

P Primerjalna književnost

Ljubljana 1998 • številka 1

RAZPRAVE

Janko Kos:

**NOVI POGLEDI NA TIPOLOGIJO
PRIPOVEDOVALCA**

Lado Kralj:

AKTANTSKI MODELI

Majda Stanovnik:

**PREVOD, PRIREDBA,
PREVOD PRIREDBE**

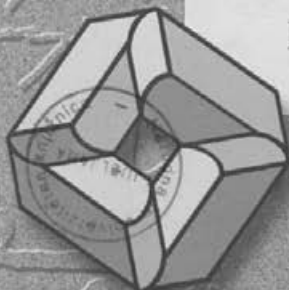
Vanesa Matajč:

**EKSISTENCIALIZEM
V ROMANOPISJU
VITOMILA ZUPANA**

PREGLED

KRONIKA

BIBLIOGRAFIJA



Primerjalna književnost

Letnik XXI, št. 1, Ljubljana 1998

VSEBINA

▪ RAZPRAVE

Janko Kos:

Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca 1

Lado Kralj:

Aktantski modeli 21

Majda Stanovnik:

Prevod, priredba, prevod priredbe 35

Vanesa Matajc:

Eksistencializem v romanopisju Vitomila Zupana 53

▪ PREGLED

Evald Koren:

Je leksikon o germanistični literarni vedi

lahko samo germanističen ? 75

▪ KRONIKA

Dejavnosti Slovenskega društva za primerjalno književnost

pri prenovi gimnazijskega pouka slovenskega jezika

in književnosti (*Marko Juvan*) 83

▪ BIBLIOGRAFIJA

Tuje novosti v knjižnici Inštituta za slovensko literaturo

in literarne vede ZRC SAZU (*Marko Juvan*) 91

+ 316310

316310

NOVI POGLEDI NA TIPOLOGIJO PRIPOVEDOVALCA

RAZPRAVE

Janko Kos

Razprava izhaja iz Stanzlovega tipološkega modela, ki postavlja na isto raven tri tipe pripovedovalca: avktorialnega, prvoosebnega in personalnega. S kritično analizo ta model razstavi, nato pa raziskuje možnost treh različnih tipologij pripovedovalca, od katerih je vsaka tričlena in postavljena na drugačno raven: prvo-, drugo- in tretjeosebni pripovedovalec; avktorialni, personalni in virtualni; lirski, dramski in epski pripovedovalec. Ob analizi teh nizov opozarja na njihove možne povezave in stičnosti, pa tudi na tipološke razlike.

Pripovedovalec je stopil v središče teoretskih raziskav pripovedništva šele na začetku tega stoletja, natančneje leta 1910, ko je izšlo delo Käte Friedemann *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Do prvih tipoloških teorij, ki so vse mogoče oblike pripovedovalcev poskušale zvesti na nekaj temeljnih tipov, je prišlo precej pozneje. Prvo pravo tipologijo, ki ji je mogoče priznati teoretski pomen, je oblikoval Franz K. Stanzel z delom *Die typischen Erzählsituationen im Roman* leta 1955. V njem je predložil znano tričleno shemo tipičnih pripovednih položajev in s tem treh tipov pripovedovalca: avktorialnega, prvoosebnega (jazovega, Ich-Erzähler) in personalnega. To trojico je z manjšimi dopolnili, razširitvami in popravki obdržal tudi v poznejših delih, predvsem v knjigah *Typische Formen des Romans* (1964) in *Theorie des Erzählens* (1979). Njegova teorija je zelo kmalu naletela na širok sprejem, pa ne samo načelno, ampak tudi v analitični rabi, med drugim v slovenski literarni vedi. Sprejem je prinašal s sabo tudi kritične odzive. Že po prvi objavi sta Stanzlovo tipologijo vzela v kritičen pretres Wolfgang Kayser in Wayne C. Booth. Glavna pripomba obeh je bila ta, da je v shemi treh pripovedovalcev zanemarljiv srednji člen, prvoosebni pripovedovalec, češ da po svojem pomenu in vlogi nikakor ni enakovreden drugima dvema. Stanzel je na takšno kritiko odgovarjal v naslednjih delih in poskušal z novimi argumenti dokazati, da je »Ich-Erzähler« vendarle posebna vrsta pripovedovalca, bistveno različna od avktorialnega in zato vredna, da jo

99904989

imamo ob avktorialnem in presonalnem za specifično vrsto pripovednega položaja oziroma njegovega govornega nosilca.

Ob upoštevanju teh kritičnih odzivov in Stanzlovih nasprotnih argumentov je vendarle potrebno ugotoviti, da je prvoosebni pripovedovalec sicer za pripovedovalsko tipologijo nujna kategorija, da pa je poglobljena pomanjkljivost Stanzlove tipološke sheme prav ta, da ga postavlja na isto raven z avktorialnim in personalnim, kar pomeni, da se v tej tipologiji neutemeljeno in nelogično mešajo različne tipološke ravni. Zato jih je potrebno razdružiti. Prvoosebnega pripovedovalca je potrebno raziskovati v razmerju do drugoosebnega in tretjeosebnega, tako da z obema sestavlja samostojno tipološko trojico. Stanzel ni mogel konstruirati sheme takšnih pripovedovalcev iz preprostega razloga, ker od vsega začetka ob tretjeosebnem in prvoosebnem ni upošteval tudi drugoosebnega. Tega je uvedel šele v knjigi *Theorie des Erzählens*, pod vplivom knjige *Critique du roman*, ki jo je leta 1970 objavila Françoise van Rossum-Guyon. Ob tem je priznal, da bi uvedba druge osebe v njegovo tipologijo utegnila povzročiti resne težave; poskušal se jim je izogniti tako, da je drugoosebnega pripovedovalca razglasil samo za posebno različico pripovedne prve osebe, tj. »jazovega« pripovedovalca, vendar s tem problema ni rešil. Šele z enakovrednim obravnavanjem vseh treh pripovedujočih oseb znotraj enotnega modela se odpira možnost za njihovo tipološko razločevanje in za razlago, kakšne so razlike, pa tudi povezave med njimi.

Z izločitvijo prvoosebnika iz Stanzlove tričlene sheme se seveda izmika možnost za njeno teoretsko uporabo, kot je bila prvotno predvidena. Vendar pa s tem ni rečeno, da postaneta pojma avktorialnega in personalnega pripovedovalca za tipološko razlaganje pripovednih del nepotrebna ali celo neuporabna. Prav narobe – še zmeraj morata ostati med pogloblitimi pojmi za tipologijo pripovedovalca, vendar s pogojem, da ju postavimo na drugo raven in ju povežemo s tistim tipom pripovedovalca, ki ustreza tej ravni in jima je zato enakovreden. To pa seveda ne more biti prvoosebni pripovedovalec, ampak tisti, ki ga lahko ustrezno označi pojem virtualnega pripovedovalca.

Ob takšnih kategorijah je v pripovedovalski tipologiji potrebno upoštevati še pojme, ki se v literarnozgodovinskih, interpretativnih ali pa esejističnih obravnavah literature uporabljajo redkeje in prav zato ostajajo še zunaj natančnejše teoretske razlage. To so pojmi lirskega, epskega in dramskega pripovedovalca. Problematika teh pojmov leži na drugačni ravni od prejšnjih tipoloških trojic in jo je zato treba obravnavati posebej, čeprav ne brez zveze z ostalimi.

Po vsem tem je za tipologijo pripovedovalca namesto Stanzlove tričlene sheme mogoče koncipirati vsaj troje različnih tipoloških modelov:

- prvoosebni, drugoosebni, tretjeosebni pripovedovalec,
- avktorialni, personalni, virtualni pripovedovalec,
- lirski, epski, dramski pripovedovalec.

Čeprav gre za močno različne, vsakič na drugačno tipološko raven postavljene tipe pripovedovalca, se te ravni med sabo vendarle tudi križajo ali celo prekrivajo, zato njihova obravnava terja sprotno raziskovanje tistih stičnih točk, na katerih se srečujejo ali pa razhajajo. Prav takšna

raziskava je nujen sestavni del sleherne tipologije pripovedništva in njihovih pripovedovalnih nosilcev.

Prvoosebni, drugoosebni, tretjeosebni pripovedovalec

Iz zgodovine evropskega, pa tudi neevropskega pripovedništva je mogoče razbrati, da so se v njem vse tri govorne osebe uporabljale od nekdaj v različnem obsegu in vlogi, kar pomeni, da so različne po svojem izvoru, razvoju in literarni rabi. Podrobnejši pregled lahko v tej raznovrstnosti vendarle odkrije nekaj stalnih značilnosti. Na prvi pogled se zdi, da je najstarejša in pozneje najbolj razširjena raba tretjeosebnega pripovedovalca, tako v najstarejših pripovednih pesmih in epih kot v pripovedkah, pravljicah in novelah, nazadnje tudi v romanih. V tretji osebi se pripoveduje že akadski ep o Gilgamešu, vendar je vanj na enajsti tablici vložena prvoosebna Utnapištimova pripoved. V egipčanskem proznem pripovedništvu, ki sicer uporablja večidel govor v tretji osebi, je *Sinuhejeva zgodba* – sicer nekaj stoletij starejša od akadskega epa – prvi primer samostojne prvoosebne pripovedi, kar bi lahko govorilo v prid domnevi, da prvoosebni pripovedovalec ni mlajši od tretjeosebnega, ampak mu je zgodovinsko-razvojno vsaj enakovreden. Podobno je z začetki antične in zatem evropske pripovedne umetnosti v verzih ali prozi. *Iliada* je spesnena vseskozi v tretji osebi, ne tako *Odiseja*, kjer se razmeroma velik del celotnega besedila pripoveduje skozi Odisejeva usta v prvi osebi. Antični romani se enakovredno cepijo na prvoosebne in tretjeosebne pripovedovalce – roman *Leukipa in Kleitofon* izpod peresa Ahila Tatia je bil napisan v prvi osebi, prav tako Petronijev *Satirikon* in Apulejev *Zlati osel* – tadva s krajšimi ali obsežnimi vloženi tretjeosebnimi pripovedmi; nasprotno se Heliodorove *Etiopske zgodbe* in Longosova *Dafnis in Hloa* pripovedujeta v tretji osebi, vendar pri Heliodoru z obsežnimi pripovednimi vložki v prvi.

V evropskih epih in romanih po antiki se prvoosebni in tretjeosebni pripovedovalec menjujeta, tako da se njun delež v skladu s posebnostmi posameznih pripovednih zvrsti veča ali manjša. Srednjeveški in renesančni junaško-viteški epi so praviloma spesnjeni v tretji osebi, Dantejeva *Božanska komedija* kot izjemen primer religiozno-alegorične epike je govorjena v prvi. To je dokaz, da tudi v visoki epski poeziji lahko dobi prvoosebni pripovedovalec mesto, prihranjeno po tradiciji tretji osebi. Še bolj veljajo ta sorazmerja za srednjeveške renesančne in porenasančne romane. Viteški romani visokega srednjega veka ohranjajo tretjeosebno pripoved in tej tradiciji sledijo številne oblike novoveškega in modernega romana vse do Flauberta, Tolstoja, Kafke in Robbe-Grilleta. Toda od renesanse naprej se obnjo postavlja prvoosebni pripovedovalec, tako v pikaresknih romanih od *Lazarčka s Tormesa* do Mannovih *Izpovedi pustolovca Felixa Krulla*, zatem v pisemskih in dnevniških romanih in ne nazadnje v kvaziavtobiografskih romanih – izraz zanje je Stanzlov – kakršen je Dickensov *David Copperfield*, ali pa v »pravih«
avtobio-

grafske romanah, kot jih v slovenskem romanopisju predstavljajo *Prišleki* Lojzeta Kovačiča.

Nekoliko drugačna je v evropskem pripovedništvu geneza in raba drugoosebnega pripovedovalca. Druga oseba je bila od najstarejših časov – prvič že v sumerski, egipčanski in hebrejski poeziji – domača v liriki, ki je tudi pozneje, do 19. in 20. stoletja, kot eno svojih poglavitnih značilnosti ohranjala nagovorno formo. Šele s pisemskimi romani 18. stoletja začenja polagoma in samo deloma vdirati v prvoosebno pripoved. Toda čisti drugoosebni pripovedovalec kot nosilec pripovedi, v kateri druga oseba odločilno prevladuje nad prvo in tretjo, se dokončno izoblikuje šele v 20. stoletju, v najdoslednejši podobi v Butorovem romanu *Modifikacija* ali pa v Calvinovem *Če neke zimske noči popotnik*. Pri Slovencih pojav drugoosebnega pripovedovalca ni bil zelo pozen, kar prese- neča, a je morda utemeljeno z močno prevladujočo liriko in njenim nagovornim načinom. Kot drugod po Evropi je tudi v slovensko pripovedništvu druga oseba začela vdirati prek pisemskega romana, najprej s Stritarjevim *Zorinom*, čeprav še v zelo skromni meri. V Cankarjevi *Nini* se njena vloga močno razširi; v tej pripovedi si podajajo roke prvoosebni, tretjeosebni in drugoosebni pripovedovalec, pripoved niha med njimi, pri tem pa pripada govoru druge osebe zelo vidno mesto, saj se posamezna poglavja začenjajo in končujejo prav z njo. Vendar to še ni pravi drugoosebni pripovedovalec, ki bi obvladoval celotno pripoved. Ta se dokončno pojavi sredi tridesetih let, pri Vladimirju Bartolu z novelo *Kantata o zagonetnem vozlu*, ki spada med klasične primere drugoosebnega pripovedovalca, ne le pri Slovencih, ampak tudi po Evropi.

Iz bežnega pregleda dejstev, kot jih lahko ugotovi literarna zgodovina, bi morali sklepati, da se drugoosebni pripovedovalec uveljavi dosti pozneje od prvoosebnega in tretjeosebnega, razmah mu omogočijo šele novejšje literarne smeri, se pravi eksistencializem, modernizem in post-modernizem, na kar opozarjajo imena Bartol, Butor in Calvino. Spričo dejstva, da je govor v prvi in tretji osebi mogoč v vseh literarnorazvojnih obdobjih in je s tem nekaj ahistoričnega, bi se spričo opisanih dejstev morali zamisliti nad vprašanjem, ali ni narava drugoosebnega pripovedovalca drugačna, njegov pomen pa zgodovinsko omejen, se pravi historičen. Vendar hkrati že tudi ni mogoče zanikati možnosti, da obstajajo v vseh obdobjih evropske literature besedila, napisana v prvi ali tretji osebi, ki jih je mogoče prestaviti v drugoosebno pripoved, ne da bi se s tem bistveno spremenile njihova vsebina, notranja in zunanja forma. To velja tako za *Sinuhejevo zgodbo* kot za Dantejevo *Božansko komedijo*, pa tudi za Büchnerjevega *Lenza* ali Kafkov *Grad*. Od tod se ponuja sklep, da so kategorije prvoosebne, drugoosebne in tretjeosebne pripovedovalca vendarle ahistorične in je ta tipološka trojica torej primer ahistorične tipologije. Toda to je razumljivo tudi z ozirom na dejstvo, da prva, druga in tretja oseba v govoru niso nekaj umetnega, nastalega šele z zgodovino, ampak so utemeljene v strukturi samega jezika, dane torej že z njegovim nastankom.

Iz takšne tipologije se odpira vrsta težavnih vprašanj, ki vodijo še na druge tipološke ravni in k drugačnim tipološkim modelom. Najprej vpra-

šanje, ali ni morda prvoosebni pripovedovalec, ki spominja na nagovorno držo lirskega subjekta, najbližji t. i. lirskemu pripovedovalcu, tretjeosebni epskemu, drugoosebni pa dramskemu. Ta domneva je verjetna, vendar morajo razmerja med pripovedovalskimi tipi obeh vrst ostati nejasna, dokler se ne pojasnijo bistvene značilnosti tudi lirske, epske in dramske pripovedi oziroma njihovih govornih nosilcev. Prav tako ostaja odprta problematika treh govornih oseb v njihovem razmerju do avktorialnega, personalnega in virtualnega pripovedovalca. O tem, ali se tretjeosebni bolj ali manj prekriva z avktorialnim, kot bi sledilo iz Stanzlovega modela, in kakšna je povezava prvoosebnega s personalnim ali virtualnim pripovedovalcem, ni mogoče reči ničesar gotovega, dokler se ne pojasni tudi pomen teh pojmov.

