične odgovornosti. Komparativistika se, tudi na tem kongresu, čedalje bolj posveča doslej zanemarjenim, marginalnim literaturam in regijam, od Kanarskih otokov in Pomeranije do Estonije in Slovenije. Coutinho je opozoril tudi na problematiko kulturne heterogenosti oziroma hibridizacije, značilne za Latinsko Ameriko – zadnja leta tako opevana koncepcija multikulturalizma lahko rabi za alibi getoizacije ali segregacije. Postkolonialna teorija pa tudi ni brez nevarnosti, da se sprevrže v nov totalizacijski diskurz.

Da se to lahko zgodi, smo doživeli ob branju spisa sicer odsotnega **Tomislava Longinovića** (Madison) o razpadu Jugoslavije. Postkolonialistični koncepti in delno utemeljena kritika imperializma zahodnih demokracij, stereotipnega, rasističnega podcenjevanja Vzhoda in Juga (Balkana) ter mimikrije zahodnjaštva pri Slovencih so se izkazali za slogovno preobleko, všečno levemu radikalizmu, v katero je avtor odel klišejski politični pamflet na Slovenijo in njeno "evropeizacijo". Longinovićevo pripoved je pred komparativistično publiko falsificirala in simplificirala dejstva, znana le ex-jugoslovanskim "insiderjem", predvsem pa odsmislila njihov specifični politični kontekst in avtorjevo lastno pozicijo: kako je mogel obsojati Slovence za to, da so se navezovali na "evropocentrične" koncepte demokracije in v navezi z nemškim gospodarsko-kulturnim hegemonizmom razrušili Jugoslavijo, ko pa je šlo pri tem za strategijo odpora proti neototalitarističnim procesom v Srbiji – konec koncev si je tudi Longinović sam osebno ustvaril prostost in življenjske možnosti na Zahodu. Sicer pa je v polemiko, ki sem jo sprožil, posegel s trezno zgodovinsko primerjavo tudi **Milan V. Dimić** (Alberta): dilema med avtohtonizmom in evropeizmom, v kateri je bilo implicirano vprašanje demokracije, je (bila) znana tudi drugim slovanskim narodom, zlasti Srbom in Rusom.

Kolonializem je torej koncepcija, ki ne zadeva samo "eksotičnih" kultur, vzvodov imperialnega reprezentiranja in podrejanja kulturne drugačnosti ter raznorodnih postkolonialnih načinov odpora takšni situaciji oziroma dediščini (od karnevalizacije in parodiranja zahodnega kanona v Rushdiejevih romanih do ustvarjanja svojega lastnega orientalizma v novem kitajskem filmu). Vplesti jo je mogoče tudi v razlago nam najbližjih področij, celo našega lastnega.¹¹ Tako je Steven Tötösy Srednjo oziroma Vzhodno Evropo opredelil kot območje "vmesne perifernosti", izpostavljeno literarno-kulturnim, družbenopolitičnim in gospodarskim vplivom dveh središč prevlade – Zahodne Evrope in Sovjetske zveze. S sklicevanjem na Tötösyjev članek je **Roumiana Deltcheva** (Alberta) razlagala postkomunistični položaj v tem območju kot postkolonialen. Sicer pa je bila problematiki Srednje Evrope posvečena ena izmed delavnic kongresa. Na njej so se predstavili sodelavci Zvezinega projekta *A comparative history of the literatures of East central Europe: Cultural junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*. Vodijo ga Marcel Cornis-Pope, Wladimir Kryszinski, John Neubauer, Mihai Spărișu in Margaret Higonnet, k njemu pa so iz Slovenije povabili **Svetlano Slapšak**. Izraz "Vzhodna srednja Evropa" s svojim mešanjem političnih in kulturnozgodovinskih kriterijev ter zunanjega pogleda in notranjega samoopisa že kaže na problematičnost opredeljevanja tega področja – slovenskim adeptom srednjeevropskega bi bilo namreč težko razložiti, da vanj pripravljavci projekta niso v celoti vključili, recimo, tudi nemškojezične književnosti na osi Berlin – Dunaj, po drugi strani pa so med kulturna žarišča tega prostora pritegnili Carigrad. Gotovo velja nietzschejevska trditev **Calina-Andreia Mihailescuja** (Western Ontario), da (Vzhodna) Srednja Evropa ne more imeti definicije, ima pa zgodovino; po Mihailescuju so jo kulturnopolitično definirali od zunaj, ob zgodovinskih delitvah velikih interesnih sfer, vsebina pojma pa se je napajala že od predvojnega Krleževega *Banketa v Blitvi* tudi iz intuitivnih, metaforičnih samoopisov v literarnih delih in esejistiki tega področja (npr. poudarjanje zgodovinske zle sreče, obrobnosti, mešanja tokov, samorefleksivnosti). **Wladimir Kryszinski** (Montreal) je skušal določiti izhodišča za komparativistični razlagalni jezik, ki bi se prilagodil tako novim tokovom postkolonializma, "etničnih študij" in feminizma – ti pa vsi izražajo skepso do slehernih skupnih imenovalcev (kakršen je tudi "Srednja Evropa") – kot izrazito polivalentnemu in problematičnemu pojmu srednjeevropskega. V njem se geografske, zgodovinsko-politične, religijsko-kulturne določnice prepletajo s posebnostmi literarnoumetniškega diskurza in poskusi esejističnega evidentiranja razpoznavnih vrednot. Poleg tega je vmešan v politično obarvane polemike med apologeti in kritiki. Po Kryszinskem so srednjeevropske literature specifične, ker se sklicujejo in navezujejo na splošnoevropska izročila, a jih vpenjajo v svoj lastni dialekt. Zanj so značilni filozofska, rapsodična in meditativna poezija, katastrofizem, humor in ironija,

eksistencialni diskurz, roman kot metadiskurz romana, kulturni spomin, zaznamovan z barokom, bidermajerjem, prvenstvom glasbe, distopijo ter izkušnjo o pošastnosti zgodovine in njenih totalitarizmov.