Pač pa je za razumevanje prvoosebnega, drugoosebnega in tretjeosebnega pripovedovalca odločilno predvsem vprašanje, v kakšnem razmerju so ti pripovedovalski tipi med sabo. Prek tega se odpira še pomembnejše vprašanje, v katere plasti literarnega dela sega uporaba govora v prvi, drugi ali tretji osebi. Ker je ta govor določen s slovniško strukturo, se zdi, da raba te ali one osebe zadeva zgolj površino besedil in s tem samo njegovo zunanjo formo, ne da bi segala globlje v vsebino oziroma v njeno notranjo oblikovanost. To sodbo bi mogli potrditi z dejstvom, da je pri nekaterih pripovednih besedilih – epih, romanih, novelah – dejansko mogoče pripovedovalčev govor prenesti iz ene osebe v drugo, brez škode za njihovo vsebinsko sestavo in notranjo formo. Butorovo *Modifikacijo* je mogoče iz druge osebe prestaviti v prvo ali celo tretjo, Kafkovo zgodbo o »važkem zdravniku« iz prve osebe v tretjo ali drugo, pa tudi Camusovega *Tujca* je mogoče preobrniti v govor drugoosebnega ali tretjeosebnega pripovedovalca. Morda je ta možnost pri delih starejše literature manjša, čeprav bi se ob *Simuhejevi zgodbi* ali *Božanski komediji* dalo najti še nekaj primerov – pikareskne romane bi se večidel in brez večjih težav dalo prevesti v tretjeosebno ali celo drugoosebno pripoved.

Na podlagi teh primerov bi bil upravičen sklep, da troje tipov osebnega pripovedovalca spada v zunanjo formo literarnih besedil, se pravi v tisto, kar je v njih najbolj spremenljivo ali variabilno, to pa je predvsem njihov zunanji, tj. jezikovni slog. Vendar bi bil tak sklep prehitel, ker prav tako številna ali še številnejša besedila dokazujejo, da je prehod iz ene v drugo govorno osebo pogosto težaven ali že kar nemogoč. Kaj takega je neizvedljivo za *Iliado* in *Odisejo*, *Don Kihota*, *Kneginjo Klevsko*, *Toma Jonesa*, *Zaročenca*, *Gospo Bovaryjevo*, *Vojno in mir*, pa tudi za Finžgarjev roman *Pod svobodnim soncem* ali Prežihove *Samorastnike*, saj bi bilo njihovega tretjeosebnega pripovedovalca nemogoče in nesmiselno nadomestiti s prvo- ali drugoosebnim. Podobno je pa tudi z mnogimi besedili, ki spadajo v območje dnevniških, pisemskih ali dialoških romanov, kot so *Filozofija v budoarju*, *Trpljenje mladega Wertherja*, *Zorin*, *Beatin dnevnik*, *S poti* in *Poljub ženske pajka*. V teh je prevladovala prvoosebna pripoved, vanjo so se vstavljale bolj ali manj obsežne plasti tretje- in drugoosebne pripovedi. Tega sorazmerja se ne dá spremeniti drugače kot z opustitvijo njihove dnevniške, pisemske ali dialoške forme, to pa bi povzročilo pretvorbo teh del v čisto drugačna,

spremenila bi se njihova istovetnost. In končno je samo po sebi razumljivo, da sprememba pripovedovalca ni mogoča v delih, v katerih se drugoosebna pripoved enakovredno menjuje s prvo- in tretjeosebno ali pa tretjeosebna s prvoosebni pripovedovalcem – primer sta Cankarjeva *Nina* in *Junak našega časa* Lermontova. Takšna nemožnost govori v prid domnevi, da terja sprememba pripovedovalca iz ene v drugo osebo praviloma bistvene posege v globinske plasti pripovednega besedila, v njegovo vsebino in notranjo formo; in da gre v razlikah med prvoosebni, drugoosebni in tretjeosebni pripovedovalcem za tipologijo na temeljni, ne le zunanjeslogovni, jezikovni ali že kar slovniški ravni, kot bi se utegnilo zdeti na prvi pogled.

Od tod se ponujajo še drugi pogledi na takšno tipologijo. Iz posameznih primerov je razvidno, da je sicer mogoča pretvorba iz prve v drugo osebo in narobe, iz tretje osebe v drugo in obratno, pa tudi iz druge osebe v prvo ali tretjo, zelo težavna ali sploh nemogoča pa je iz prve v tretjo osebo oziroma iz tretje v prvo. Podrobnejši pregled posameznih besedil vsaj deloma opozarja že tudi na razloge takšnih povezav, njihovih možnosti in nemožnosti. Pripovednim besedilom z veliko oseb in dogodkov, zato pa brez dominantne osebe v njihovem središču najbolj ustreza tretjeosebni pripovedovalec, ne pa pripoved v prvi ali drugi osebi. Nasprotno je v besedilih z dominantnim pripovednim junakom – Simplicijem Simplicissimom, Josephom K., Meursaultom ali Leonom Delmontom – čisto mogoče, da se pripovedujejo v katerikoli osebi in je s tem njihov pripovedovalec z nekaj malega popravki nadomestljiv z drugačnim. Kjer se to ne dá – na primer v *Davidu Copperfieldu* – je to znamenje, da naslovni junak ni zares dominanten; ali pa da je zunanja in notranja forma besedila – na primer v pisemskih in dnevniških romanih od *Wertherja* do *Zapiskov Malteje Lauridsa Briggeja* – takšna, da ne prenese drugačnega govornega položaja razen tega, ki ga terja sama forma pisma ali dnevnika.

Navsezadnje pa o dejanski vlogi, pomenu in tudi zamenljivosti prvo-, drugo- in tretjeosebne pripovedovalca odloča predvsem njihovo razmerje do drugačnih tipoloških ravni in nanje postavljenih pripovedovalskih tipov – do avktorialnega, personalnega in virtualnega oziroma lirskega, epskega in dramskega. S tem se kot poglavitno vprašanje tipologije pripovedovalca ponovno odpira vprašanje o tem, kdaj se ti tipi med sabo skladajo in dopolnjujejo, kdaj pa križajo ali celo izključujejo.

Avktorialni, personalni, virtualni pripovedovalec

V Stanzlovi shemi treh pripovedovalskih tipov je bil prvoosebni postavljen na mesto, ki mu dejansko ne pripada, saj spada na čisto drugačno raven od te, na kateri stojita avktorialni in personalni, s tem pa v drugačen tipološki model. Pri teh dveh ne gre za osebo, ki govori, niti za osebo, ki ji je govor namenjen, pa tudi ne za razmerje med njima, ampak za pripovedno perspektivo, ki ni določena s slovniško strukturo jezika, ampak z njegovo gnoseološko naravnostjo in epistemološko vrednostjo.

S tega stališča je že Stanzel v svojih razlagah zarisal razliko med avktorialnim in personalnim pripovedovalcem. Avktorialni se po njegovih besedah dviga nad pripovedne osebe in dogajanje, skozi katero se gibljejo v času in prostoru, tako da ima ves čas pregled nad njimi, jih vodi in nadzira; v tem smislu je torej »vseveden«. To pozicijo lahko poudarja z vtikanjem samega sebe v pripoved, s komentarji na svoj in bralčev račun, predvsem pa na račun svojih pripovednih »junakov«. Nasprotno je personalni pripovedovalec postavljen v sredo pripovednega dogajanja, v eno od pripovednih oseb ali ob njihovo stran, tako da pozna samo tisti del dogajanja, ki ga zaznava iz tega položaja, se pravi, da pripoveduje iz posebnega zornega kota neke »persone«, njenega delnega osebnega izkustva in zavesti. V tem smislu je ta pripoved zares personalna, ne pa nadosebna ali neosebna, kot jo uveljavlja višja avtoriteta avktorialnega pripovedovalca.

Stanzlovi opredelitvi enega in drugega je mogoče pritrlditi, vendar s pridržki in dopolnili. Terja jih potreba po natančnejši gnoseološki določitvi statusa, ki pripada avktorialnemu in personalnemu pripovedovalcu, zatem pa še virtualnemu, ki spada na isto raven in sestavlja z obema sklenjeno tipološko zaporedje. Najprej gre za vprašanje, v kakšnem pomenu besede naj bi bil »vseveden« avktorialni pripovedovalec; oziroma s čim obvladuje, nadzira in komentira pripovedne osebe in dogajanja med njimi. Ali ve zares vse in na kakšen način? Tu se zdi upravičena opomba, da je njegova vednost v izkustvenem smislu vendarle omejena na tisto, kar nam avktorialni pripovedovalec o svojih osebah, njihovih prigodah in doživljajih pove, in v tem smislu o njih gotovo ne vse »vsega«. Lahko seveda domnevamo, da ve o njih še marsikaj drugega, o čemer ne govori, ker za pripoved morda ni pomembno. Toda prav to je negotovo, tako da ostaja v območju nedokazljivih in že kar spekulativnih domnev. Za določitev avktorialnega statusa se zdi zatorej pomembnejša neka druga značilnost takšnega pripovedovalca, ki je pri Stanzlu morda nakazana, ne pa razvita. Tisto, kar iz njega napravljaja »auctoritas« in s tem višjo pripovedno avtoriteto, je dejstvo, da vse, o čemer pripoveduje, postavlja v okvir ene same, zaokrožene, trdne in s tem dokončne resnice. Oseb in dogajanja, ki jih postavlja avktorialna pripoved, ni mogoče razumeti pa tudi ne razlagati na noben drug način od tistega, ki ga je bralcu predložil pripovedovalec. Ne samo da so stvarna dejstva, o katerih govori, nedvomna, ampak je nepremakljiv tudi njihov moralni, socialni, metafizični ali nadnaravni smisel. Avktorialni pripovedovalec je zares v posesti popolne »resnice« o svojem svetu in samo v tem smislu je avtoritativen ali celo »vseveden«. »Resnica«, ki jo v svoji pripovedi uteleša, je lahko seveda najrazličnejša, pač v skladu z duhovnozgodovinsko podobo avtorjevega časa, zato je v svetovni literaturi mogoče pod skupen pojem avktorialnega pripovedovalca uvrstiti besedila najbolj oddaljenih avtorjev, obdobj in smeri, od starogrških začetkov do 20. stoletja. Avktorialen je pripovedovalec *Iliade* in *Odiseje*, *Božanske komedije* in *Don Kihota*, *Vojne in miru*, *Germinala*, *Samo-rastnikov* ali pa *Starca in morja*.

Kot kaže večina teh in drugih primerov, se zdi za avktorialno pripo-

ved najprimernejši tretjeosebni pripovedovalec, ker je pač najbolj distanciran do svojega predmeta, torej nesubjektivni in zato kot poklican za nosilca splošno veljavne, edino mogoče »resnice«. Takšna nujna zveza med avktorialnim in tretjeosebnim pripovedovalcem je verjetno sestavni del Stanzlove teorije, čeprav je izrecno ne zahteva. Toda pri Petroniju in Apuleju je bila avktorialnost najtesneje povezana s prvoosebno pripovedjo, zares reprezentativno in na najvišji ravni jo je uresničil Dante v *Božanski komediji*, od 16. stoletja naprej so jo uveljavljali zlasti pikareskni romani od *Lazarčka s Tormesa* prek *Simplicija Simplicissima* do *Moll Flanders*. S tem se potrjuje neveljavnost Stanzlove tipološke sheme, ki postavlja avktorialnega in prvoosebnega pripovedovalca na isto raven kot dvoje enakovrednih in hkrati izključujočih se tipov pripovedi. Simbioza obeh pripovedovalcev je pogosta tudi v novejših primerih kvaziavtobiografskega romana, tj. romana s fiktivno glavno osebo, ki je napisan v obliki avtobiografije, kot ga je v Evropi najuspešneje realiziral Dickens z *Davidom Copperfieldom*, pri Slovencih pa Tavčar z *Visoško kroniko*. Njuna pripovedovalca, ki govorita v prvi osebi, je potrebno imeti za avktorialna, ne pa zgolj za prvoosebna in tudi ne za personalna, kajti čeprav pripovedujeta o sebi, svojih prigodah in doživljajih, se jih kot pripovedovalca spominjata s stališča, ki je dokončno in nedvoumno, o njih izrekata »resnico«, ki je gotova sama sebe in s tem brezprizivna. To velja tudi za takšne moderne kvaziavtobiografske pripovedi, kakršen je Camusov *Tujec*: s Stanzlovega stališča bi utegnil biti njen prvoosebni govor morda bližji personalnemu pripovedovalcu, češ da gre za neposredno predstavljanje neke personalne zavesti; dejansko pa je ta zavest od vsega začetka postavljena v okvir vseobsežne »resnice« o človeku in svetu, kot jo lahko v pripovedništvu vnese t. i. filozofija absurda.

Podobne so možnosti avktorialnega pripovedovalca v besedilih, v katerih se prvoosebna pripoved preliva v drugo- in tretjeosebno, na primer v Cankarjevi *Nini*, kjer se zdi pripoved na prvi pogled resda izrazito »subjektivna«, toda ta subjektivnost je tako zelo prepričana v svojo lastno »resnico«, da je njen pripovedovalec nedvoumno avktorialen, naj govori v prvi, drugi ali tretji osebi. Tak je seveda tudi v drugih Cankarjevih besedilih, v romanih *Na klanecu*, *Hiša Marije Pomočnice*, *Novo življenje* in v črticah od *Vinjet* do *Podob iz sanj*. Resničnost, ki se predstavlja v teh besedilih, je zmeraj osvetljena z lučjo edino prave »resnice«, kjer je zmeraj razvidno, kaj je resnično ali lažno, splošno ali posamično, nujno ali naključno, dobro ali zlo. Prav to pa je bistvena značilnost avktorialnega pripovedovalca, bolj bistvena od tega, koliko je njegova pripoved prepletena z lastnimi komentarji in nagovori, ki ga dvigajo nad pripovedovano dogajanje.

S tem se potrjuje, da se avktorialna pripoved lahko uveljavlja predvsem prek tretje- pa tudi prvoosebnega pripovedovalca. Vendar že Cankarjeva *Nina* opozarja, da je kaj takega mogoče tudi v drugoosebni pripovedi. Na prvi pogled so sicer tu možnosti morda manjše. Čisti drugoosebni pripovedovalec se zdi po svoji naravi usmerjen k nagovorjenemu »ti« in »vi«, s tem pa kot da je že po svoji slovniški sestavi naravnian v personalno pripoved. Toda da je mogoča avktorialna drža tudi v drugi

osebi, načelno ni mogoče zanikati. To možnost potrjujejo sicer redki primeri, kakršen je v slovenski literaturi Bartolova novela *Kantata o zagonetnem vozlu*. Drugoosebni pripovedovalec, ki je v tem besedilu prevladujoča oblika govora, ima ne le pregled nad preteklim, sedanjim in prihodnjim dogajanjem, ampak je popolnoma avtoritativen v presoji, kaj je na »junaku« zlo in zakaj je nazadnje celo njegova smrt pravična, vredna škodoželjne privošljivosti, ne pa pomilovanja.

Kar zadeva personalnega pripovedovalca, je v glavnem mogoče pritriniti Stanzlovi razlagi, da pripoveduje iz zavesti osebe v pripovedni resničnosti, iz njenega izkustva in horizonta, kar pomeni, da tak pripovedovalec ne more biti »vseveden«, saj ne vidi prek svojega trenutnega izkušenskega obzorja, ni mu dan vpogled v celotno dogajanje, katerega majhen del je tudi njegova zavest, izkustvo, subjektivnost. Kljub vsemu se zdijo ta določila za opredelitev bistvenih razlik med avktorialnim in personalnim pripovedovalcem pomanjkljiva, če ne celo nezadostna. Personalna pripoved govori o resničnosti, ki mora biti za pripovedovalca in bralca resnična v tem smislu, da gre za dejansko izkustvo, zavest in psihično vsebino, iz katere govori personalni pripovedovalec. To pa pomeni, da je ta oseba del resničnega, izkustvenega in v tem smislu verjetnega sveta, ne pa izmišljiva z namišljenim, na prvi pogled nemogočim in neverjetnim izkustvom. Vendar v tem še ni odločilna razlika z avktorialno pripovedjo, saj ta po potrebi ustvarja svoj svet iz oseb, katerih subjektivnost je lahko izkustveno resnična in verjetna, lahko pa tudi izmišljena, izkustveno prav malo verjetna in zato neresnična. Temeljna razlika med avktorialno in personalno pripovedjo postane očitna šele ob dejstvu, da resničnost, ki jo ustvarja personalni pripovedovalec iz zavesti te ali one pripovedne osebe, ostaja brez podlage v »resnici« kot nadosebni in transsubjektivni perspektivi, iz katere se avktorialnemu pripovedovalcu kaže, kaj je bistvo, smisel ali zakon, ki odloča o obstoju njegovih pripovednih oseb, njihovem doživljanju in dejavnosti; pri tem je vseeno, ali je takšna perspektiva mitološka, religiozna, filozofska, psihološka, historična, znanstveno-naravoslovna ali preprosto zdravorazumska.