Projekt primerjalne zgodovine vzhodno-srednjeevropskih literatur je zasnovan timsko in nekonvencionalno, nekoliko bahtinovsko in karnevalizacijsko, izogiba se sleherni poenotujoči "kolonialni pripovedi": sodelavci bodo obdelali pomembna "časovna vozlišča", ki so povezovala zgodovinska dogajanja na tem področju (od francoske revolucije do perestrojke), topografijo literarnih kultur (z urbanih središči, podeželskimi regijami, medkulturnimi stičišči in utopičnimi projekcijami, diasporo), institucionalne in organizacijske podlage literarnega življenja (tako oficialnega kot opozicijskega), ne nazadnje pa še "figuralna vozlišča", se pravi značilne like pesnikov, reprezentacije etničnih skupin, zlasti tujih in manjšinskih, upodabljanje travmatičnih dogodkov, vplive bajk, mitov in folklore, napetosti med kozmopolitstvom in nacionalizmom itn. Upajmo, da bo v teh okvirih tudi slovensko gradivo obravnavano brez predsodkov in dovolj temeljito, čeprav k projektu poleg Slapšakove niso vabili še drugih izvedencev iz Slovenije.

Po postmodernih teorijah nacije kot naracije (H. K. Bhabha) ali "imaginirane skupnosti" (Benedict Anderson, *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*, 1983, 1990) se je v primerjalni književnosti spremenilo pojmovanje kulturne in nacionalne identitete, teh rezultat in gibal kulturnega spomina. Nacionalna/kulturna identiteta ne velja več za nekaj temeljnega, bistvenostnega, ampak za konstrukcijo, odprto neprestanemu prepriševanju in prenavljanju. S teh izhodišč je potekalo razpravljanje v sekciji "graditev naroda". Njenemu voditelju, **Rienu T. Segersu** (Groningen), je kultura "kolektivno programiranje duha", konstrukt, ki je nastal na križišču manipulativnega prisvajanja in zgodbenega strukturiranja preteklosti, tujih podob o "nas" ter "naših" predstav o sebi in drugih. Po Segersu narod in njegova država nista samo proizvod preživelega nacionalizma. Tudi po sedanjih trenjih med procesi nacionalizacije (pokolonialnega in poblokovskega nastajanja novih nacionalnih držav) in globalizacije (mednarodnega in medcelinskega združevanja) bo nacionalna država ostala okvir za zagotavljanje človekovih pravic. Segersov racionalistični nacionalizem izvira iz izkušnje zahodnoevropskih povezovanj. Bolj črnoglede perspektive so nakazali referenti, ki so v deželah postkomunizma beležili tako demitizacijo, marginalizacijo pisateljev, nekdanjih oporečnikov in komercializacijo literarne produkcije kot porast populističnih nacionalizmov in njihovih mitologij v retrogradnih literarnih obrazcih, ki marsikje spominjajo na sočrealizem. Tako je **Mihály Szégedy-Maszák** opozoril na oživljene in razplamtele spopade med "urbanisti" in "populisti", "univerzalisti" in "lokalisti", "nacionalisti" in "multikulturalisti"; po padcu železne zavese so na Madžarskem zajeli tudi šolstvo, literarno vedo in prevajalstvo.

V sekciji Graditev naroda se je izkazalo, da pri nas teoretsko fetišizirana "slovenski kulturni sindrom" oziroma "prešernovska struktura" nista slovenska posebnost oziroma "zavrtost". Ne samo pri manjših ali politično dolgo podrejenih narodih, kakršni so Estonci, južni Slovani, Čehi ali Poljaki, ali pri velikih zgodovinskih nacijah, ki so se razumevale kot zapoznele (Italijani in Nemci), ampak celo pri predindustrijskih, tradicionalnih nacionalnih državah (Franciji) je bila literatura – najbolj v obdobju romantike – bolj ali manj narodotvorna. S svojim kultiviranjem in standardiziranjem enotnega knjižnega jezika, s fikcijskimi zgodbami, folklorističnim, mitografskim ali psevdohistoriografskim ustvarjanjem skupne, kontinuirane bližnje in daljne preteklosti, "odkrivanjem" prastarih izvorov je književnost spominsko shranjevala in proizvajala kulturne vzorce, ki so oblikovali in potrjevali narodno identiteto, upravičevali obstoj nacionalne države ali aspiracije po njej. Pri tem se je estetska govornica do nespoznavnosti prepletla z diskurzom ustanov, posvečenih obdelavi književnosti – zlasti univerzitetne filologije in šolstva, a tudi nacionalnega gledališča. Te reči sta bleščeče osvetlila **Jeep T. Leerssen** (Amsterdam) in **Robert Olsen**. Prvi je tipološko-primerjalno analiziral filološke rekuperacije "narodne epike", voljo po navezovanju modernega, umetnega leposlovja na folklorna izročila in po retrospektivnem ustvarjanju kontinuitet. Pri filološkem iskanju, izdajanju in funkcionalizaciji domnevno izvornih, utemeljitvenih besedilnih korpusov "narodnega slovstva" (*Kalevala*, *Mabinogion*, *Barzaz Breizh*, *Hildebrandslied*, *Kraljedvorski rokopis*) se je strokovnjaška pedantnost pogosto mešala z mistifikacijami in literarno ustvarjalnostjo. Na začetku so bili filologi motivirani bolj z "odkrivanjem" rodovno-rasnih podlag njihovih sodobnih literatur (njihovega germanstva, slovanstva ipd.), zato je zanimivo, da so prve izdaje omenjenih "narodnih epov" nastajale zvečine zunaj meja nacionalnih držav, ki so si jih pozneje prisvojile. Olsenov prispevek se je posvečal modernizaciji univerzitetnega študija v 18. in 19. st. in ustanavljanju oddelkov za moderno književnost, ki so odločilno vplivali na nacionaliziranje kulture ter se upirali tako gospodarsko-kapitalskim silnicam internacionalizma kot "larpurlartističnemu" esteticizmu avtonomiziranega leposlovja. Proces graditve nacionalnega literarnega kanona je dajal prednost pisanju in objavljanju tistih literarnih del, ki so skušala najti vmesno pot med, na eni strani, imitacijo "klasikov" oziroma vpisom v visoko kulturo in, na drugi strani, poenačevanjem z ljudskim, popularnejšim glasom "naroda". Zato so se zelo priljubile zbirke umetnih balad (Goetheja, Schillerja, Coleridgea, Wordswortha idr.), ki so potrjevale ideološko obzorje meščanskega srednjega sloja, v katerem sta se zlila nacionalizem in individualizem.