Personalnega pripovedovalca si je mogoče zamisliti v vseh oblikah osebne pripovedi, v prvo-, drugo- in tretjeosebni. Kafka je svojim pripovedim, novelam in romanom predložil večidel tretjeosebne pripovedovalca, včasih prvoosebne, toda predmet njegove pripovedi je zmeraj stanje »jaza«, zavesti, subjektivitete, ki je vsekakor resnična, vendar nikoli pripeta na trdno podlago »resnice«, kakršno vsebujejo *Eneida*, *Božanska komedija*, *Vstajenje*, pa tudi *Germinal*, *Komu zvoní* ali *Prvi krog*. Zato je Kafkov pripovedovalec zmeraj personalen. Poglavitna Joyceova dela in romani Virginije Woolf so govorjeni v tretji osebi, hkrati so izrazito personalni, kar seveda sili k sklepu, da tretjeosebni pripovedovalec nikakor ni predestiniran za avktorialno pripoved, ampak se prav toliko lahko prilagodi personalnemu pripovedovalcu. Proustova pripoved v *Iskanju izgubljenega časa* je v svojem osrednjem toku prvoosebna, čeprav z obsežnimi tretjeosebnimi vložki, ves čas pa personalna, kar pomeni, da je tudi takšna menjava pripovedovalca primerna personalni pripovedni poziciji. Butorova *Modifikacija* potrjuje domnevo, da je takš-

na pripovedna drža mogoča tudi z drugoosebnim pripovedovalcem, saj je tisto, kar doživlja Leon Delmont, s katerim je pripovedovalec na »vous« oziroma »ti«, na svoji vožnji iz Pariza v Rim, en sam neskončen niz psihičnih vsebin, ki se gibljejo skozi njegovo zavest, ne da bi njihovo neposredno, resnično prezenco bilo mogoče podrediti neki obče veljavni, za junaka in bralca obvezujoči »resnici«.

S tem se ponovno potrjuje ambivalentnost prvo-, drugo- in tretjeosebne pripovedovalca. Vsi trije lahko prevzamejo vlogo v avktorialni ali personalni pripovedi. Prvoosebni pripovedovalec v *Visoški kroniki* je strogo avktorialen, saj v trenutku, ko pripoveduje zgodbo svojega življenja, že tudi dokončno ve za »resnico« svoje lastne usode in ljudi, s katerimi ga je povezovala, za dobro in zlo v samem sebi in teh ljudeh, za vzroke in posledice, ki so vodile te usode proti končnemu stanju pred smrtjo. Nasprotno je prav tako prvoosebni pripovedovalec v Grumovi črtici *Ljubezen v podstrešju* personalen – o tem, kar doživlja, zaznava in misli tu in zdaj, pripoveduje iz svoje neposredne, konkretne zavesti o stvareh, v nekakšnem tihem notranjem monologu s samim seboj, pri tem pa mu je »resnica« o njem samem, drugih ljudeh in dogodkih, o smislu in razlogih njihovega obstoja bolj ali manj neznana, pa ne le v pripovedovalčevi sedanjosti, ampak tudi v njegovi preteklosti in prihodnosti. To pa pomeni, da je prepuščeno bralcu, naj si razlaga stanje pripovedovalčevega duha bodisi psihološko, nevrofiziološko ali splošno filozofsko, da bi s tem v pripovedi odkril njeno pravo »resnico«, vendar v samem besedilu takšne »resnice« ni, pravzaprav je z njim nezdružljiva, saj bi razlaga te črtice kot kliničnega opisa duševne bolezni ali pa kot ponazoritev fenomenološko-eksistencialnega in s tem filozofskega vpogleda v človekov življenjski svet bila v nasprotju z njeno pripovedno strukturo. V personalni pripovedi ne more biti »resnice« kot utemeljitve in celostne razlage nekega človeškega položaja, saj je njena poglavitna značilnost prav ta, da ostaja v svojem razmerju do »resnice« popolnoma odprta, večznačna in neopredeljena.

Tretji tip pripovedovalca, ki se postavlja ob avktorialnega in personalnega na ravni »resnice« in resničnosti pripovedi, je t. i. virtualni. Izraz, ki po svojem ustaljenem pomenu označuje tisto, kar je mogoče, ne pa dejansko, zato lahko tudi samó navidezno, varljivo, namišljeno, simulirano ali v tem smislu že kar hlinjeno, se zdi najprimernejši izraz za pripovedovalca, ki ga je najti praviloma pri postmodernističnih pripovednikih – od Borgesa do Calvina, poznega Robbe-Grilleta, Fowlesa, Eca ali Barnesa. Zunanja značilnost takšne pripovedi je ta, da posnema, igra ali simulira vlogo avktorialnega ali personalnega pripovedovalca, pa v resnici ni ne eno ne drugo, ampak samo njun videz in igra s takšnim hotenim videzom, in to v vseh treh osebah, tako da je virtualni pripovedovalec lahko zdaj prvo- ali drugooseben, drugič spet tretjeoseben. Pri tem pa takšne zunanje ali formalne menjave pripovedovalca prav nič ne spremenijo dejstva, da je resničnost, o kateri pripoveduje enkrat z navidezno držo avktorialnega pripovedovalca, ki ve za »resnico« pripovedovanega, drugič v vlogi personalnega, ki na videz govori iz neposrednega izkustva neke personalne zavesti, kljub vsemu

samo virtualna, ker sta ta vloga in drža samo pogojni. Ko na primer Borges v zgodbi *Averroesovo iskanje* kot tretjeosebni pripovedovalec govori »zgodbo« o filozofskem iskanju odgovora na vprašanje, kaj je Aristotel razumel pod pojmom tragedija, iz pripovedi ni mogoče razbrati, kaj naj bi bila »resnica« tega psevdozgodovinskega sporočila o zgodovinsko izpričani osebi in njenem delovanju. Smisel pripovedi ostaja prikrit, skrivnosten ali morda odsoten, to pa pomeni, da je drža avktorialnega pripovedovalca, ki ve za pretekle čase, osebe in njihova vprašanja, namerna estetska simulacija, v čemer je seveda njen posebni čar. To postane še očitneje v primerjavi s katerokoli podobno klasično pripovedjo o znanih zgodovinskih osebah, na primer z Mörikejevo novelo *Mozart na poti v Prago*, kjer se tretjeosebnemu pripovedovalcu odkrije pravo bistvo in s tem »resnica«, pa ne samo o Mozartu, ampak o umetniku nasploh.

Med Borgesovimi zgodbami je prav toliko ali še več pripovedi iz ust prvoosebne pripovedovalca, za katerega bi lahko dodatno sklepali, da je postavljen v personalno pozicijo – na primer v zgodbi *Disk*, ki jo pripoveduje o sebi neimenovana oseba iz zgodnjeresrednjeveškega nordijskega sveta, povzemajoč nejasna dejstva iz lastne preteklosti, s težiščem v sporočilu o skrivnostnem srečanju s tujcem, lastnikom čudežnega »diska«. Vendar ta pogled v lastno preteklost na način kvaziavtobiografske pripovedi ni avktorialen kot pri Dickensu, Stormu ali Tavčarju, saj hoté poudarja nejasnost, negotovost in nerazvidnost »resnice« o samem sebi in o smislu svoje usode; prav tako nemogoča bi pa bila razlaga tega pripovedovalca kot personalnega, ker je psihična vsebina njegove zavesti navsezadnje taka, da je ni mogoče imeti za resnično v smislu empiričnega »jaza« v izkustvenem svetu, pač pa edino za umetno izmišljijo, konstrukcijo in simulacijo.

V vseh podobnih primerih gre za virtualnega pripovedovalca, čigar bistvo je v tem, da simulira bodisi avktorialnega bodisi personalnega, zato da z njuno pomočjo gradi svetove, ki so sicer mogoči, ne pa oprti na sistemsko veljavnost »resnice« in tudi ne merljivi s fenomenološko resničnostjo neposredne prezence »jaza« in njegove zavesti. Takšna simulacija je mogoča seveda tudi v govoru drugoosebne pripovedovalca, kot ga je uporabil Calvino v romanu *Če neke zimske noči popotnik*, z vložki v prvi ali tretji osebi. Ta ciklični roman je reprezentativen primer za to, kako lahko virtualni pripovedovalec izmenično igra vlogo avktorialnega in personalnega pripovedovalca, saj je iz besedila razvidna zdaj ena zdaj druga možnost – okvirna pripoved se razvija kot »vsevedna« pripoved o tem, kaj se dogaja z »bralcem« in »bralko«, ki ju pripovedovalec nagovarja s »ti« – v tej zgodbi ni sledu o nekakšni »resnici«, ki naj bi se razodevala skozi njune prigode. Obenem je pa ta pripoved z vanjo vloženi zgodbami omejena na izkustveni horizont pripovednih oseb, vendar na ravni, ki je ni mogoče imeti za verodostojen popis realnih psihičnih vsebin, pač pa za podobe blodenj, sanjskih prividov, fantaziranj ali pa intelektualnih konstruktov. Vse to pa so določila virtualne resničnosti in njenega pripovedovalca.

Raziskovanje med avktorialnim, personalnim in virtualnim pripovedovalcem je nujno ne le za analizo posameznih pripovednih del, ampak

tudi za razločevanje literarnih smeri in za atribucijo posameznih besedil tem smerem. Avktorialni pripovedovalec je značilen za t. i. »klasično« ali tradicionalno pripovedništvo, epe, romane in novele, od homerskih pesnitev do realističnih in naturalističnih, simbolističnih in novoromantičnih pripovedi do konca 19. stoletja in z začetka dvajsetega stoletja; s podaljški takšnega pripovedništva v naš čas je avktorialni pripovedovalec živ še v sodobni pripovedni prozi. Meja med avktorialnim in personalnim pripovedovalcem poteka praviloma po črti ločnici med tradicionalnimi literarnimi smermi 19. stoletja in nastajajočim modernizmom, v širšem smislu zlasti modernim romanom. Cankarjeva *Nina* in Smoletov *Črni dnevi in beli dan* se poleg ostalega razlikujeta zlasti v tem, da je Cankarjev pripovedovalec, ki govori izmenično v drugi, prvi in tretji osebi, v svojem razmerju do »resnice« – ta je v njegovem primeru izrazito novoromantična – pretežno avktorialen, medtem ko je Smoletov, ki govori ves čas v tretji osebi, pretežno personalen, saj govori izmenoma iz zavesti treh pripovednih oseb, vsebina teh zavesti je neposredna resničnost njihovega osebnega izkustva, teh resničnosti se pa ne dá zvesti na skupni imenovalc ene same »resnice«; ta ostaja negotova, odprta na vse strani in neoprijemljiva. Podobno se dá literarnosmerno opredeliti virtualnega pripovedovalca. Ta je predvsem ustrezen analitičen instrument za razmišljanje in tolmačenje postmodernističnega pripovedništva ne le pri Borgesu, ampak tudi pri Fowlesu, Barthu in Fuentesu, čeprav pri teh in drugih v najrazličnejših oblikah; zdaj se na videz sklada z avktorialnim, drugje s personalnim, obenem pa se lahko giblje med prvo-, drugo- in tretjeosebno pripovedjo.

Uporaba kategorij za avktorialnega, personalnega in virtualnega pripovedovalca utegne biti koristna zlasti v primerih, ko literarnozgodovinska analiza niha med različnimi možnostmi literarnosmerne atribucije. Tak primer je že Camusov *Tujec*, ob katerem sta se od vsega začetka ponujali oznaki eksistencializma oziroma filozofije absurda in modernizma. Prvoosebna pripoved se v tem romanu omejuje na zavest glavnega junaka, kar bi kazalo na modernizem. Vendar je ta omejitev navidezna, ker se skozi Meursaultovo zavest odpira veliko širši horizont, kot ga lahko nosi posameznikovo izkustvo. Vendar ne gre za videz, ki bi kazal na virtualnega pripovedovalca, kajti iz pripovedi je razvidno, da se skozi osebno zavest ves čas odstira zmeraj enaka, splošno veljavna »resnica« o absurdnosti sveta, pravzaprav razmerja med človekom in svetom, to pa potrjuje domnevo, da gre vendarle za roman absurda in s tem za eno od mogočih oblik eksistencialistične proze, ki se po svojem bistvu razlikuje od pravega modernizma. Prav narobe je z Robbe-Grilletovim romanom *Videz*, ki se zdi kot primer »novega romana« nasproten klasičnemu modernizmu, hkrati pa bližji romanu absurda ali že postmodernizmu, h kateremu mnogi literarni zgodovinarji prištevajo vsa dela tega pisatelja. Pripoved romana je na prvi pogled strogo personalna, saj se omejuje na vidik osrednje osebe. Ta je naperjen na golo stvarnost, kar se sicer odmika od klasičnega modernističnega vzorca, od njegovega psihologizma k optiki opredmetene zavesti. To pa je še zmeraj pripoved o neki zavesti, katere vsebina je resnična v smislu neposrednega izkustva in samopri-

snosti. Duhovno ozračje romana se resda zdi absurdno, toda ta absurdnost je – v skladu z Robbe-Grilletovim načelnim nasprotovanjem eksistencializmu in filozofiji absurda – dana v oklepaj, zato »resnice« v tej pripovedi ni, pripovedovalčeva zavest ostaja neosmišljena v katerikoli metafizični, socialni, moralni ali politični »resnici«. Ta in druga določila pripovedovalca potrjujejo domnevo, da se *Videc* postavlja v območje poznega modernizma, v nasprotju z zadnjimi Robbe-Grilletovimi deli, zlasti z *Djinnom*, ki se premikajo v postmodernizem.

Dejstvo, da lahko kategorije avktorialnega, personalnega in virtualnega pripovedovalca vsaj v temeljnih določilih usklajamo z razvojnimi fazami pripovedništva skozi njegov zgodovinski razvoj, kot ga določajo literarne smeri, tokovi in obdobja, ter z njihovo pomočjo določamo literarnosmerno atribucijo posameznih besedil, navaja k sklepu, da so te kategorije historično opredeljene in da je torej tipologija avktorialnega, personalnega in virtualnega pripovedovalca historična, ne pa ahistorična – takšna je trojica prvo-, drugo- in tretjeosebne pripovedovalca. Prav to pa je razlog, da se avktorialna, personalna in virtualna pripoved lahko realizirajo v govoru vsake od treh oseb. Historičnost se s tem križa z ahistoričnostjo, kar je nazorna potrditev teze, da se v konstituiranju pripovedovalca zmeraj spajajo nadčasovne stalnice s časovnimi spremenljivkami.

Lirski, epski, dramski pripovedovalec

Čprav je model takšnih pripovedovalcev v literarni teoriji razmeroma najmanj izdelan, segajo prve razlage njihovih funkcij v začetek antične poetike. Od vseh mogočih tipologij pripovedovalca se zdi prav ta najstarejša.

Platon je prvi natančneje razložil in pojmovno opredelil troje tipov pripovedi (diegesis) v tretji knjigi *Države* in v tem okviru opozoril na možnost treh različnih tipov pripovedovalca. Pri Platonu se imenujejo tri vrste pripovedi neposredna (gola) – ta se mu kaže v sodobnih ditirambih, mimetična – značilna za tragedije in komedije, in mešana, kot jo vsebujejo predvsem epi. Načini govora, kot jih razlaga Platonova tridelitev, seveda ne ustrezajo docela današnjim pojmom za lirko, epsko in dramsko, vendar so z njimi vsaj posredno povezani, s tem pa nakazujejo troje modelov lirskega, epskega in dramskega pripovedovalca.

S stališča moderne literarne teorije je mogoče teh troje tipov pripovedovalca opredeliti samo tako, da pripovedna besedila postavimo v razmerje do lirike in dramatike, do literarnovrstnih pojmov torej, ki jih Platonova teorija o poeziji še ni poznala, vsaj ne v današnjem obsegu in pomenu. Lirski je tisti pripovedovalec, ki se približuje lirskemu subjektu, s tem pa epsko strukturo vsaj v nekaterih pogledih prilagaja sestavi lirike; dramski postane takrat, ko prevzema značilnosti in vloge dramskega subjekta; epski postaja ali ostaja predvsem tako, da hkrati in v celoti opravlja vse mogoče funkcije, lastne pripovedništvu kot takemu. Za njihovo razlikovanje so zatorej nujne opredelitve lirike, epike in dramatike,

vendar čimmanj tradicionalne, ker problematika bistveno presega šolsko predstavo o tej ali oni temeljni literarni vrsti.

To velja že za določitev lirskega pripovedovalca. Za njegovo opredelitev ne zadostuje nobena znanih formulacij, zlasti ne tradicionalna, po kateri lirika »izpoveduje«, pa tudi ne modernejša, ki vidi bistvo lirike v prevladi emotivnih in racionalnih prvin nad snovnimi. Za razlago lirskega pripovedovalca bi prav tako ne prišla v poštev modernejša formula, po kateri je bistvo lirike v istovetnosti subjekta in objekta v lirskem govoru, kajti po tej opredelitvi bi bilo mogoče trditi, da spadajo med lirske pripovedovalce tudi tisti, ki govorijo Tavčarjevo *Visoško kroniko*, Gidovega *Imoralista* ali pa Mannove *Izpovedi pustolovca Felixa Krulla*, saj je predmet njihove pripovedi pripovedovalčev lastni »jaz«. Pri tem pa je na prvi pogled očitno, da ti pripovedovalci nikakor niso lirski v tistem smislu, kot je mogoče ta izraz uporabiti za Büchnerjevo novelo *Lenz*, za Cankarjevo *Nino* ali večino njegovih črtic, pa tudi za Borgesove *Krožne razvaline*. Za določitev lirskega pripovedovalca je nujna strožja in natančnejša opredelitev lirike. V ta namen je kot izhodišče še zmeraj uporaben Heglov pojem čiste subjektivnosti, češ da je bistvo lirike samopredstavljanje takšne subjektivnosti, kar pomeni, da prehaja v govor lirskega subjekta samó tisto, kar se še ni povnanjilo v njegov glasni, zunanji govor ali v fizično prisotnost zunanje stvarnosti s pomočjo telesnega gibanja in dejavnosti; v tem smislu je lirski govor res samo govor o notranji resničnosti subjekta in s tem njegov tihi, notranji samogovor. S prenosom takšne opredelitve lirike na pripovedništvo se odpre možnost za tezo, da postane pripoved lirska tedaj, ko pripovedovalec govori predvsem o čisti subjektivnosti svojih pripovednih oseb, o subjektivnosti, kakršna obstaja na način tihega notranjega govora, ko se še ni povnanjila v objektivnost časa in prostora in ko tudi še ni prešla v objektiviranost zunanjega, glasnega monologa oziroma dialoga. S tem seveda ni rečeno, da iz takšne pripovedi docela izginja vsakršna oblika subjektivnosti, ki se povnanja v glasni dvogovor ali samogovor, ali pa vsakršna sled objektivne resničnosti, iz katere se sestavlja »zgodba«, tj. dogajanje v objektivnem času in prostoru, saj bi se pripoved brez tega spremenila v pravo lirsko besedilo, na mesto pripovedovalca bi stopil pravi lirski subjekt. Razlikovalna posebnost lirskega pripovedovalca je pač samo ta, da dobi v njegovi pripovedi čista subjektivnost, ki ostaja notranja resničnost in se ne povnanja v zunanji govor ali dejavnost, ki se dotika čiste objektivnosti, razmeroma največji delež med temi plastmi pripovedne resničnosti, vsekakor precej večjega, kot ga prenesejo drugi tipi pripovedništva. Objektivirana subjektivnost glasnega govora in čista objektivnost stvarnega sveta sta ji zato podrejeni, vendar tako, da ji nista samo prispodoba, kot se dogaja v liriki, ampak samostojen, funkcionalno enakovreden del pripovedne celote. Tak lirski pripovedovalec je značilen samo za nekatere oblike romana in novele, zlasti pa za črtice. Lirska je pripoved v Cankarjevi *Nini*, kjer se glavna nit pripovedi odvija kot nagovorni monolog, ki ni zunanji, glasni samogovor, ampak verjetno zgolj notranji; vanj so vložene pripovedne enote, ki vsebujejo tudi zunanji govor in dogajanje v objektivnem času in prostoru, vendar tako, da se

oboje prilagaja osrednji notranji resničnosti. Podobno je v vseh drugih monoloških pripovedih, ki jih je mogoče razumeti kot pravi notranji samogovor – mednje spada Grumova črtica *Ljubezen v podstrešju*, ki jo govori prvoosebni pripovedovalec, njegova pripoved je hkrati personalna in lirski, saj je ni mogoče brati drugače, kot da gre za junakovo notranje govorjenje.

Podobno je v vseh monoloških besedilih z notranjim govorom, ne pa v tistih, ki so izrecno napisana kot glasni samogovor. Med taka besedila sodi *Krotko dekle* Dostojevskega, ki jo je pisatelj sam v uvodu razglasil za hipotetični samogovor v smislu glasnega monologa, ki se ga dá zapisati ali celo posneti; prav to je razlog, da pripovedovalec dejansko pripoveduje »zgodbo« svoje preteklosti, kar bi bilo v lirski drži nemogoče in neverjetno.

Lirskopripovednega tipa je lahko tudi dnevniški roman, kadar je sestavljen iz zapiskov, ki so notranji monologi, namenjeni samozrcaljenju, refleksiji in orisu notranjih stanj, v najmanjši mogoči meri pa »zgodbi« z dogodki, osebami in dialogi. Med takšna besedila bi sodila Gidova *Zemeljska hrana*, pa tudi prvi del Rilkejevega romana *Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja*. Vendar takšni primeri še ne pomenijo, da je dnevniški roman sam po sebi povezan z lirskim pripovedovalcem. Besedila, kot je *Junak našega časa*, kjer je obsežen del pripovedovan v dnevniški obliki, ali pa v slovenski književnosti *Beatin dnevnik* Luize Pesjakove in roman *S poti* Izidorja Cankarja, ki sta v celoti dnevniška, opozarjajo, da pripovedovalec takšnih del nikakor ni nujno lirski. Sicer pa je med takšnimi nelirskimi primerki dnevniškega romana tudi Camusov *Tujec*, v katerem je pripoved sicer prvoosebna, vendar le izjemoma lirski.

Pač pa je lirskega pripovedovalca pogosteje mogoče odkriti v pisemskih romanih, čeprav ne v vseh. Richardsonovi romani in pa Laclosova *Nevarna razmerja* so vse prej kot lirski pripovedi. Ta se razmahne v tistih pisemsko oblikovanih besedilih, v katerih so pisma bolj kot pravim pismom podobna dnevniškim zapiskom in je pisemska oblika zgolj zunanja ali celo navidezna. Takšno je v večjem delu že Goethejevo *Trpljenje mladega Wertherja*, še bolj Hölderlinov *Hyperion* in Senancourov *Oberman*. Iz slovenskega pripovedništva bi v to vrsto sodil Stritarjev *Zorin*, kjer so pisma večidel bližja dnevniškim zapiskom kot dejanski korespondenci. Toda novejša pripovedništvo pozna še druge oblike, ki lahko postanejo primerna podlaga za lirskega pripovedovalca. V klasičnem modernizmu se mu nedvomno močno približujejo osrednji romani Virginije Woolf, v poznem modernizmu pa »nouveau roman«, zlasti pri Robbe-Grilletu, čigar roman *Ljubosumnost* je na videz opis čiste objektivnosti predmetnega sveta, opisanega s pomočjo t. i. reističnega sloga, dejansko pa je njegov pripovedovalec nosilec posebnega stanja, ki je čista notranjost, kar mu daje številne lirski poteze.

Iz teh in drugih primerov je mogoče sklepati še o drugih značilnostih takšnega pripovedovalca. Predvsem je očitno, da je mogoč tako v povezavi s prvo- in drugoosebno pripovedjo kot tudi s tretjeosebno pripovedovalcem. Primerjava Cankarjevih, Rilkejevih, Gidovih in Robbe-Grilletovih besedil bi pokazala, da je lirski pripoved združljiva na gnoseološki

ravni tako z avktorialno kot s personalno pripovedno držo. Borgesove zgodbe so lahko dokaz, da je lirski pripovedovalec, kakršnega pozna tudi postmodernizem, mogoč tudi v vlogi virtualnega pripovedovalca. To pa ne velja samo za Borgesove pripovedi, ki so že na prvi pogled lirske, kot na primer *Krožne razvaline*, ampak tudi za tiste, ki se zdijo prave zgodbe, kot je med mnogimi drugimi *Disk* iz zbirke *Izmišljije*. V te vrste zgodbah je pri Borgesu vse to, kar je zunanji dogodek, predmetnost, osebe, prostor in čas; praviloma prispodoba, simbol ali alegorija za duhovno stanje, ki je čista subjektivnost – prav takšna prispodobnost je značilna za liriko, s tem pa tudi za lirsko pripoved in njenega pripovedovalca.

Manj zapletena in zato tudi lažje določljiva je tipičnost dramskega pripovedovalca. Ta se približuje govoru dramskega subjekta in s tem tudi sam postaja dramski že na oblikovni ravni s tem, da svoj govor omejuje na dialoge in monologe, oboje seveda v smislu pravega zunanjega ali glasnega govora, namenjenega sogovorniku, priči ali poslušalcu; tak pripovedovalec opušča pripovedne opise, orise in poročila, se pravi tisto, kar bi lahko dramatik povedal z didaskalijami, in pripoved sestavlja samo s pomočjo objektivirane subjektivnosti, povnanjene v dialog in monolog. V skladu s tem je potrebno dramskega pripovedovalca iskati predvsem v pisemskih in dialoških romanih. Pisemski romani so pogosto sicer bližji dnevniški obliki in s tem lirskemu pripovedovalcu, vendar so že njihovi začetki pri Richardsonu – med njegovimi deli zlasti *Clarissa Harlowe* – pravi primer dramske pripovedi, saj so pisci teh pisem edini pripovedovalci romana, njihova medsebojna pisemska razmerja pa podlaga dogajanja v zunanjem svetu same stvarnosti, tako kot dialogi med osebami v dramskih besedilih. Vrh je ta tip dramskega pripovedovalca dosegel v pisemskem romanu Choderlosa de Laclosa *Nevarna razmerja*. Skoraj tako zelo izrazit je dramski pripovedovalec v dialoških romanih, pisanih zgolj v dvogovoru pripovednih oseb; njihov začetek je že v 18. stoletju z *Rameaujevim nečakom* Denisa Diderota in s Sadovo *Filozofijo v budoarju*, njihova vrsta sega v 20. stoletje k *Prevari* Philipa Rotha in *Poljubu ženske pajka* Manuela Puiga. Končno je mogoče najti dramsko pripoved tudi v dnevniškem romanu, kadar ne gre za intimni dnevnik, ampak za pripovedne zapiske v funkciji pravega zunanjega ali glasnega monologa, vnaprej namenjenega javnosti, hkrati pa takega, da se ne omejuje na notranjo resničnost subjektivnih stanj, ampak pripoveduje predvsem »zgodbo«. Primer takega dnevniškega romana je Camusov *Tujec*, v slovenskem pripovedništvu pa *S poti* Izidorja Cankarja; v obeh lahko dnevniške zapiske razumemo kot glasne samogovore, namenjene poslušalcu ali bralcu. Končno pa je mogoče prepoznati dramskega pripovedovalca tudi v pripovedih, ki niso niti pisemske ali dialoške niti dnevniške, ampak so čisti monologi. Takšno je *Krotko deklo* Dostojevskega, kjer govori samo glavna pripovedna oseba, in to na glas, tako da lahko njen govor zabeleži stenograf ali moderna slušna naprava; da gre za dramskega pripovedovalca, se potrjuje z dejstvom, da je ta pripoved uporabna za gledališki monolog kot prava monološka drama.

Ob tem je vredno posebnega premisleka, ali ne sodi v območje dram-

skega pripovedovalca ne samo *Krotko dekle*, ampak večina romanov Dostojevskega, za katerega je bilo odločilno, da je stopil v pripovedništvo s pisemskim romanom *Bedni ljudje*, ki kaže izrazito dramsko pripovedno sestavo. Ta je opazna tudi v njegovih poznejših romanih, vse do *Bratov Karamazovih*; povsod je v največji meri poglobljena vloga odmerjena pogovoru pripovednih oseb med sabo, obenem pa sta oris notranjih stanj in s tem čiste subjektivnosti ter opis objektivne resničnosti predmetnega sveta skrčena na minimum – ti orisi in opisi so pravzaprav zelo podrobne in razširjene »didaskalije«. Prav to pa je tisto, kar približuje pripovedovalca dramatik in mu daje status dramskega pripovedovalca. Seveda je ta pogled mogoč samo tako, da bistvo dramatike odtrgamo od preveč tradicionalnih pojmovanj in ga prestavimo v območje modernih literarnoteoretskih pogledov. Iz teh se dramatika pokaže kot tista literarna vrsta, ki od vseh možnih plasti resničnosti poustvarja predvsem objektivirano subjektivnost človeškega govora, kot jo vsebujeta glasni monolog in dialog; pri tem skoraj popolnoma izloča notranjo resničnost čiste subjektivnosti, kolikor ta ostaja zunaj vseh oblik glasnega govora in telesnega gibanja, čisto objektivnost zunanjega sveta pa upošteva samo toliko, kolikor jo lahko označi govor dramskih oseb ali pa dramatik v didaskalijah, ki jih gledališka uprizoritev prevede v živo nazornost predmetnega sveta. S tem je natančneje opredeljena tudi specifičnost dramskega pripovedovalca, saj se v njegovi pripovedni optiki s pomočjo glasnega govora prebijajo nekatere od bistvenih potez dramskega poustvarjanja resničnosti, vendar tako, da še zmeraj ostaja v območju pripovedništva, saj enote pisemskega, dialoškega ali monološkega romana sestavljajo pripovedovano zgodbo v objektivnem času in prostoru, ki ni dramska ali celo gledališka. Toda to pomeni, da med govorom dramskih oseb in dramskim pripovedovalcem obstaja temeljna razlika, ki jo lahko odkrije šele natančnejša analiza. Opredeliti jo je mogoče z domnevo, da monološki ali dialoški govor oseb v dramski pripovedi ni zgolj glasen in zunanji, kot ga prinaša dramatika, ampak je po svojem izviru tudi notranji, kar pomeni, da je na sredi med zunanjim in notranjim, glasnim in tihim govorom. V njem ne prihaja na dan samo objektivirana subjektivnost, ampak tudi tista, ki je v pravem smislu notranja. Tako lahko razumemo pisma, dnevniške zapiske, monološke in dialoške »izpovedi«, ki praviloma sestavljajo dramsko pripoved. Njihova posebnost je torej ta, da kljub dramski sestavi ohranjajo zmožnost pripovedništva, da poustvarja vse plasti resničnosti, med drugimi tudi notranjo resničnost čiste subjektivnosti. V skladu s tem sintagma dramski pripovedovalec ne zanika njegove pripovedne funkcije, ampak poudarja samo njegovo bližino dramskemu govornemu subjektu.

Pojem epskega pripovedovalca mora v nasprotju z lirskim in dramskim ostati za označitev tistega tipa pripovedništva, ki mu pripada mesto v osrčju epike s tem, da enakovredno, vsestransko in sočasno pripoveduje o vseh možnih plasteh resničnosti – tako o čisti subjektivnosti pripovednih oseb, o njihovi objektivirani subjektivnosti, povnanjeni v mimiko, kretnje, gibanje in zunanji glasni govor, nazadnje pa še o čisti objektivnosti zunanjega sveta z njegovo predmetnostjo. V tem smislu zajema

epski pripovedovalec takó optiko lirске pripovedi, naperjene na notranjo resničnost subjektivnosti, kot tudi objektivirano notranjost, na katero se omejuje govor dramskega pripovedovalca s svojimi dialogi in monologi. Oboje združuje v sintezo s tem, da obnje postavlja še prikazovanje objektivne resničnosti, ki v lirski in dramski pripovedi nimata samostojnega pomena in mesta. Takšno epsko pripoved vsebujejo že homerske pesnitve, *Eneida*, *Božanska komedija* in *Don Kihot*, pa tudi pikareskni romani 16. in 17. stoletja, *Učna leta Wilhelma Meistra* in *Zaročenca*, pa tudi Stendhalovi, Balzacovi in Dickensovi romani, *Gospa Bovaryjeva* in *Vojna in mir*; ne le Zolajeva, ampak tudi Proustova dela – vse do romanov Hemingwaya, Garcíe Márqueza, Solženicina in Fowlesa. V teh besedilih sta predmet pripovedi bolj ali manj enakomerno ne le čista in objektivirana subjektivnost, ampak tudi čista objektivnost, ki jo lirski in dramski pripovedovalec izpuščata ali zanemarjata.