V takšnih miselnih okvirih sta se gibala tudi oba slovenska prispjevka v omenjeni sekciji. **Darko Dolinar** (Ljubljana) je orisal zgodovinsko-socialne razloge za to, da se je, podobno kot pri drugih

manjših oziroma "novih" evropskih narodih, moderna nacionalna zavest Slovencev na prehodu iz 18. v 19. st. oblikovala predvsem na duhovnih področjih – v književnosti z izpostavljeno narodnouveljavitveno vlogo, a tudi v publicistiki, kritiki, humanistiki in filologiji. Zato je nacionalna ideologija postala temeljna sestavina literarne vede. Naivno nacionalistično, psevdoznanstveno in poljudno literarnozgodovinsko spisje se je proti koncu 19. st. z uveljavljanjem univerzitetne slovanske filologije (v njenih okvirih tudi slovenistične literarne vede) na avstrijskih oziroma avstro-ogrskih univerzah uneslo, vendar pa nacionalna ideologija iz literarne vede ni izginila. K širjenju mednarodnih literarnovednih standardov sta med obema vojnama še odločilneje prispevali ustanovitev ljubljanske slavistike in stolice za primerjalno književnost. Porast kritične obravnave nacionalne ideologije v literaturi in humanistiki je bil značilen za 60. in 70. leta. Ob razpadanju Jugoslavije je nacionalna komponenta, ki se je marsikomu zdela že preživela, ponovno pridobila veljavo, vendar pa literarna veda ni več poglavitno torišče v razpravljanju o njej. **Marko Juvan** (Ljubljana) je razlagal proces nacionaliziranja književnosti, tj. graditev narodnega literarnega kanona v slovenskem pesništvu med razsvetljenstvom in postromantiko. Utopično načrtovanje in oblikovanje "sloveniziranega" literarnega sistema se je prepletalo z uveljavljanjem enotnega slovenskega knjižnega jezika. Raba podob Parnasa in Elizija, teh stalnih mest v evropskem kulturnem spominu, je bila ena izmed samoregulacijskih strategij, s katerimi so književniki na Slovenskem zaznamovali razločevanje svojega diskurza od normativne antične "klasike" – od nje pa so si s klasicizmom, utopičnimi ali parodičnimi vizijami slovenske klasike in podomačevalnim travestiranjem tudi prisvajali "kulturni kapital" (John Guillory) – in tekmovalno primerjanje z drugimi modernimi nacionalnimi literaturami oziroma vključevanje v kanon "svetovne književnosti".

Za nove usmeritve v primerjalni književnosti, ki so dajale pečat leidenskemu kongresu, sta značilna etični angažma in teoretično premišljeno poseganje v aktualne kulturno-politične probleme in razprave, npr. v družbeno vlogo literarnovedne stroke in univerze, prenove šolske književnosti, njenih ciljev in metod, prikrite oblike rasizma in seksizma, kulturna ozadja bližnjevzhodne krize ali priključitve Hong Konga h Kitajski, razloge za vojno v Bosni in za postkomunistično psihopatologijo, v aporije politične korektnosti. Za kaj takega je potrebno premagati skušnjave spoznavno-etičnega relativizma in postmodernističnega, dekonstrukcijskega pragmatizma, denimo tako kot slovenska rojakinja **Mary Grabar** (Athens, Georgia); ta se je v imenu popperjevskega kritičnega racionalizma spoprijela s pojmovanjem, da je sleherna racionalnost izraz hegemonizma in da jezik ni drugega kot sredstvo za doseganje takšnih ali drugačnih ciljev in učinkov ("hermenevtika propagande"). Eksplicitno etična pa je bila na kongresu tema "vest človeštva" v sekciji, ki jo je vodila

Elrud Ibsch (Amsterdam) in na kateri bi Slovenci nedvomno imeli kaj povedati. Mehanizmi kulturnega spomina se morajo spopadati tudi z neznosnimi, travmatičnimi doživetji, ki jih je proizvajala zgodovina množičnega, totalitarnega nasilja – od stalinskih gulagov, nacifašističnega holokavsta in taborišč smrti, kitajske kulturne revolucije, povojnih komunističnih političnih procesov, pobojev in nasilne sovjetizacije, do argentinskih množičnih izginotij in etničnega čiščenja v razpadli Jugoslaviji. Literatura, kakršno je npr. o argentinski diktaturi pisala v 80. letih Vlady Kocianchich, je po eni strani govornica, ki še edina zmore prikazati tisto, kar je neizrekljivo in neznosno – bodisi tako, da se zateka k dokumentarnosti, avtobiografizmu, bodisi tako, da neizrazljivo evocira z metaforiko, simboli, grotesknimi izmišljijami, humorjem in ironijo. Po drugi strani pa tudi leposlovje, kadar je politično zlorabljeno ali brano, ni brez krivde za takšno nasilje. **George L. Scheper** (Baltimore) je npr. zagovarjal drzno tezo, da je mogoče že v Njegoševem *Gorskem vijencu* najti recept za etnično čiščenje.

Vse oblike identitete, tudi spolne, so učinki zapletenih procesov psihosocialnega umeščanja v kulturno produkcijo, med drugim v označevalne strukture, zasebne in javne pomene, ki jih ustvarjajo in obnavljajo literarna besedila. Takšna je misel **Renée C. Hoogland** (Amsterdam) iz sekcije Spomini spola; vodila jo je njena rojakinja **Helga Geyer**. Pisanje in branje književnosti torej oblikuje, predstavlja in preoblikuje predstave o ženskah in moških, o njihovem položaju in vlogi. Na sekciji so razpravljali o konstrukcijah spola v različnih kulturnih okoljih in tradicijah, o specifikah ženskega jezika in njihovih resničnostih, o ženskih literarnih pogledih na zgodovino, o homoerotizmu, sožitju feministične in maskulinistične kritike patriarhata, postkolonialnem ženskem subjektu in literarnem upodabljanju seksualnosti.