Iz mnogih primerov epskega pripovedovalca je mogoče sklepati, da se lahko povezuje z različnimi oblikami osebne pripovedi – ne samo s tretjeosebno, ampak tudi s prvo- in načeloma celo z drugoosebno, in da se lahko uveljavlja v takih oblikah romana, ki so na videz bližje lirskemu ali dramskemu pripovedovalcu. V Cankarjevih delih resda prevladuje lirski pripoved, vendar je v njegovem *Hlapcu Jerneju in njegovi pravici* pripovedovalec bližji epskemu; roman *S poti* Izidorja Cankarja je napisan v prvi osebi, hkrati je dnevniški, kar bi oboje lahko bilo podlaga lirski ali dramski pripovedi, vendar zajema vse tiste plasti resničnosti, ki jih lahko zaobseže samo epski pripovedovalec. Končno je epska pripoved mogoča tudi s stališča drugoosebne pripovedovalca, saj ni mogoče spregledati, da sta Butorova *Modifikacija* in Bartolova *Kantata o zagonetnem vozlu* s svojim zajetjem resničnosti bolj epski kot pa lirski ali dramski.

Podobno velja za razmerje epskega pripovedovalca do avktorialne, personalne in virtualne pripovedi. Epski pripovedovalec v *Vojni in miru* je avktorialen, v Proustovem *Iskanju izgubljenega časa* personalen, v Fowlesovi *Ženski francoskega poročnika* virtualen. To pa pomeni, da se epska pripoved lahko povezuje z vsako od treh tipičnih možnosti pripovedovalskega razmerja do resničnosti in »resnice«. Prav to dokazuje, da je trojica lirskega, epskega in dramskega pripovedovalca načelno mogoča v vseh obdobjih literarnega razvoja, in torej ni vezana na nobeno posebno zgodovinsko pojmovanje »resnice« in razmerje do resničnosti. To pa pomeni, da je v tem smislu ahistorična. Med tipologijami pripovedovalca ji torej pripada podobno mesto kot trojici prvo-, drugo- in tretjeosebne pripovedi. Ko iščemo razlog za to, se zdi najverjetnejši odgovor ta, da sta oba tipološka sistema izpeljana iz razlik med pripovedovalskimi modeli, ki so notranje- ali zunanjeformalne. Nasprotno je razlikovanje med avktorialnim, personalnim in virtualnim pripovedovalcem tudi vsebinsko, s tem pa neogibno vezano na duhovnozgodovinske premike v razvoju pripovedništva in zato historično.

Prav to je razlog še za eno posebnost, ki za teorijo o tipologijah pripovedovalca ni brez pomena. Pojmi lirskega, epskega in dramskega pripovedovalca so teoretsko dovolj jasno razmejeni, v konkretnih besedilih pa

prihaja do vmesnih prehodov in prekritij – v Cankarjevi *Nini* prevladuje lirski pripoved, ki zaradi monološke forme zaniha k dramskemu pripovedovalcu, v vloženi zgodbi pa postane celo epska; Goethejev roman o Wertherju s svojo pisemsko formo, ki je bližnja dnevniku, se giblje med lirskim in dramskim pripovedovalcem, medtem ko je sklep, napisan v tretji osebi, epsko pripoveden; tudi Camusov *Tujec* skriva v svoji pripovedi dvojnost dramskega in epskega pripovedovalca. Podobne prehode med pripovedovalskimi tipi pozna tudi govor osebne pripovedi, saj se znotraj posameznih besedil neprestano prepletajo govori tretjeosebne, drugosebne in prvoosebne pripovedovalca, kar je razumljivo, saj do njihove različnosti prihaja šele zaradi prevlade enega med njimi. Kaj takega ni mogoče na ravni avktorialnega, personalnega in virtualnega pripovedovalca, ker gre za pripovedne drže, ki posegajo v duhovno strukturo celotne pripovedi, premik iz ene v drugo znotraj ene same pripovedi bi ogrozil njeno enotnost, konsistentnost in smisel, s tem pa bi bila prizadeta njena literarna umetniškost.

LITERATURA

- ANDREOTTI Mario, *Die Struktur der modernen Literatur* (Bern-Stuttgart, 1990)
- GEIGER Heinz – Haarmann Hermann, *Aspekte des Dramas* (Opladen, 1978)
- BOOTH Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961)
- FRIEDEMANN Käthe, *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (Leipzig, 1910)
- KAHRMANN Kordula – Reiss Gunter – Schluchter, Manfred, *Erzähltextanalyse* (Frankfurt am Main, 1991)
- KAYSER Wolfgang, *Das Problem des Erzählers im Roman*, v: *The German Quarterly*, 19, 1956
- KAYSER Wolfgang, *Wer erzählt den Roman?*, v: Kayser W., *Die Vortragsreise* (Bern, 1958)
- KOS Janko, *Morfologija literarnega dela* (Literarni leksikon 15, Ljubljana, 1981)
- KOS Janko, *Roman* (Literarni leksikon 20, Ljubljana, 1983)
- KOS Janko, *Literarne tipologije* (Literarni leksikon 34, Ljubljana, 1989)
- KOS Janko, *Lirika* (Literarni leksikon 39, Ljubljana, 1993)
- KOS Janko, *Vprašanje o dramatik*, v: *Zbornik ob sedemdesetletnici Franceta Bernika* (Ljubljana, 1997)
- LÄMMERT Eberhard, *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart, 1955, 1970⁴)
- LUBBOCK Percy, *The Craft of Fiction* (London, 1921)
- LUDWIG Hans-Werner, Hrsg., *Arbeitsbuch Romananalyse* (Tübingen, 1993)
- ROSSUM-Guyon Françoise van, *Critique du roman* (Paris, 1970)
- STANZEL Franz K., *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (Wien-Stuttgart, 1955)
- STANZEL Franz K., *Typische Formen des Romans* (Göttingen, 1964, 1976⁸)
- STANZEL Franz K., *Theorie des Erzählens* (Göttingen, 1979)

■ NEW VIEWS ON THE TYPOLOGY OF THE NARRATOR

The first theoretically typology of the narrator was conducted by F. K. Stanzel (1955). It was critically responded to by W. Kayser and W. C. Booth. They believed its main flaw was the placement of the auctorial and personal narrator on the same level as the first-person narrator. By dividing them it is possible to create two different typological models: one with the first, second and third person narrators, and another with an auctorial, personal and virtual narrator. The third possible set consists of the lyrical, dramatic and epic narrator. The three typological models are placed on different levels, but just as they can be connected with one another, they can also exclude each other. The narrator in the first set is characterized by a speaking character: the first and third person have been used ever since the beginnings of narration, while the second person narrator becomes more expressed in the prose of the 20th century. In spite of this, such a typology needs to be taken as a-historical, since the first and third person can quite often be replaced by each other, or both can even be replaced by the second person narrator. The opposite of this model, which is determined by the grammatical structure of language, is the threesome of auctorial, personal and virtual narrator. It is placed on a higher, epistemological level; each of them personalizes a special relation to "truth" and reality in a narrated text. The auctorial narrator understands the action from the point of a solid, metaphysical, social and moral "truth"; the personal narrator places the "truth" in parentheses, it bases narrative on the reality of personal experience and the reliability of personal consciousness; the virtual narrator simulates both stands as an appearance, fiction and play. This typology is historical and its types correspond to the developmental stages of narrative, to the auctorial and traditional, to the personal and modern, and to the virtual and post-modern. On the other hand, the trio of lyrical, dramatic and epic narrator is a-historical. Generally, the narrator in all periods can come close to lyrical speaker (in diaries, in epistolary and monologue narrative) or to a dramatic speaker (in epistolary and dialogue narrative, and in monologue varieties), or it can encompass all three layers of reality, accessible to epic narrative: this kind of epic narrator is frequently used in epics and novels from Homer to Thomas Mann and others.

AKTANTSKI MODELI

Lado Kralj

Razprava zasleduje in komentira historični razvoj aktantskih modelov. Ti so svojo danes uveljavljeno obliko in terminologijo dobili pri A. J. Greimasu, po njem pa je koncept povzela A. Ubersfeld, ga prilagodila posebnim zahtevam dramske vrste in ga uveljavila kot uporaben instrument dramske analize. V rudimentarni obliki se aktantski model pojavi že v 2. pol. 18. st. in sicer ga prvi definira italijanski dramatik Carlo Gozzi, ob koncu 19. st. mu sledi G. Polti in v 20. st. V. Propp in E. Souriau. V tem razvoju je Greimas dodal bistveno novo dimenzijo, oprl se je namreč na teze jezikoslovca L. Tesnièreja in aktantski model opredelil kot ekstrapolacijo sintaktične strukture.

1. Aktant – akter. Aktant je pojem, ki ga je Greimas povzel po jezikoslovcu L. Tesnièreju (*Éléments de syntaxe structurale*, 1965), ga dodal in razvil kot semiotično načelo; v dramatiko ga je prenesla A. Ubersfeld. V dramski analizi je aktantski model kategorija, ki je ne moremo povsem zvesti niti na dramsko osebo niti na dramsko dejanje, ker je kombinacija obeh. Aktanti so abstraktne, stalne in nespremenljive prvine globinske strukture, ki se v površinski strukturi kažejo kot vsakokratna naključna realizacija, tj. kot akterji ali z drugo besedo kot dramske osebe. Hamlet, Tartuffe in Jerman npr. so naključne realizacije tistega aktanta, ki se od Greimasa naprej imenuje subjekt. Bistvena značilnost aktantskega modela je ta, da je število aktantov močno omejeno, prav tako število njihovih medsebojnih položajev, tj. arhetipskih situacij. Abstraktni in omejeni aktantski model torej vnaprej določa tipologijo neomejenega bogastva konkretnih dram, ki so nastale in še nastajajo.

2. Carlo Gozzi. Aktantske modele najdemo že precej pred Greimasom, enega prvih zasnutkov že v času klasicizma, pri italijanskem dramatikumu Carlu Gozziju. Ta je namreč v svoji polemiki proti Carlu Goldoniju med drugim tudi izjavil, da obstoji vsega skupaj samo šestintrideset dramskih situacij. Goethe je v svojih pogovorih z Eckermannom omenil to Gozzijevo izjavo, jo po vsem videzu sprejel in dodal: »Schiller se je

trudil, da bi jih našel več, toda našel jih ni niti toliko kot Gozzi« (Eckermann 1959: 654).

Da je na omejeno število dramskih situacij prvi opozoril prav Gozzi, je mogoče razlagati takole. Gozzi se je silovito bojeval proti vsakršnemu tujemu gledališkemu vplivu, ti so namreč po njegovem mnenju spodkopavali italijansko teatrsko tradicijo, tj. komedijo dell'arte. Tuji gledališki vplivi so v Italijo prihajali predvsem iz Francije in pravzaprav je bil samo eden: meščanska tragedija, kot jo je pisal Diderot in njegovi posnemovalci. V Italiji meščanska tragedija v izvorni, tj. solzavi obliki ni bistveno vplivala na dramsko pisavo, pač pa je povzročila splošen premik proti realizmu, verizmu, opazovanju vsakdanjega vedenja, tipičnega okolja itd. In s kar največjim uspehom pri občinstvu je ta premik k realizmu opravil Carlo Goldoni. Zato je Gozzi imel Goldonija za svojega smrtnega sovražnika in proti takšnim novim dramskim oblikam se je krčevito branil s komedijo dell'arte, z njo je živel in dihal.

Komedija dell'arte pa ima neko značilnost, ki močno spominja na aktante in to so njene t. i. stalne osebe. Brighella, Harlekin (Truffaldino), Pulcinella, Pantalone, Dottore (Tartaglia), Capetano itd., vseh skupaj je približno deset, so že po definiciji stalni in zato nespremenljivi. Iz aktantov se spremenijo v akterje, iz stalnih oseb v vsakokratne naključne osebe, brž ko stopijo na oder in spregovorijo; in treba je poudariti, da njihov dialog ni fiksiran s pisavo, da torej na odru improvizirajo. S pisavo so fiksirane samo njihove akcije. Gozzi nam je ohranil *cannovachio*, tj. scenarij anonimne komedije dell'arte z naslovom *Raztrgane pogodbe* (*I contratti rotti*), in začetek I. dejanja jasno kaže to značilnost te zvrsti:

Brighella Gleda po prizorišču; ker ne vidi nikogar, kliče.

Pantalone *Pride*, lazzo (šala) o strahu. *Brighella* Da želi zanj kaj poravnati itd. *Pantalone* Se priporoča. *Brighella* Zasmili se mu, obljubi, da bo pomagal. *Pantalone* Da upniki hočejo plačilo. Posebej Truffaldino. Da je danes plačilni dan itd. *Brighella* Da o tem ne dvomi. Vtem

Truffaldino Prizor, kako hoče plačilo. *Brighella* Odpravi ga z izgovori. *Pantalone* in *Brighella* Ostaneta. Vtem

Tartaglia Na oknu, poslušaj. *Brighella* Ga opazi, lazzo o Pantalonejevem bogastvu. *Tartaglia* *Pride* na cesto. Pove Pantaloneju lazzo o miloščini; navsezadnje so pogodita, da se bo Tartaglijeva hči poročila s Pantalonejevim sinom. Vtem

Truffaldino Hoče svoj denar. *Brighella* Lazzo, da bo denar dobil, *Pantalone* mu ga bo dal. Trikrat ta lazzo, potem pridejo vsi (Gozzi 1962: 1119 in napr.).

Citirani del obsega skoraj polovico prvega dejanja. Gozzi je svojo prvo pravljično dramo *Zaljubljen v tri oranže* še napisal na prav tak način, nadaljnjih devet pa sicer v duhu, ne pa več v obliki komedije dell'arte. Bistveno je, da odsotnost zapisanega dialoga, ki ga igralec vsakič na novo in drugače dodaja in aktualizira, pomika komedijo dell'arte v skrajno bližino aktantskega modela; razlika med zapisom in uprizoritvijo je analogna razliki med aktanti in akterji. Obenem ima komedija dell'arte

še dve razločevalni značilnosti, ki jo kvalificirata za rudimentarni aktantski model, namreč omejeno število aktantov (približno deset) in arhetipskih situacij (šestintrideset).

3. Georges Polti. Njegova knjiga z naslovom *Les Trente-six situations dramatiques* je izšla l. 1895. Poznal je Gozzijevo trditev in se nanjo opiral; pravzaprav zagotavlja, da je obudil sistem, ki ga je Gozzi že izdelal, pa se je med koncem 18. in zač. 19. stoletja izgubil. Poltijev aktantski model ima natanko toliko arhetipskih situacij kot Gozzijev, tj. šestintrideset. Označene so bodisi z glagolskim nedoločnikom bodisi s samostalnikom bodisi s preprostim stavkom. Aktante imenuje Polti *dinamične prvine*. Situacija št. 1 se npr. imenuje »Prositi« in ima tri aktante, ti so preganjalec, prosilec in neodločena moč. Situacija št. 2 je »Rešitelj«, njeni aktanti so nesrečnik, grozilec in rešitelj. Situacija št. 3 je »Maščevanje na sledi zločina«, aktanta sta maščevalec in krivec. Situacija št. 34 je »Kesanje«, aktanti so krivec, žrtev in spraševalec. Situacija št. 35 je »Zopetno svidenje«, aktanta sta iskalec in spet najdeni. Situacija št. 36 je »Izgubiti svoje najbližje«, aktanti so umorjeni sorodnik, sorodnik gledalec in rabelj. Aktantov je sorazmerno veliko, ker Polti ni čutil potrebe, da bi jih sistematiziral oz. poenotil; z drugo besedo, ni natančno ločeval aktantov od akterjev. Že iz navedenih šestih primerov je razvidno, da bi to bilo možno; preganjalec, grozilec, krivec in rabelj so očitno akterji enega samega aktanta, ki se od Souriauja naprej imenuje nasprotnik.

Vsaka arhetipska situacija je razdeljena na razrede, ti pa na podrazrede, ki jih zaradi njihove številnosti, podrobnosti in konkretnosti že lahko pripisujemo naključnim realizacijam površinske strukture. Situacija št. 1, »Prositi«, je npr. razdeljena na tri razrede. V razredu A je moč umeščena v močno osebo in vsi čakamo na njeno odločitev, prav okrog te odločitve se oblikuje dramska napetost: bo močna oseba zaradi previdnosti in skrbi za svoje bližnje dala prav preganjalcu ali pa bo dovolj plemenita, da bo prisluhnila prosilcu? Tako definirani razred A ima tri podrazrede. Podrazred A1 se imenuje »Begunci prosijo močno osebo za pomoč proti sovražniku«, v ta podrazred spadajo npr. Ajshilove *Pribežnice* in mnoge druge drame. Podrazred A2 je »Prošnja za pomoč pri opravljanju prepovedane verske dolžnosti«, med primeri so spet *Pribežnice*, vendar tokrat Sofoklejeve. Podrazred A3 se imenuje »Prositi za zadnje zatočišče«, eden od primerov je Sofoklejev *Ojdp na Kolonu*. V razredu B je moč odločanja umeščena v preganjalca, je pravzaprav orožje v njegovi roki. V tem primeru se dramska napetost gradi okrog vprašanja, ali bo preganjalec popustil svoji jezi ali pa, prav obratno, usmiljenju. Razred B ima celo štiri podrazrede, navedli bomo samo B3, tj. »Prošnjo za ozdravljenje, osvoboditev, odpuščanje ali spravo«, eden od primerov je Sofoklejev *Filoktet*. V razredu C pa se prosilec razdeli na dva aktanta, na žrtev in priprošnjika, tako da ima ta razred štiri aktante. Podrazred C3 se npr. imenuje »Prošnja materinemu ljubimcu, naj ji prizanaša«, primer je drama *L'Enfant de l'Amour* Henryja Batailla, najuspešnejšega in pozneje pozabljenega francoskega dramatika iz časa pred prvo svetovno vojno.

Med primeri arhetipske situacije št. 1 prevladujejo antični; po Poltiju

zato, ker se novejša drama tej situaciji izogiba oz. do neke mere uporablja samo njen razred C (Polti 1934: 15). Ugotoviti je treba tudi to, da se Poltijeve aktantski model zaradi svojega nagnjenja k podrobnostim bliža tematologiji.

4. Vladimir Propp. Bil je član ruske formalistične šole in njegova monografija *Morfologija pravljice* (Leningrad, 1928) se ukvarja z naratološkimi načeli, kot se kažejo na preglednem korpusu ruske pravljice. Propp ni poznal ne Gozzijevega ne Poltijevega modela. Aktanti se pri Proppu imenujejo *dejstvujuščie lica* (dejavne osebe); to je izraz, ki se sicer pojavlja v ruski dramatik, tam v stranskem tekstu označuje seznam nastopajočih oseb, zato ga francoski in ameriški prevajalec prevajata kot *dramatis personae* in v tej obliki ga citira tudi Greimas. Aktantov je pri Proppu sedem in ti so: 1) škodljivec, 2) darovalec, 3) pomočnik, 4) carična (iskana oseba) in njen oče, 5) pošiljatelj, 6) junak in 7) lažni junak.

Vsak aktant ima svoje t. i. področje delovanja. Škodljivec povzroča škodo, bojuje se z junakom in ga preganja. Darovalec podari junaku čudežni pripomoček, pogosto kot protiuslugo. Pomočnik premešča junaka v prostoru, ukinja nesrečo ali pomanjkanje, rešuje junaka pred preganjanjem, rešuje težke naloge in spreminja junaka v koga drugega. Carična (iskana oseba) in njen oče si izmišljata težke naloge, vžeta junaku znamenje, ga razkrijeta ali prepoznata, kaznujeta škodljivca, povezana sta s poroko. Pošiljatelj pošlje junaka na pot, pošlje ga nekaj iskat. Junak se odpravi na pot, odziva se na darovalčeve zahteve, povezan je s poroko. Lažni junak zlorablja vlogo pravega, vendar se zmeraj izda, ker se napačno odziva na darovalčeve zahteve.

Aktanti vstopajo v razmerja z junakom in pri tem tvorijo arhetipske situacije, ki jih Propp imenuje funkcije. Takšno arhetipsko situacijo Propp razume kot »aktantovo dejanje, ki je definirano glede na to, kakšen pomen ima za potek dogajanja« (Propp 1928: 30-31). Situacija št. 14 npr. obravnava dejanje darovalca, glasi pa se takole: »Junak pridobi čudežni pripomoček.« V situaciji št. 15 pa gre za dejanje pomočnika in glasi se takole: »Junaka prenesejo, dostavijo ali pripeljejo na kraj, kjer se nahaja iskani predmet.« Število situacij je zelo podobno kot pri Gozziju in Poltiju: enaintrideset. Situacija je stalna in nespremenljiva prvina pravljice, pač pa se spreminjajo osebe, Greimas jih imenuje akterji, v katerih se aktant od pravljice do pravljice konkretizira. Razmerje med aktantom in akterji pri Proppu komentira Greimas takole: »Akterje a_1 , a_2 in a_3 lahko štejemo za naključne izraze enega in istega aktanta A_1 « (Greimas 1966: 175). Ilustrirajmo funkcijo, aktanta in akterja s primeri iz štirih pravljic: 1) Car da junaku orla in ta odnese junaka v drugo carstvo. 2) Starec da Sučenku konja in ta odnese Sučenka v drugo carstvo. 3) Čarovnik da Ivanu čolniček in ta odnese Ivana v drugo carstvo. 4) Carična da Ivanu prstan, v njem se skrivajo mladeniči in ti odnesejo Ivana v drugo carstvo. Car, starec, čarovnik in carična so akterji in torej naključni izrazi enega in istega aktanta, tj. darovalca. To pa še ni vse, isti štirje primeri namreč omogočajo še eno propovsko interpretacijo: orel, konj, čolniček in prstan so akterji in torej naključni izrazi enega in istega

aktanta, tj. pomočnika. To pa pomeni, da so v Proppovem aktantskem modelu lahko aktanti tudi predmeti, npr. čolniček ali prstan.

Še nekaj primerov situacij: situacija št. 1 se imenuje »Član družine odide zdoma«, situacija št. 2 je »Junaku nekaj prepovejo«, situacija št. 3 je »Kršitev prepovedi«, situacija št. 29 je »Junak dobi novo podobo«, situacija št. 30 je »Škodljivec je kaznovan« in zadnja, situacija št. 31 je »Junak se poroči in sede na prestol«.

Podobno kot pri Poltiju je tudi pri Proppu vsaka arhetipska situacija izčrpno razčlenjena v nižje skupine, ki zaradi številnosti in konkretности že spadajo v naključne pojave površinske strukture. Situacija št. 1, »Član družine odide zdoma«, je npr. nadalje razdeljena na tri skupine. Prva skupina obravnava primere, ko oseba, ki odide zdoma, pripada starejši generaciji. Starši odidejo na delo. »Knez je moral oditi na dolgo pot in pustiti ženo, da zanjo skrbijo tujci.« »Nekoč je trgovec odšel v tuje dežele.« Običajne oblike odsotnosti so odhod na delo, v gozd, po nakupih, na vojno, »po opravkih«. Druga skupina uvaja močnejšo obliko odsotnosti, ki se kaže kot smrt staršev. Tretja skupina obravnava odsotnost mlajše generacije. Mladi odidejo na obiske, na ribolov, na sprehod ali jagode nabirat.

Proppovi aktanti kažejo že zelo jasne poteze sintaktične strukture. Subjekt je pri Proppu seveda »junak«. Objekt je nekoliko pravljичno naven in nekoliko zapleten. V aktantu z imenom »carična (iskana oseba) in njen oče« sta namreč združena dva sintaktična aktanta in sicer objekt (carična) in pošiljatelj (njen oče). Vrh tega ima Proppov model še enega sintaktičnega pošiljatelja na položaju št. 5, ki se preprosto imenuje pošiljatelj. Oče zažclene osebe, ki je povrh še car, je tako močan pošiljatelj, da nastopa samostojno, vzporedno s formalnim pošiljateljem, vendar je postavljen na isti aktantski položaj kot njegova hči, ki je objekt junakove želje. Po Greimasovem mnenju je Propp to storil mimo drugega tudi zato, da bi »zaščitil človeško dostojanstvo ženske-objekta« (Greimas 1966: 184). Ni pa v Proppovem modelu podvojen samo sintaktični pošiljatelj, temveč tudi subjekt in prav tako pomočnik. Subjekt se pojavlja kot kontrastni par junak – lažni junak, pomočnik pa kot komplementarni par darovalec – pomočnik. Zelo značilno je, da Proppov model nima prejemnika, njegovo področje delovanja se namreč v celoti staplja s subjektivim. Z drugo besedo: v svetu ruske pravljice ni nadrejene instance, človeške ali metafizične, za katero bi se junak trudil – trudi se zase. In končno, nasprotnik se pri Proppu imenuje škodljivec.

5. Étienne Souriau. Knjigo *Les deux cent mille situations dramatiques* je objavil l. 1950; opiral se je na Poltija, polemiziral z njim in ga kritično presegal, poznal je tudi Gozzijevo trditev, ne pa Proppovega dela. Aktanti se pri Souriauju imenujejo *dramaturške funkcije*, po številu jih je šest. Souriau si jih predstavlja kot sile, ki s svojimi medsebojnimi položaji tvorijo jedro dramskega dela. To jedro funkcionira kot mikrokozmos, kot analogija sončnega sistema z njegovimi krožnicami, privlačnostmi in odboji, zato je Souriau aktante poimenoval z imeni iz astrologije. Premikanje zvezd je podoba za napredovanje dramskega de-

janja; v nekem trenutku, v neki situaciji ena od zvezd obsije enega od akterjev in ga spremeni v aktanta. »Kot se obrača dramsko nebo, tako zdaj ena zdaj druga dramska oseba lahko pride pod vpliv neke zvezde, neke dramaturške funkcije, potem pa jo bo zvezda zapustila in jo prepustila vplivu druge zvezde. To so pravzaprav samo faktorji neke celote, ki kažejo [...] stanje dramskega neba v nekem trenutku« (Souriau 1950: 83).

Aktant je abstraktna sila, ki izraža situacijo, zato je načeloma neodvisen od dramske osebe oz. ožje, od značaja. Don Sancho Aragonski v istoimenski Corneillevi drami pride v usodno situacijo, ko mora razsoditi, kdo od njegovih tekmecev bo dobil roko Izabele Kastiljske, ki jo ljubi sam. Don Sancho po svojem značaju nikakor ni razsodnik in vendar mora opraviti funkcijo aktanta, ki se imenuje arbiter. »Vloga arbitra [...] je popolnoma neodvisna od značaja ali intimne narave te dramske osebe« (Souriau 1950: 67). Tri od svojih šestih aktantov je Souriau neposredno izpeljal iz Poltijeve situacije št. 1; Poltijev prosilec postane Souriaujeva tematska sila, moč odločanja postane arbiter, preganjalec postane nasprotnik. Souriaujevi aktanti so:

1) Usmerjena tematska sila (lev). Po Greimasu: subjekt. Gre za silo skupaj z njenim nosilcem, saj prebiva v eni od dramskih oseb. Ta sila ali strast spočne in usmerja katerokoli dramsko situacijo. Kaže se npr. v pojavnih oblikah ljubezni, častihlepnosti ali ljubosumnosti, ob pozornejšem opazovanju pa postane jasno, da obstojita samo dve veliki strasti: želja in strah. In ker je strah želja, da se nekaj ne bi zgodilo, lahko spekter tematske sile reduciramo na eno samo prvino, na željo. Aktant, ki ga Souriau imenuje usmerjena tematska sila, je torej človeško bitje, ki je nosilec želje. Ta aktant v neki dani situaciji »uteleša, predstavlja in poganja silo, ki ustvarja vso navzočo dramsko napetost« (Souriau 1950: 85). Eden Souriaujevih primerov je Macbeth; ta je usmerjena tematska sila, ki želi krono.

2) Predstavnika zaželene dobrine oz. vrednote (sonce). Po Greimasu: objekt. Ta zaželena dobrina je pogosto nekaj nepersonalnega, zgolj abstraktnega, npr. moč, bogastvo, svoboda, sreča itd. Vendar Souriau meni, da to ni dobro za dramo, da drama potrebuje čutno nazorno prikazano osebo, ki jo kot živega človeka vidimo na odru. Zato priporoča, da se takšna abstraktna dobrina simbolično konkretizira v obliki predstavnika. Anne Ubersfeld v svojem poznejšem modelu nima več teh zadržkov in dopušča nepersonalno obliko ne samo pri tem aktantu, temveč tudi pri nekaterih drugih. Souriaujev problem izgine, kadar gre npr. za erotično željo, takrat je namreč zaželena dobrina povsem personalna in konkretna, npr. Romeova Julija s kožo in kostmi; pa še tu je možno interpretirati, da je Julija predstavnika neke širše dobrine, npr. sreče, ideala itd.

3) Virtualni dobitnik dobrine (zemlja); v korist tega dobitnika dela lev. Po Greimasu: prejemnik. Načelno si tematska sila želi dobrino zase. Vendar ne zmeraj; lahko jo želi za koga drugega, tj. za virtualnega dobitnika, ker mu je privržena. Kot značilen primer navaja Souriau matersko ljubezen: Racinova Andromaha želi rešitev za sina Astianaksa,

Arsinoe v Corneillevem *Nikomedu* želi prestol za sina Atala. Dva aktanta, tj. tematska sila in dobitnik, sta torej združena v enem samem akterju, lahko pa se tudi naselita vsak v svojem. Takšno združevanje in razdvajanje je za Souriauju eden od postopkov, v katerih se kaže moč gledališča.

4) Nasprotnik (mars). Greimas ima isti izraz: nasprotnik. To je le drugo ime za antagonista in brez njega ne bi bilo drame. Nasprotnik je ovira želji, v dramatiki gre pogosto za tekmeča v ljubezni.

5) Arbiter, ki dodeljuje dobrino (tehtnica). Po Greimasu: pošiljatelj. Tega Souriaujevega aktanta Greimas ni ohranil in ga funkcionalno in terminološko prilagodil sintaktičnemu modelu, kot je storil z ostalimi, temveč ga je izločil in nadomestil s povsem drugim, s pošiljateljem. Arbiter odloča o tem, komu bo dobrino dodelil, lahko pa tudi, ali naj jo sploh dodeli ali ne. Navedli smo že primer Corneillevega Don Sancha Aragonskega. Drug primer je iz zadnjega dejanja drame Dumasa mlajšega z naslovom *Princesa Georges*. Soproga ve, da jo soprog vara in da pravkar odhaja na ljubezensko srečanje s poročeno žensko. Zve pa tudi, da mu je besni prevarani mož tam pripravil past. Tako je junakinja postavljena v položaj arbitra, saj mora odločiti, ali bo zaradi maščevanja pustila zakonskega tovariša oditi v smrt ali pa ga bo zaradi ljubezni opozorila. Arbiter se lahko združi z nasprotnikom v enem samem akterju. Na ta način dobimo situacije, ko tematska sila (subjekt) prosi svojega nasprotnika za milost, dobro delo ali žrtev in je njena prošnja morda tudi uslišana; ko se sklicuje na pravičnost svojega nasprotnika itd.

6) Pomočnik, podvojitve ene od zgornjih sil (meseč). Greimas ima isti izraz: pomočnik. Razlika je v tem, da pri Souriauju pomočnik lahko pomaga kateremukoli od preostalih petih aktantov, zato Souriau tudi govori o »podvojitvi«, pri Greimasu pa pomočnik pomaga izključno subjektu. Pri Souriauju je npr. Lady Macbeth pomočnik Macbetha (tematske sile), v II. delu *Henrika IV.* pa je Falstaff pomočnik prestolonaslednika, tj. dobitnika dobrine, ki jo želi kralj (tematska sila). Souriaujev pomočnik ima lahko skupne interese s katerinkoli aktantom.

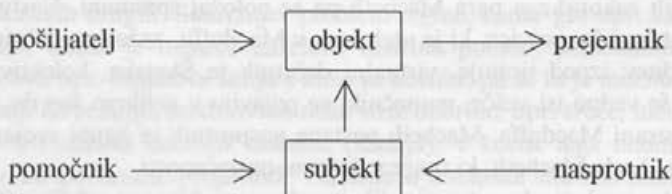
Delovanje vseh aktantov skupaj je mogoče preveriti npr. v Macbethu in sicer ločeno za prvi in drugi del drame, približno do vrha in po njem. Tematska sila, ki je v tem primeru častihlepnost, je utelešena v Macbethu, zaželena dobrina je škotska krona, virtualni dobitnik dobrine je sam Macbeth, nasprotnik je Duncan, škotski kralj, kolektivni arbiter, ki odloča, kaj je dobrina, so tri vešče, pomočnik je Lady Macbeth. Po krvavih dejanjih zakonskega para Macbeth pa se položaj spremeni. Nastopi nova tematska sila, pravica, ki je utelešena v Macduffu, zaželena dobrina je osvoboditev izpod tiranije, virtualni dobitnik je Škotska, kolektivni arbiter so še vedno tri vešče, pomočniki se pojavijo v velikem številu in vsi so na strani Macduffa, Macbeth postane nasprotnik in zgubi svojega pomočnika, Lady Macbeth, ki umre v duševni omračenosti.