Da so literarni žanri – "sveta" besedila, miti, bajke, pravljice, pripovedke, utopije, anekdote, potopisi, zgodovinska epika in romani, lirika, zgodovinska in meščanska drama, dnevniki, spomini, avtobiografije, pastiši, otroško-mladinska književnost itn. – "shrambe kulturnega spomina", je bilo izhodišče sekcije pod vodstvom **Hendrika van Gorpa** (Leuven). Potrdila ga je mdr. tudi primerjalna raziskava šolskih spisov spod peres otrok iz različnih držav in celin, ki jo je opravila **Milena Blažič** (Ljubljana). Celo v njih je kljub razmeroma sorodni "otroški perspektivi" mogoče odkriti razlike v kulturnih prvinah, ki sooblikujejo narodno in družbeno identiteto, sledi različnih družbeno-političnih dogodkov in religioznih predstav, nihanja med dokumentarnostjo in subjektivnim dojemanjem; takšna spoznanja je vsekakor treba upoštevati pri vgrajevanju multikulturnih vidikov v izobraževalne programe. Žanrom posvečena sekcija je pomembno dopolnila krovno temo o kulturnem spominu. Novi žanri namreč nastajajo kot poskusi odgovorov na ključna družbeno-kulturna vprašanja časa in prostora, v nadaljnjem razvoju pa to svojo

dialoško vpetost v zgodovinsko situacijo (kulturo, družbo) spominsko ohranjajo in soočajo s spremenjenimi obzorji bralcev, kritikov in piscev. Takšno oblikovanje kulturnega spomina v žanru in žanra v kulturnem spominu je pokazal npr. prispevek **Matiasa Martíneza** (München) o "poeziji narave". V drugi polovici 18. st. so esteti, poetologi, pesniki in bralci začeli gledati na liriko kot na samostojno zvrst. Predstave o njej je pomagal oblikovati Herder z vplivnim pojmom *Naturpoesie*: lirika naj bi ohranjala izgubljene kvalitete preteklosti, vendar ne toliko s pripovednim mimetiziranjem starih zgodb, ampak tako, da bralcu sporoča minula razpoloženja, občutja, drže, stališča in da v dobi, ko prvič pridobi avtoriteto pojem avtorja, ustvarja vtis, kot da je sama sad izročila "ljudskega duha". "Poezija narave" (antologije tega žanra so ustvarili Percy, Herder, Tieck, Arnim in Brentano) se Martínezovi hermenevtični in sociokulturni analizi izkaže za moderno literaturo, ki imitira predmodernost pred obličjem moderne družbe.

Leidenskemu komparativističnemu kongresu *Literatura kot kulturni spomin* je torej uspelo obdelati dobršen del problemov, povezanih s tem, kako pisanje, branje in obravnavanje literature, umeščeno v specifične družbenozgodovinske okoliščine in v dialog z drugimi mediji in oblikami komuniciranja, prispeva h graditvi, (pre)oblikovanju, prežemanju in izmenjavi kulturnih identitet. Pokazal je, da se stroka vedno bolj zaveda etične in družbene odgovornosti svojega diskurza in da jo skrbi tudi "prava raba", širša relevantnost v njej nakopičenega znanja – posegi v razdiranje rasnih, kulturno-ideoloških, razrednih ali nacionalnih predsodkov in vasezagledanosti ter krepitev medkulturnega dialoga, razumevanja različnosti, ravnanja z njo. Zato komparativistika danes v glavnem kritično obravnava svojo nekdanjo arhetipsko hierarhijo med dominantnim (evro-ameriškim) modelom in obrobni, zapoznelim, šibkejšim, izpeljanim vplivanjem. Primerjalna književnost se bolj kot kdaj prej odpira "majhnim", "obrobni" književnostim, kulturam. V kontekstu tega nagovora je treba prepoznati tudi odgovornost slovenskih komparativistov. Prav v zadnjih letih so nastale razmeroma ugodne možnosti, da slovenska primerjalna književnost v mednarodno strokovno komunikacijo čimbolj dejavno poseže s predstavljanjem slovenske literature, uveljavljanjem dognanj in koncepcij slovenske literarne vede. Seveda s tem ne mislim na naivno, propagandno-informativno "promocijo Slovenije", ampak na to, da poskrbimo, da bodo odslej v sodobnem literarnovednem razpravljanju in metodologiji slovenski avtorji pogostejše referenca, kadar bo beseda tekla o književnosti Srednje Evrope, Evrope *tout court*, o orientalizmu, Balkanu, slovanskih književnostih, obrobnosti, fenomenologiji, hermenevtiki, teoriji romana ali nacije, metafikciji, modernizmu in postmodernizmu, historizmu, medbeseđilnosti itn. Današnji izziv Goethejeve "svetovne književnosti" namreč ni več toliko v tem, ali je kaj od "sveta" na zalogi tudi v samozadostni "domači" kulturni shrampi, ampak bolj v konceptu udeležbe

v aktivnem, vzajemnem in policentričnem mednarodnem in medkulturnem komuniciranju med literarnimi deli, pisatelji, esteti, kritiki, literarnimi teoretiki in zgodovinarji, prevajalci in bralci.

OPOMBE

¹ A. Assmann, *Zur Metaphorik der Erinnerung*, Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, ur. A. Assmann in D. Harth, Frankfurt na Majni: Fischer, 1991, 13–35.

² J. Assmann, *Die Katastrophe des Vergessens: Das Deuteronomium als Paradigma kultureller Mnemotechnik*, Mnemosyne, 337–355. J. Assmann, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, Kultur und Gedächtnis, ur. J. Assmann in T. Hölscher, Frankfurt na Majni: Suhrkamp, 1988, 9–19. R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt na Majni: Suhrkamp, 1990, 13–50, 509–522.

³ J. M. Lotman, *Universe of the mind: A semiotic theory of culture*, prev. A. Shukman, uvod U. Eco, Bloomington, Indianapolis: Indiana univ. press, 1990.

⁴ S. Tötösy de Zepetnek, *Systemic Approaches to Literature – An Introduction with Selected Bibliographies*, Canadian Review of Comparative Literature 39/1992, št. 1-2, 21–42.

⁵ S. J. Schmidt, *Gedächtnis – Erzählen – Identität*, Mnemosyne, 378–397.

⁶ O. Luthar (ur.), *Vsi Tukididovi možje: Sodobne teorije zgodovinopisja*, Ljubljana: KRT, 1990. O. Luthar, *Med kronologijo in fikcijo: Strategije historičnega mišljenja*, Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1993.

⁷ F. Trommler (ur.), *Thematics reconsidered: Essays in honor of Horst S. Daemmrich*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1995. C. Bremond, J. Landy in T. Pavel (ur.), *Thematics: New approaches*, New York: State university of New York press, 1995.