Kar zadeva arhetipske situacije, jih ima Souriau še manj od Gozzija, Poltija in Proppa, namreč »komaj pet ali šest«, imenuje jih *osnovne dramaturške operacije* (Souriau 1950: 13). Lotil se je matematične naloge in

izračunal, koliko je vseh variant, ki jih dobimo, če kombiniramo šest aktantov s petimi arhetipskimi situacijami, in število je zares osupljivo, namreč 210.141. V naslovu knjige je »zaradi evfonije« priredil to število na dvesto tisoč. To število pomeni tako rekoč vse naključne konkretizacije dramskih situacij v površinski strukturi, ali z drugo besedo: izvirnih empiričnih dramskih situacij je zelo veliko, zlepa se ne bodo izčrpale in se začele ponavljati, verjetno jih nikdar ne bo zmanjkalo. Souriau je dal to bizarno število v naslov zaradi želje po duhovitem teatraličnem učinku, s katerim že vnaprej odgovarja na morebitni občutek, da s formalizmom svoje metode duši genialnost dramskih piscev.

6. Algirdas Julien Greimas. Za teorijo drame je važna predvsem njegova monografija *Sémantique structurale* (1966), saj se je nanjo opirala Anne Ubersfeld pri prenosu sintaktičnega modela v dramatiko. Torej bomo pustili ob strani dve drugi njegovi deli, ki se prav tako posvečata aktantom: *Du sens. Essais sémiotiques* (1970) in *Les Actants, les Acteurs et les Figures* (1973). Greimas se je močno oprl na Proppa in tudi na Souriauja, predvsem pa je svoj semiotični univerzum po vzoru L. Tesnièreja organiziral po načelih lingvistike, natančneje, sintakse. »Aktantski model je predvsem ekstrapolacija sintaktične strukture« (Greimas 1966: 185). To pa mimo drugega pomeni, da ima vsaka pripoved in odtod tudi dramska zgodba kot celota svoj subjekt, objekt itd. Po Tesnièreju so aktanti osebe ali stvari, ki na kakršenkoli način sodelujejo pri dogajanju, ki ga označuje stavek; v stavku so aktanti strukturno neposredno podrejeni glagolu in se kažejo kot samostalniki ali samostalniški ekvivalenti (Lewandowski 1984: I, 35). Greimas pa je v aktantih našel še več, namreč analogijo z gledališčem. »Presenetila nas je neka Tesnièrejeva pripomba, mišljena verjetno samo didaktično, v kateri temeljno izjavo primerja z gledališko predstavo. Če se spomnimo, da so funkcije po mnenju tradicionalne sintakse samo vloge, ki jih igrajo besede – subjekt je 'nekdo, ki opravlja dejanje', objekt je 'nekdo, ki prestaja dejanje' itd. – potem je stavek v takšnem konceptu res samo gledališka predstava, ki jo homo loquens prireja samemu sebi. Vendar predstava, ki ima to posebnost, da je stalna: vsebina dogajanja se kar naprej menja, akterji se menjajo, izjava-predstava pa ostaja vseskozi ista, saj ji stalnost zagotavlja zasedba vlog, ki je opravljena samo enkrat« (Greimas 1966: 173).

Greimasov model ima šest aktantov: 1) subjekt, 2) objekt, 3) pošiljatelj, 4) prejemnik, 5) pomočnik, 6) nasprotnik.



Greimasov aktantski model

Model je uporaben in učinkovit zaradi svoje preprostosti. Z dveh strani je usmerjen k objektu. Na navpični osi je subjekt tisti, ki stremi k objektu, gre torej za objekt želje. Na vodoravni osi je objekt umeščen med pošiljalca in prejemnika, gre za objekt komunikacije. Na drugi vodoravni osi je subjektova želja modulirana kot projekcija pomočnika ali nasprotnika. Greimas ni ugotavljal števila arhetipskih situacij, temveč se je zadovoljil s preučevanjem aktantskih razmerij na teh treh opozicijskih oseh: subjekt – objekt, pošiljatelj – prejemnik, pomočnik – nasprotnik. Ostala medsebojna razmerja aktantov je prepustil bralčevi domišljiji.

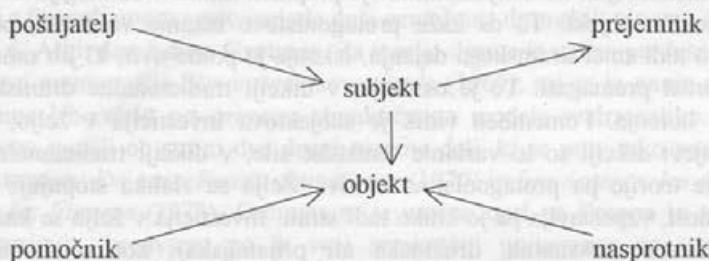
Subjekt – objekt. Ta os kaže protagonistovo iskanje vrednote, posledično tudi smer dramskega dejanja. Iskanje je polno ovir, ki jih mora protagonist premagati. To je os želje, v dikciji tradicionalne dramske teorije: hotenja. Pomemben vidik je subjektova investicija v željo; v Souriaujevi dikciji so to variante tematske sile, v dikciji tradicionalne dramske teorije pa protagonistovi motivi. Želja se zlahka stopnjuje v obsedenost, vzpostavlja pa jo lahko tudi strah. Investicija v željo se kaže kot ljubezen (seksualna, družinska ali prijateljska); kot verski ali politični fanatizem; kot skopost; kot pohlep po bogastvu, užitku, ugledu, oblasti; kot zavist, ljubosumnost; kot sovraštvo, maščevanje; kot patriotizem; kot potreba po delu in poklicu, po počitku, miru, zavetju in svobodi, po vznemirjenju, akciji, po lastnem uresničenju, izpopolnitvi, po doživljanju globin zla in izkušnje. Če se želja vzpostavlja kot strah, je to med drugim strah pred smrtjo, grehom, bolečino, revščino, grdobijo tega sveta, boleznijo, dolgočasjem, izgubo ljubezni, strah pred nesrečo bližnjih, pred njihovo bolečino ali smrtjo, pred njihovim moralnim padcem ali ponižanjem, strah pred onstranstvom in tudi upanje vanj.

Pošiljatelj – prejemnik. To os Greimas prepričljivo razloži z *Zgodbo o Gralu*. Pošiljatelj je Bog in prejemnik je človeštvo (subjekt je seveda Perceval in objekt iskanja je Gral). Primer jasno kaže, da prejemnik ni nujno personalen, temveč se večinoma pojavlja kot abstrakcija. Os pošiljatelj – prejemnik nadzira vrednote in odloča o njihovem nastanku in razporeditvi med dramske osebe. To je os vednosti, tudi moči.

Pomočnik – nasprotnik. Pomočniki delujejo v isti smeri kot želja in ji tako pomagajo; lajšajo pa tudi komunikacijo. In nasprotniki postavljajo ovire, upirajo se tako uresničenju želje kot tudi komuniciranju objekta. Pomočniki in nasprotniki so odsev dualistične podobe sveta, razdeljenega na dobro in zlo. Pogosto pa so samo projekcije subjektove želje po delovanju, njegov umišljeni odpor.

7. **Anne Ubersfeld.** Njena knjiga *Lire le théâtre* je prvič izšla l. 1978. Svoj aktantski model je izpeljala iz Greimasovega, ohranila je tudi njegova imena aktantov, vendar jih je v neki podrobnosti razporedila drugače. Subjektu in objektu je namreč zamenjala položaja. Njen subjekt je umeščen med pošiljalca in prejemnika, objekt pa med pomočnika in nasprotnika. Pri Greimasu močni in pogosto metafizični instanci pošiljalca in prejemnika učinkujeta predvsem na objekt, pri Anni Ubersfeld na subjekt. Pri Greimasu Bog ravna stvarstvo tako, da bo človeštvo nekoč dobilo sveti Gral, in Perceval se vključuje v to ureditev in pomagajo mu

dobre in ovirajo ga zle sile. Pri Anni Ubersfeld pa Bog pošilja Percevala na pot iskanja in človeštvo od njega pričakuje sveti Gral, zle in dobre sile mu sicer še vedno pomagajo in ga ovirajo, spopadejo pa se ob svetem Gralu, ker »konflikt nastaja okrog objekta« (Ubersfeld 1996a: 52). Avtoričina zamenjava Greimasovih položajev subjekta in objekta je vzbudila kritičen odmev pri Pavisu, češ da je na ta način subjekt postal »precejšen« in da ga »preveč določajo« ideološke funkcije pošiljatelja in naslovnika (Pavis 1987: 24).

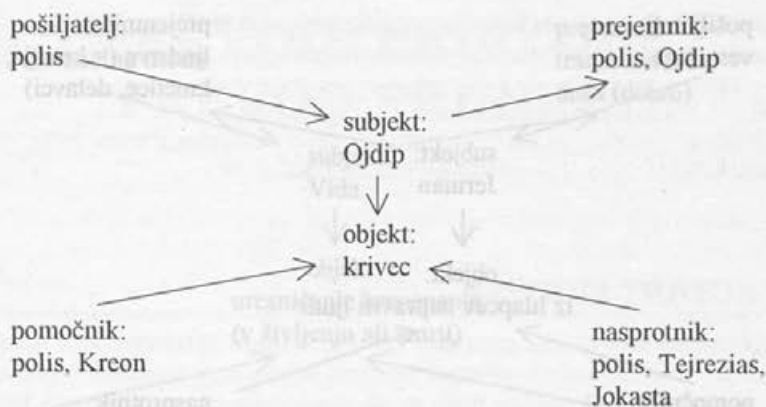


Aktantski model Anne Ubersfeld

Implicitni stavek tega aktantskega modela se glasi: subjekt, ki ga vodi sila ali bitje z imenom pošiljatelj, išče objekt v korist ali po volji konkretnega ali abstraktnega prejemnika in pri tem mu pomaga pomočnik in ga ovira nasprotnik.

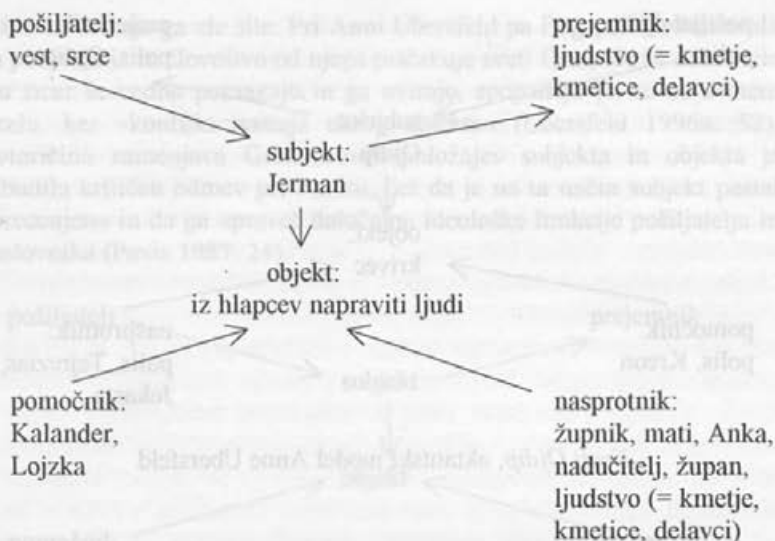
Aktanti v tem modelu so pogosto formulirani kot abstrakcije (polis, ljubezen, svoboda itd.), pogosteje kot pri Greimasu. Če pa so konkretni, personalni, se ena in ista dramska oseba lahko v različnih fazah drame pojavi v različnih aktantskih funkcijah; v Corneillevem *Cidu* npr. se kralj pojavlja kot pošiljatelj, nato kot prejemnik (kraljestva), kot nasprotnik in kot pomočnik, medtem ko Rodrigo vseskozi in nespremenljivo ostaja subjekt. Če je aktant formuliran kot abstrakcija, je seveda odsoten; lahko pa je odsoten tudi preprosto zato, ker je njegov aktantski položaj prazen, nezaseden. Pošiljateljjev položaj npr. ostane prazen, kadar v drami ni metafizične sile ali države; v takšni drami bo subjekt pridobil na moči. Če je prazen položaj pomočnika, smo opozorjeni, da je subjekt osamljen. Po Anni Ubersfeld sta lahko prazna tudi dva aktantska položaja ali celo trije.

Subjekt v tem modelu ni avtonomen, že zato ne, ker je kot aktant samo funkcija, pa tudi zato, ker mu avtonomijo jemlje njegovo razmerje s pošiljateljem. To razmerje bi lahko artikulirali z naslednjim stavkom: pošiljatelj hoče, da subjekt želi objekt v korist ali po volji prejemnika. V grški antični drami se na položaju pošiljatelja običajno pojavlja polis; ta položaj je tako pomemben, da odseva še na treh drugih aktantskih položajih, tudi tam bomo namreč našli polis. To se npr. zgodi pri analizi *Kralja Ojdipa*:



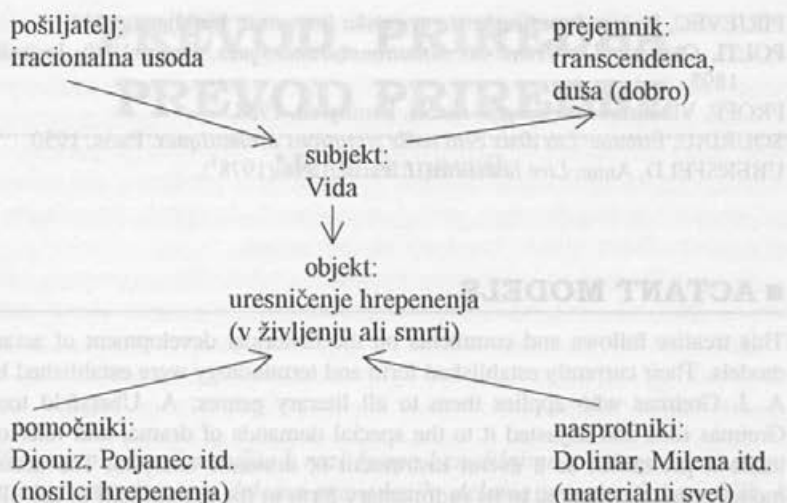
Kralj Ojdip, aktantski model Anne Ubersfeld

Analiza s pomočjo aktantskega modela Anne Ubersfeld je izvedljiva ne samo pri dramah, v katerih je protagonist zavezan akciji in torej pogajna dogajanje naprej, h koncu, temveč tudi pri dramah z izrazito nedejavnim, trpnim junakom. Dualizem dejavnega in nedejavnega junaka je npr. razviden v Cankarjevi dramatiki. Cankar je sicer res zagotavljal, da je Maeterlinck zanj pravi evangelij (gl. Pirjevec 1964: 108), in ta avtor z vrha evropskega simbolizma je res odločilno vplival na Cankarjevo literaturo – vendar načelno ne na dramatiko. Pri pisanju dramatike se je Cankar rajši opiral na povsem drugo predlogo, na Ibsena, tj. na realistično-naturalistične dramske postopke. Dobro se je namreč zavedal, da je simbolistična dramatika hermetična in da se zato zelo redko pojavi na gledališkem repertoarju, on pa si je želel, da bi njegove drame bile uprizarjane in obiskane. Maeterlinck sam je označeval svojo dramatiko prvega obdobja za »théâtre statique«, kar je v popolnem nasprotju z običajnimi pogledi na akcijo kot bistvo drame. Te Maeterlinckove drame so pravzaprav samo opis fatalističnega čakanja na izpolnitev tesnobne in vnaprej določene usode, večinoma smrti, in Cankar je celo tvegala oznako, da »Maeterlinckove drame niso drame« (Pirjevec n. d.: 107). Vendar je v svojem navdušenju za avtorja, ki mu je bil »pravi evangelij«, kljub temu napisal dve simbolistični drami. Aktantska modela *Hlapcev* in *Lepe Vide* lepo prikazujeta razliko v dramski tehniki in pohod proti statičnosti; aktantski model *Lepe Vide* je povzet in nekoliko prirejen po razpravi J. J. Javorška (1997: 80).