⁸ J. Guillory, *Cultural capital: The problem of literary canon formation*, Chicago, London: Univ. of Chicago press, 1993. J. Gorak, *The making of the modern canon: Genesis and crisis of a literary idea*, Athlone, London, Atlantic Highlands, NJ, 1991.

⁹ "Kaj naj poučujemo – ko pa ni nobenega mi več?"

¹⁰ Prim. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures*, London, New York: Routledge, 1989, 1–13, 155–197.

¹¹ Ashcroft, Griffiths in Tiffinova v kontekstu postkolonializma omenjajo "slovanske nacionalizme" 19. st. kot eno najzgodnejših problematizacij do tedaj veljavnega modela evropske kulture in označevalcev Drugega. *The empire writes back*, 157.

Člani društva so na občnem zboru 22. 10. 1997 pregledali delovanje društva v obdobju 1994-1997, sprejeli spremembe statuta in izvolili nove društvene organe. Poročila in diskusije so obravnavale strokovne prireditve v društvu (Veno Taufer), finančno stanje (Vera Troha) in društveno glasilo, revijo *Primerjalna književnost* (Darko Dolinar), dotaknile pa so se tudi stikov z Mednarodno zvezo za primerjalno književnost (ICLA/AILC) in udeležbe naših članov na kongresih ICLA v Edmontonu 1994 in v Leidnu 1997.

Število prireditev se je v preteklem obdobju povečalo. Vsebinska novost je bil cikel o avtopoetikah sodobnih slovenskih sonetistov, ki ga je koncipiral Veno Taufer in se bo še nadaljeval. Program strokovnih predavanj je normalno tekkel do letošnjega leta. Tretjina predavateljev je prišla z univerz v tujini. Privlačna dopolnilna oblika je bila delavnica na temo "internet in literarna veda". Društvo je jeseni 1995 prvič soorganiziralo mednarodno prireditev, dvodnevni simpozij o Bahtinu in humanističnih vedah; prispevki 36 udeležencev so objavljeni v mednarodnem zborniku *Bakhtin and Humanities* (Ljubljana 1997). V razpravi je bil posebej izpostavljen pomen strokovnih predavanj, ki skrbijo ne le za seznanjanje članov z novimi vsebinskimi in metodološkimi dognanji na področju literarne vede, ampak dajejo tudi možnost za dodatno izobraževanje tistim, ki se v različnih poklicih ukvarjajo z literaturo, in srednješolskim profesorjem, ki si morajo nujno dopolnjevati znanje, če želijo uspešno opravljati svoje pedagoško poslanstvo.

Kljub zmanjšanemu dotoku sredstev je društvu zaradi premišljenega ravnanja doslej uspelo izpeljati večino načrtovanih akcij in vzdrževati visoke kvalitativne kriterije. Vendar je v zadnjem času resno ogrožen program strokovnih prireditev, ker je Ministrstvo za šolstvo in šport že tako skromno namensko subvencijo letos radikalno zmanjšalo. Zato so udeleženci občnega zbora sklenili poslati ministru dr. Slavku Gabru protestno pismo in ga podrobneje seznaniti s tem segmentom delovanja društva, da bi dosegli vsaj tolikšno finančno podporo, ki bi omogočila nadaljevanje dobro zastavljenega dela.

Glavni urednik *Primerjalne književnosti* dr. Darko Dolinar je predstavil njene zadnje letnike po vsebinski, organizacijski in finančni strani; opozoril je na nekaj glavnih karakteristik, s katerimi se je revija izkazala v dvajsetih letih izhajanja, in seznanil člane društva s tem, da bo z letnikom 1998 prevzel uredništvo dr. Tomo Virk. V razpravi je bilo ugotovljeno, da je *Primerjalna književnost* tako vsebinsko in kvalitativno kot glede na obseg in naklado primerljiva s komparativističnimi revijami po svetu, poleg tega pa odločilno prispeva k formiranju mlajših raziskovalcev, kritikov in publicistov; ob dvajsetletnici izhajanja bi bilo smiselno poskrbeti za njeno promocijo v javnih medijih.

Navzoči so nato obravnavali in sprejeli spremembe društvenih pra-

vil, ki jih je bilo treba uskladiti z novim zakonom o društvih. Najbolj opazna novost je ta, da je mandatna doba društvenih organov podaljšana z dveh na štiri leta, vendar je treba vsako leto na občnem zboru obravnavati delovne in finančne načrte ter njihovo izvajanje.

Občni zbor je ocenil delovanje društva v preteklem obdobju kot uspešno in po razrešitvi odborov izvolil nove, ki so sestavljeni tako:

izvršni odbor: dr. Darko Dolinar, dr. Marko Juvan, Matevž Kos, dr. Boris A. Novak, Vid Snój, mag. Jola Škulj, Tea Štoka, Vera Troha, dr. Tomo Virk;

nadzorni odbor: Vilenka Jakac Bizjak, dr. Evald Koren, Ivo Svetina;

častno razsodišče: dr. Katarina Bogataj Gradišnik, Jože Stabej, Venó Taufer.

Za *predsednico društva* je bila izvoljena mag. Jola Škulj.

Predsednica se je zahvalila za zaupanje in nakazala glavne smeri delovanja v naslednjih letih. Nadaljeval se bo cikel o avtopoetikah sonetistov ter druga predavanja domačih in tujih strokovnjakov. Eno izmed teoretskih težišč bodo novi pogledi na historičnost. Treba bo utrjevati vpetost slovenske primerjalne vede v mednarodno dogajanje stroke in vzdrževati stike z Mednarodno zvezo za primerjalno književnost. Ob izidu pomembnih izvirnih ali prevedenih strokovnih del naj bi organizirali debatne oz. recenzijske predstavitve. Društvo naj bi sodelovalo tudi v diskusijah o pouku književnosti v srednjih šolah.

Občni zbor je priporočil, da je treba načrtno poskrbeti za povečanje članstva in za izboljšanje finančnega stanja. Določil je višino letne članarine (2000 SIT) in sklenil, da bodo člani, ki redno plačujejo članarino, imeli popust pri naročnini za *Primerjalno književnost*.

Zapísala J. Š. in D. D.

Dvajset let revije *Primerjalna književnost*

S to številko je naša revija dopolnila dvajseti letnik. To je gotovo primerna priložnost vsaj za obris nekakšne vmesne bilance.

V dosedanjih 39 številkah (v prvem letniku je izšla samo ena, dvojna) smo objavili povprečno po 4 večje avtorske prispevke ali skupaj nekaj čez 150 člankov in razprav, nekatere med njimi v nadaljevanjih. Po približni razdelitvi tematskih težišč sta najštevilnejši tisti dve skupini objav, ki sodita v literarno teorijo in v primerjalno literarno zgodovino, sledijo jima tiste iz epistemologije in metodologije literarne vede, redkejši so prispevki z drugih, tudi mejnih območij. Poleg člankov in razprav so v veliki večini številke objavljene recenzije o domačih in pomembnejših tujih strokovnih knjigah. Redkeje ali samo občasne so druge rubrike: pregledi posameznih problemov

ali njihovih obravnav v strokovni literaturi, poročila o znanstvenih srečanjih, zapisi tematskih diskusij, kronika o delu našega društva, izjemoma tudi polemike.

Objave po svojih vsebinskih in metodoloških usmeritvah dokaj zvesto spremljajo razvojne težnje, ki so se v teh letih uveljavljale v naši stroki na Slovenskem in tudi drugje. Več kot polovica člankov in razprav je nastala v tesni zvezi s tekočim študijskim, predavateljskim in raziskovalnim delom, npr. kot odlomki ali stranski produkti doktoratov, magisterijev in najkvalitetnejših diplomskih del. To pa hkrati govori o tem, da je revija postala glasilo slovenskih komparativistov vseh starosti, praktično z vseh področij dela in iz vseh pri nas aktualnih strokovnih usmeritev. V njej je objavljalo nekaj deset avtorjev: dobri dve tretjini po večkrat, skoraj ena tretjina redno. Med sodelavci jih je razmeroma malo iz tujine: to so bodisi slovenski komparativisti, ki delujejo na tujem, bodisi tuji strokovnjaki, ki so na kakršen koli način povezani z našo stroko, npr. kot udeleženci tukajšnjih znanstvenih posvetov, predavatelji v našem društvu ipd. Za posebno zaslugo je mogoče šteti reviji, da je sistematično vabila k sodelovanju mlajše avtorje, tudi začetnike, in da je pri marsikaterem med njimi uspešno opravila mentorsko vlogo in mu pomagala utreti pot v znanstveno publiciranje.

Revija je z vsem tem postala ne le glasilo društva, temveč glasilo naše stroke in svojevrstno pričevanje o njenem delu v zadnjih dveh desetletjih. Na dosedanji prispevek revije k temu delu je mogoče gledati z upravičenim zadoščanjem, vendar to ne sme preiti v samozadovoljstvo, ki bi lahko peljalo v stagnacijo ali nazadovanje. Marsikaj je še treba storiti tako rekoč na vseh relevantnih področjih: skrbeti, da vsebina revije ohrani stik z glavnimi razvojnimi tendencami stroke po svetu, da se krog sodelavcev širi in pomlajuje, da se poveča število bralcev in naročnikov, da se revija na vseh teh področjih nekoliko bolj odpre v svet, da se izboljša distribucija, da namenske subvencije iz javnih virov ne postanejo žrtev ponavljajočih se varčevalnih kampanj – in najbrž še kaj.

Z začetkom enaindvajsetega letnika prevzema skrb za revijo prevzeli in pomlajeni uredniški odbor, ki ga vodi dr. Tomo Virk. Dosedanjemu glavnemu in odgovornemu uredniku preostane to, da se ob predaji dolžnosti iskreno zahvali avtorjem, drugim sodelavcem in seveda članom prejšnjega uredniškega odbora za vse avtorske prispevke, za uredniško, lektorsko, organizacijsko in vsakršno drugo sodelovanje, pa tudi za materialno in moralno podporo splošni usmeritvi revije, ki smo jo v teh dvajsetih letih s skupnimi napori uspešno uveljavili.

Darko Dolinar

VABILO

Slovensko društvo za primerjalno književnost želi še uspešneje kot doslej izvajati svoj program in razširiti svoje aktivnosti. V zvezi s tem namerava povečati število svojega članstva, saj bo toliko močnejše in učinkovitejše, kolikor več članov bo imelo in kolikor bolj bodo člani aktivni. Zato izvršni odbor društva vabi vse, ki se zanimajo za načelne in praktične vidike primerjalne knjiženosti, literarne teorije in sploh literature, naj se včlanijo v društvo. Še posebej vabimo mlajše publiciste, diplomante primerjalne književnosti in tiste absolvente ter študente višjih letnikov, ki začenjajo aktivno vstopati v stroko z objavami, recenzijami, prevodi strokovnih spisov, pedagoškim delom ipd.

Naloge društva in pravice ter dolžnosti članov so opredeljene v društvenih pravilih.

Društvo pospešuje razvoj obče literarne vede, primerjalne književnosti in literarne teorije, še posebej pa raziskovalno delo na tem področju; usklajuje strokovno in znanstveno dejavnost svojih članov; s svojimi oblikami dela skrbi za permanentno strokovno izobraževanje in izpopolnjevanje kadrov ter jim omogoča sodelovanje v skupnih delih; na svojih sestankih in občnih zborih razpravlja o strokovnih in znanstvenih vprašanih stroke; popularizira stroko in njena spoznanja, vpliva na njen položaj v javnosti in šolstvu; skrbi za vzdrževanje in razvijanje mednarodnih stikov s stroko v svetu.

Član društva lahko postane vsak državljan Slovenije, ki je diplomiral iz primerjalne književnosti in literarne teorije ali se s stroko ukvarja kot znanstvenik, raziskovalec, publicist, urednik, predavatelj, učitelj, prevajalec, bibliotekar ipd. Član društva lahko postane tudi državljan Slovenije, ki s svojo dejavnostjo pripomore k razvoju stroke na ozemlju Slovenije, pod enakimi pogoji pa član društva lahko postane tudi tuj državljan.

O sprejemu članov odloča izvršni odbor na podlagi pristopne izjave in na predlog treh članov društva.

Člani so dolžni izpolnjevati naloge društva, uresničevati sklepe organov in redno plačevati članarino.

Vse, ki bi se želeli vključiti v društvo, vabimo, naj izpolnijo pristopno izjavo in jo pošljejo na naslov: *Slovensko društvo za primerjalno književnost, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana.*

✕

PRISTOPNA IZJAVA

Podpisani

EMŠO

poklic

stalno bivališče

se želim včlaniti v Slovensko društvo za primerjalno književnost.

Vsa obvestila mi pošiljajte na naslov

Telefon El. pošta

Datum Podpis

UDK 82.01.09(31) : 111 Lao Zi, Zhuang Zi, Lu Ji, Liu Xie
daoistična filozofija (Lao Zi, Zhuang Zi), kitajske metafizične teorije o literaturi (Lu Ji, Liu Xie); prva sistematična razprava o literaturi v kitajskem jeziku (Liu Xie); ukinitiv lastne samobitnosti, mistično zlitje z Daoom, preseganje dvojnosti med subjektivnostjo in objektivnostjo, transcendentálna praznina

LAVRAČ, M.

1000 Ljubljana, SI, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za azijske in afriške študije, Aškerčeva 2

KITAJSKE METAFIZIČNE TEORIJE O LITERaturi PRED OBDOBJEM DINA-SIJE TANG (618-907)

Primerjalna književnost (Ljubljana) 20, 1997, št. 2, str. 43-66

Kitajske metafizične teorije o poeziji črpajo navdih iz transcendentnega mističizma Lao Zijeve in Zhuang Zijeve daoistične metafizike, zato so močno zaznamovane z njenim pojmovanjem preseganja dvojnosti med subjektivno in objektivno stvarnostjo. Poezijo pojmujejo kot del daoističnega pojmovanja Daoa, kot razodejaje vsejinega zakona, ki povezuje in združuje vse stvari v nedeljivo celotnost vsega bivajočega.

Lu Ji, eden pionirjev kitajske literarne teorije, ki je svojo teorijo o ustvarjalnem pisanju osnoval na temeljih daoistične metafizike, je v svojem *Pezmiškem eseju o literaturi* izdelal model dahovnega potovanja, da bi opisal in prikazal operacije duha pri nasto-

vanju literarne kompozicije. Eden najpomembnejših teoretikov v kitajski zgodovini pa je nedvomno Liu Xie, čigar knjiga *Literarni duh: razčarjenje zmagjev* je prva občrna in sistematična razprava o literaturi v kitajskem jeziku. Liu Xie vidi izvor literature v Daou, v kozmosu. Tako kot Zhuang Zi poudarja postenje duha, ki lahko pripelje do stanja praznine in tišine, ki je potrebno, da lahko umetnikova ustvarjalna in predstavná moč zazriva svobodno in popolno.

UDK 82.091 Pirjevce : 111 Heidegger

Pirjevčeva teorija romana, delež Heideggrove misli v Pirjevčevem opusu; literarna zna-nost, metafizika, filozofija umetnosti, fenomenološka estetika, strukturalna poetika, bitna zgodovina, ontološka diferenca, mimezis, katarza

VIRK, T.

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

MOŽNOSTI IN NEMOŽNOSTI PIRJEVČEVE TEORIJE ROMANA

Primerjalna književnost (Ljubljana) 20, 1997, št. 2, str. 1-28

Razprava uvodoma locira nekatere posebnosti, ki označujejo Pirjevčevu teorijo romana, in se v nadaljevanju loti poskusa njene sistematične razdelave. V prvem delu razlže Pirjevčevu pojmovanje literarne vede in estetike, pri čemer poudari zlasti delež Heideggrove misli, za katerega je očitno, da je pri Pirjevcu odločilen; v drugem delu skuša nakazati osnovne postavke Pirjevčeve teorije (tradicionalnega evropskega) romana; tretji del izpostavi pomen realističnega romana in mimetičnosti za Pirjevčeve poglede na roman, četrti del pa prikaže Pirjevčeve poglede na roman s stališča zgodovine romana. Razprava opozarja na nekatere težave, ki so se pojavljale Pirjevcu v zvezi z obravnavano problematiko, in se kritično opredeli do nekaterih njegovih rešitev. Sklepní del skuša evidentirati vprašanja, ki jih Pirjevčeva teorija romana pušča odprta.

UDK 82.015.16 Zola : 821.163.6-3 Cankar.091

vpliv Zolajevga romana *Beznica* na Cankarjevo delo *Na klancu*

SMOLEJ, T.

1000 Ljubljana, SI, Ulica bratov Babnik 28

CANKARJEVA AFIRMACIJA IN NEGACIJA ZOLAJEVE BEZNICE V ROMANU NA KLANCU

Primerjalna književnost (Ljubljana) 20, 1997, št. 2, str. 29-42

Članek raziskuje vplive Zolajevga romana *Beznica* (*L'Assomoir*, 1877) na Cankarjevo delo *Na klancu* (1902). Zagovarja tezo, da se je slovenski pisatelj zgledoval tako pri obliki kot pri vsebini Zolajevga pisanja. V obeh delih je namreč najti dinamični incipit ter deskriptivno pogleda z okna, ki izraža junakinjino hrepenenje. V presečišču obeh romanov je tudi motiv odhajajočega partnerja ter enako številno otrok, pojavlja pa se še podobna motivika nekaterih ljudskih običajev, le da jo Cankar v nasproju z Zolajem največkrat demotiviral. Ločnico med njima pomeni tudi različno pojmovanje habitata, ki pri slovenskem pisatelju junakov ne zloži.

CDU 82.091 Pirjevec : 1111 Heidegger
théorie du roman de Pirjevec; influence de Heidegger sur l'oeuvre de Pirjevec; science
littéraire; philosophie de l'art; différence ontologique; mimésis; catharsis

YVRK, T.

1000 Ljubljana, SI Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerno književnost in
literarno teorijo, Aškerceva 2

LES POSSIBILITÉS ET LES IMPOSSIBILITÉS DE LA THÉORIE DU ROMAN DE PIRJEVEC

Primerjalna književnost (Ljubljana) 20, 1997, No. 2, pp. 1-28

L'article essaie l'analyse systématique des particularités typiques de la théorie du roman
de Dušan Pirjevec (1921-1977, professeur de littérature comparée à Ljubljana). En
première partie, il traite les points de vue sur la science et l'esthétique littéraire de
Pirjevec en accentuant surtout l'importance de la pensée de Heidegger; dans la
deuxième partie, il esquisse les principes fondamentaux de la théorie du roman de
Pirjevec; la troisième partie met en évidence l'importance du roman réaliste et du
mimétisme pour ses regards sur le roman, tandis que la quatrième partie donne un
aperçu de ses regards du point de vue de l'histoire du roman. L'article signale certaines
difficultés que Pirjevec trouve en traitant les problèmes cités et prend une distance
critique vis-à-vis certaines de ses solutions. Pour conclure, on voudrait noter les
questions que la théorie du roman de Pirjevec laisse ouvertes.

CDU 82.015.16 Zola : 821.163.6-3 Cankar 091

influence de *L'Assommoir* de Zola dans le roman *Niša klancu* (Sur la pente) de Cankar

SMOLEJ, T.

1000 Ljubljana, SI, Ulica bratov Babnik 28

L'AFFIRMATION ET LA NÉGATION DE L'ASSOMMOIR DE ZOLA DANS LE ROMAN NIŠA KLANCU (SUR LA PENTE) DE CANKAR

Primerjalna književnost (Ljubljana) 20, 1997, No. 2, pp. 29-42

Cet article fait l'analyse des influences du roman *L'Assommoir* de Zola (1877) qu'a subies
l'oeuvre d'Ivan Cankar (1876-1918), particulièrement dans le roman *Niša klancu* (Sur la
pente, 1902). L'écrivain slovène suit le modèle de Zola soit dans sa forme soit dans son
sujet puisqu'on trouve chez l'un et l'autre l'insigne dynamique et la description du
regard à travers la fenêtre pour exprimer la nostalgie de l'heroïne. Le point commun des
deux romans est aussi bien le motif du partenaire parlant et le même nombre d'enfants
ainsi que le choix des motifs similaires des couches populaires. Par contre, Cankar tend
souvent à les démotiver. Les divergences se manifestent aussi dans l'interprétation de
l'habitat lequel chez Cankar ne brise pas les héros.

UDK 82.01.09(31) : 1111 Lao Zi, Zhuang Zi, Lu Ji, Liu Xie

Daoist philosophy (Lao Zi, Zhuang Zi), Chinese metaphysical theories on literature (Lu
Ji, Liu Xie), first systematic treatise on literature in Chinese language (Liu Xie),
elimination of self-existence, mystical unity with Dao, transcendence of duality between
subjectivity and objectivity, transcendental emptiness

LAVRAČ, M.

1000 Ljubljana, SI, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za azijske in afriške študije,
Aškerceva 2

CHINESE METAPHYSICAL THEORIES ON LITERATURE before the Tang dynasty (618-907)

Chinese metaphysical theories on poetry have been inspired by the transcendental
mysticism of Lao Zi's and Zhuang Zi's Daoist metaphysics: they are characterized by its
conception of transcending the duality between the subjective consciousness and the
objective reality. They consider the poetry as a part of Daoist understanding of Dao, as a
revelation of the universal law which connects and integrates all things into the
indivisible unity of all existence.

Lu Ji, one of the pioneers of the Chinese literary theory who grounded his theory of
creative writing in Daoist metaphysics, developed in his *Poetic Essay on Literature* a
model of spiritual journey to describe and show the spirit's operations during the
planning of a literary composition.

One of the most important theorists in Chinese literary history is Liu Xie. His work
Literary Mind: Carving of Dragons is the first extensive and systematic treatise on
literature in Chinese language. He sees the origin of literature in Dao, in cosmos. Like
Zhuang Zi he emphasizes mind fasting which can lead to the state of emptiness and
tranquility so that the writer's creative as well as imaginative powers can achieve
freedom and fulfilment.

**Prireditve v Slovenskem društvu za primerjalno književnost
1994-1997**

Cikel predavanj *Avtopoetike slovenskih sonetistov*

23. 3. 1994 Milan Dekleva: *Načrt za prazno pesem*
20. 4. 1994 Boris A. Novak: *Mali svet, imenovan sonet*
12. 15. 1994 Milan Jesih: *Avtopoetika soneta*
19. 12. 1994 Boris A. Novak: *Slovenska sonetna forma od Prešerna do postmoderne*
11. 12. 1996 Veno Taufer: *Svoboda soneta.*
20. 3. 1997 Brane Senegačnik: *Avtopoetika soneta*

Simpozij in predavanja o Bahtinu

- 19.-21. 10. 1995 mednarodni simpozij *Bahtin in humanistične vede/Bakhtin and Humanities* v sodelovanju s katedro za rusistiko oddelka za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete v Ljubljani
13. 12. 1995 dr. Darko Dolinar (ZRC SAZU): *Dialogskost in hermenevtika*
17. 1. 1996 mag. Jola Škulj (ZRC SAZU): *Dialogizem kot nefinalizirani koncept resnice. Literatura 20. stoletja in njena logika inkonkluzivnosti*
28. 11. 1996 dr. Marko Juvan (ZRC SAZU): *Aktualnost Bahinovih pogledov na parodijo*

Druga predavanja

22. 12. 1994 mag. Jola Škulj (ZRC SAZU), mag. Tomo Virk (Filozofska fakulteta): *Perspektive in položaj primerjalne književnosti v svetu, kot ju kaže XIV. kongres AILC/ICLA v Edmontonu (Kanada)*
26. 1. 1995 prof. dr. Peter Zima (Universität für Bildungswissenschaften, Klagenfurt/Celovec): *Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik*
7. 2. 1995 prof. dr. Tadhg (Timothy Patrick) Foley (University College of Galway, Irska): *Gender and Nation in Nineteenth-Century Irish Fiction*
27. 6. 1995 prof. dr. Metka Zupančič (Université d'Ottawa, Kanada): *Feministična proza: mit in utopija*
20. 6. 1996 akademik prof. dr. Janko Kos (Filozofska fakulteta, Ljubljana): *K vprašanju o bistvu tragedije*
16. 12. 1996 prof. dr. Aleksander Skaza (Filozofska fakulteta): *Bahtin in ruski formalizem*
10. 4. 1997 prof. dr. Ivan Verč (Scuola superiore di lingue moderne per interpreti e traduttori, Università degli studi, Trieste/ Trst): *Verz in proza v ruski literarni vedi*

Delavnica

25. 11. 1996 *Internet in literarna veda*, vodi prof. dr. Miran Hladnik (Filozofska fakulteta)