Hlapci, aktantski model Anne Ubersfeld

Aktantski model Cankarjevih *Hlapcev*, napravljen na način Anne Ubersfeld, je glede na pošiljatelja in prejemnika podoben Greimasovemu modelu *Zgodbe o Gralu*: pošiljatelj je nepersonalen in metafizičen (bog; vest, srce), prejemnik je kolektiven in se zato bliža abstrakciji (človeštvo; ljudstvo). Objekt želje je navidez verističen (Gral; iz hlapcev napraviti ljudi), vendar je obenem jasno, da je tako artikulirani objekt predvsem metafora nečesa večjega, kompleksnejšega in teže izrazljivega. Ta želja po metaforičnem in bolj ali manj abstraktnem objektu, ki jo žene metafizični izvor, uvršča Cankarjeve *Hlapce* v tipologijo iskateljske drame, ki se začne že s Sofoklejevo *Antigono*, nadaljuje s srednjeveškimi moralitetami, vrh pa verjetno doseže v naturalistični in posebej v delu Ibsenove dramatike. Subjekt (protagonist) postane zboljševalec sveta in pogosto se zgodi, da prejemnik ne želi te njegove vročične dejavnosti, kot v modelu *Hlapcev* jasno kaže »ljudstvo«, ki se nahaja tako na poziciji prejemnika kot tudi nasprotnika. Kdo ima pri tem prav, odloča deloma avtorjeva intendirana perspektiva, deloma pa bralčev/gledalčev horizont pričakovanja, ki je historično spremenljiv. Aktantski model *Lepe Vide* pa se od *Hlapcev* razlikuje v tem, da je objekt že povsem abstrakten (uresničenje hrepenenja), prav tako pa tudi prejemnik (transcendenco, duša, dobro). Subjektu je namenoma odvzeta vsakršna aktivna funkcija in ker nima več aktivnih odnosov z aktanti, ostaja protagonist samo še po Klotzevem načelu centralnega ega: Vida je protagonist zato, ker ostaja v središču večine prizorov, čeprav aktivno ne pripomore do tega, da bi ti prizori nastali. Takšen protagonist ne prihaja v konflikt z družbo, ker družbe ni. Glavni namen takšne izrazito simbolistične drame je pogosto predvsem ta, da bralcu oz. gledalcu posreduje atmosfero spiritalnega pričakovanja, izpolnjevanja višje usode in mistike ali tudi sakralnosti.



Cankarjeva *Lepa Vida*, aktantski model Anne Ubersfeld

Aktantski model Anne Ubersfeld je instrument, ki omogoča globalno analizo dramskega teksta in v tem oziru je primerljiv s Freytagovo piramido, ki je nastala več kot 100 let prej. Pridružujeta se jima, čeprav z manjšim obsegom učinkovanja, še Klotzov koncept odprte in zaprte drame in Pfistrov koncept konstelacij. Bistvena razlika med Freytagovo piramido in aktantskim modelom Anne Ubersfeld je seveda ta, da je prvi instrument normativen, drugi pa deskriptiven in takšna sta povsem v skladu s stoletjema, v katerih sta nastala. Analiza s Freytagovo metodo bo ob korektni uporabi dobila en sam pravilen odgovor, analiza z metodo Anne Ubersfeld pa utegne dobiti v več poskusih ali pri več raziskovalcih tudi različne odgovore, ker bralci dajejo prednost enkrat enim, drugač drugim vidikom teksta (spremeni se njihov horizont pričakovanja). In tako z aktantskim modelom Anne Ubersfeld utegnemo priti na dan tudi dimenzije dramskega teksta, ki so jih raziskovalci s tradicionalno metodo še niso zabeležili.

BIBLIOGRAFIJA

- ECKERMANN, Johann Peter: *Pogovori z Goethejem*. Prev. J. Vidmar. Ljubljana, 1959. Izvirnik: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, 1836-1848.
- GOZZI, Carlo: *Opere. Teatro e polemiche teatrali*. Ur. Giuseppe Petronio. Milano, 1962.
- GREIMAS, Algirdas Julien: *Sémantique structurale*. Paris, 1966.
- JAVORŠEK, Jan Jona: *Elementi Maeterlinckove dramske tehnike v Cankarjevi dramatik*. Primerjalna književnost, 20, 1997, št. 1: 63-84.
- LEWANDOWSKI, Theodor: *Linguistisches Wörterbuch, I-III*. Heidelberg, 1984 (I), 1985 (III), 1994 (II).

- PIRJEVEC, Dušan: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana, 1964.
 POLTI, Georges: *Les Trente-six situations dramatiques*. Paris, 1980. Izvirnik: 1895.
 PROPP, Vladimir: *Morfologija skazki*. Leningrad, 1928.
 SOURIAU, Étienne: *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris, 1950.
 UBERSFELD, Anne: *Lire le théâtre, I*. Paris, 1996 (1978¹).

■ ACTANT MODELS

This treatise follows and comments on the historical development of actant models. Their currently established form and terminology were established by A. J. Greimas who applies them to all literary genres; A. Ubersfeld took Greimas idea and adjusted it to the special demands of drama, and later on made it prominent as a useful instrument of dramatic analysis. The actant model actually appeared in its rudimentary form in the second half of the 18th century, when first defined by Italian dramatist, Carlo Gozzi, who presumably derives it from the special structure of character and action in *comedia dell'arte*. In later phases of development, actant models were twice used to analyze drama (by G. Polti and E. Sourinau) and only once in narrative, i.e. in a fairy-tale (by V. Propp). Greimas added a vital new dimension in this development. On the basis of the thesis of linguist L. Tesnier, he defined the actant model as an extrapolation of synthetic structure, which also means that every narrative and hereafter the plot as a whole has its own subject, object, sender, receiver, aid and opponent. The present paper deals with variants of the actant model since Gozzi, with the aid of Greimas' uniform terminology. In this way, a comparison between models becomes much clearer, if not impossible without the Greimas terminology. On the basis of these comparisons, A. Ubersfeld's work can be seen as a convergence of historical forms, while drama can be described as the most suitable for this kind of analysis. Ubersfeld also introduced special features, including the possibility that an actant is abstract, i.e. non-personal, or even that some actant positions remain unoccupied. Such unoccupied actant positions very clearly indicate that the most essential characteristic feature of the play discussed is constituted *per negationem*, i.e. by the absence of some fundamental and almost indispensable primary matter. Ubersfeld's complex, though easily discernible apparatus enables the analysis of drama which originates from a deep, archaic, as it were, structure of the text, which may be better protected from ideological projections than any other method.

PREVOD, PRIREDBA, PREVOD PRIREDBE

Majda Stanovnik

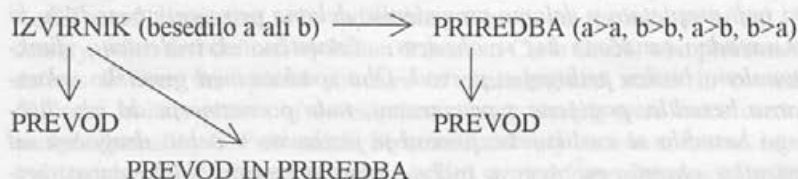
Prevod in priredba sodita k različnima besedilnima zvrstema, a se pogosto tudi prepletata v deloma prevedenih, deloma prirejenih besedilih, ki so navadno označena kot »svobodenc«, »dinamično ekvivalentenc«, »funkcionalenc«, bralcu prilagojen prevod. Oba spadata med genetsko sekundarna besedila, pogojena s primarnimi, toda po razmerju do izhodiščnega besedila se razlikujeta: prevod je jezikovno v celoti drugačen od izvirnika, ohranja pa njegovo individualno in zvrstno oblikovanost; priredba spreminja izvirnikovo namembnost, pogosto tudi zvrstno pripadnost, vendar se razpoznavno navezuje nanj s parafrazami in citati. – Različna narava prevoda in priredbe se nazorno pokaže ob prevodih izvirnika in priredbe, ki so zavezani vsak svojemu izhodiščnemu besedilu ne glede na to, ali je izvirno ali izvedeno. I. Črnagoj (1953) in I. Majaron (1995) sta npr. Lambovo »pripovedko« po Shakespearovi verzni drami Romeo in Julija prevedla prozno, neoznačenih citatov Shakespearovega besedila nista povzemala po verznem prevodu O. Župančiča (1940).

Oznaka »prevod« je danes pogosta, vsakdanja: pojavlja se ob raznovrstnih besedilih – natisnjenih, govornih, uprizorjenih, tj. gledaliških, filmskih, radijskih, televizijskih. Oznaka »priredba« je pri natisnjenih besedilih redkejša, pogosta pa je zlasti pri filmskih in televizijskih. Poleg tega se rabi ob številnih glasbenih delih, tudi takih, ki niso glasbeno literarna, torej besedila v njih sploh ni.

Prevod je jezikovna pretvorba že obstoječega, prej nastalega besedila, zato obstaja le kot besedilo. Isto velja za priredbo besedila, ki je novo, drugačno besedilo, vendar razpoznavno povezano z izhodiščnim, tj. z izvirnikom. Toda besedila so nasploh – ne glede na to, ali so izvirniki, prevodi ali priredbe – po namenu in načinu obstoja bodisi samostojna, se pravi, da v okviru literature sodijo k literarnim zvrstem in oblikam, bodisi soodvisna, se pravi, da so na območju umetnosti sestavni del umetnostno kombiniranih zvrsti, tj. literarno glasbenih, literarno likovnih, literarno igralskih, ali sintetičnih, tj. gledaliških in filmskih, ki so lite-

rarno glasbeno likovno igralska. Samostojna besedila so navadno dostopna v natisnjeni obliki, natisnjena so lahko tudi soodvisna, spremljevalna besedila, predvsem dramske zvrsti, ki spadajo v literaturo, čeprav so namenjene za gledališke uprizoritve. Natisnjene so tudi slikanice, stripi in nasploh precej literarno likovnih zvrsti. Toda izvirna, prevedena in prirejena spremljevalna besedila so lahko tudi recitirana ali igrana, govorjena v sinhronizacijah, peta v samospelih, kantatah, libretih itn., ali projicirana kot filmski in televizijski podnapisi.

V razmerju med izvirnikom in prevodom sta odločilnega pomena različna jezika, v katerih sta ti dve besedili napisani, pri čemer njuna oblikovanost, zvrstnost in namembnost ostajajo enake; v razmerju med izvirnikom in priredbo pa je bistvena njuna različna namembnost, ki se pogosto kaže v spremenjeni zvrstni pripadnosti prirejenega besedila, pri čemer je njuna povezanost razpoznavna iz parafraz in citatov:



a = samostojna besedila: literarne zvrsti

b = soodvisna besedila: umetnostno mešane zvrsti (literarno likovne, literarno glasbene itd.)

Značilnosti, ki izhajajo iz teh razmerij, je mogoče posneti iz ne posebno pogostih in tudi ne povsem ujemajočih se opredelitev izrazov »prevod« in »priredba« v sodobnih slovarjih in priročnikih.

Naši so v tem pogledu redkobesedni, še pogosteje molčljivi: Toporišičeva in Gjurinova obsežna antologija slovenskih zvrstnih besedil (Toporišič 1993) ne zajema niti prevoda niti priredbe, enako tudi Kmeclova izčrpana *Mala literarna teorija* (Kmecl 1995). Po Herderjevem leksikonu prevedeni in prirejani mali leksikon *Literatura* Cankarjeve založbe (1977) na kratko opredeljuje prevod, medtem ko gesla »priredba« nima. *Enciklopedija Slovenije* (9, 1995) zajema »prevod« v geslu Prevajalstvo, »priredba« v njej spet nima posebnega gesla. Pač pa je »priredba« opredeljena kot ustaljen muzikološki termin v leksikonu *Glasba* Cankarjeve založbe (1984) in sicer kot »prepis«, včasih označen tudi kot »aranžma« ali »transkripcija« skladbe za drug instrument ali ansambel: gre torej za vsebinsko prepoznavno delo v spremenjeni obliki, tj. zasedbi in/ali izvedbi.

Enciklopedična dela z daljšo tradicijo pojasnjujejo »priredbo« kot literarni in glasbeni izraz, vendar včasih tudi v muzikološkem sklopu upoštevajo besedila, med zgledi za priredbo pa navajajo celo prevod. *Larousseova Velika enciklopedija* (I, 1960) npr. opredeljuje priredbo (adaptation) v sklopu muzikološke terminologije kot prilagoditev že obstoječe skladbe za drug namen, npr. samostojnega glasbenega dela za glasbeno

spremljavo dramskih, koreografskih in filmskih del, ali kot spremembo zvrsti, npr. predelavo kantik v operne arije, ali le kot prilagoditev besednega dela glasbeno-literarnih zvrsti, npr. prevod latinskih besedil srednjeveških cerkvenih pesmi v novejšje ljudske jezike. V sklopu literarne terminologije *Larousse* analogno opredeljuje adaptacijo kot pretvorbo samostojnega besedila v besedilo, ki postane sestavni del druge, kombinirane, multimedialne umetnostne zvrsti, npr. priredbo Dumasovega romana *Dama s kamelijami* za libreto Verdijeve opere *Traviata*, ali kot prilagoditev besedila v multimedialnih zvrsteh za predvajanje v drugem obdobju ali v drugojezičnem okolju, npr. posodobitev besedila v pasijonskih igrah, ali prevod besedila v vokalni skladbi, operi in podobno.

Literarni terminološki slovarji k priredbi ne prištevajo več niti jezikovne posodobitve niti prevoda, pač pa predvsem besedila, prilagojena funkciji druge umetnostne zvrsti, navadno multimedialne. Wilpert (1969) jo v geslu »Adaption, Adaptation« predstavlja kot prilagoditev besedila za drugo literarno ali mešano zvrst, npr. pripovednega dela za oder ali film itn. Pri tem loči priredbo od predelave (Bearbeitung), vendar te razlike ne opredeljuje glede na značilnosti besedil, pač pa glede na zunajbesedilni, avtorski vidik: predelava je zanj vsakršna modernizacija, aktualizacija ali stilistično, oblikovno in kompozicijsko preoblikovanje besedila, ki ga ne naredi avtor izvornika, ampak kdo drug. Cuddon (1985) označuje priredbo (adaptation) predvsem kot prilagoditev besedila novim razmerjem, ki jih določa sprememba medija, npr. drame ali romana za film ali televizijo.

To je vsekakor korak k jasnejšemu razlikovanju med priredbo in prevodom, kakor ga nakazuje nekoliko starejša, lingvistično usmerjena Jakobsonova opredelitev prevoda (Jakobson 1989). Ta namreč ob pravi, medjezikovni (interlingvalni) prevod, ki ga definira kot interpretacijo jezikovnih znakov z znaki drugega jezika, torej je jezikovno povsem nova tvorba, pogojno uvršča še dvoje različnih, nepravih. Prvi je sistemsko bližji pravemu, saj je definiran kot znotrajjezikovni (intra lingvalni), tj. kot interpretacija jezikovnih znakov z znaki istega jezika. Je torej le delna, čeprav pogosto prav temeljita jezikovna pretvorba, h kateri sodijo npr. posodobitev besedila, sprememba njegove jezikovne ravni, prepis iz narečja v knjižni jezik ipd. Drugi, izrazito nepravi, je intersemiotični (transmutacija), definiran kot interpretacija verbalnih znakov z znaki nebesednih znakovnih sistemov, torej kot preobrazba besedila v nebesedilo ali obratno. Razmerje med besedilom in nebesedilom pa je težko primerljivo in neprimerno težje opredeljivo kakor razmerje med besediloma v istem jeziku ali v različnih jezikih.

Tako z lingvističnega kakor z literarnega vidika je seveda prevod in priredbo mogoče obravnavati samo kot besedno tvorbo, kot besedilo, ki je bodisi samostojno bodisi sestavni del kombiniranih, umetnostno mešanih zvrsti.

V slovenski literarni zgodovini je pač najbolj znamenita priredba, ki ni pogojena s spremembo zvrsti, povezana pa je s prevodom: to je Linhartova deloma prevedena, deloma prirejena komedija o Matičkovi ženit-

vi. Še Francetu Kidriču je veljala za prevod, vendar »več kot prevod«, »ponašitev« (Kidrič 1939, 713-714). Alfonz Gspan je z nadrobnejšo analizo ugotovil, da je Linhart Beaumarchaisovo *La folle journée ou le mariage de Figaro* deloma prevedel, deloma predelal – pravzaprav bolj predelal kakor prevedel. Temu primerno je Gspan Matička sumarno označil za priredbo ali predelavo in s tem utemeljil Linhartov položaj prvega slovenskega dramatika (Gspan 1956): avtorstvo priredbe je torej pomembnejše od avtorstva prevoda, ker je priredba bolj oddaljena od izvirnika in zato kot zvrst izvirnejša, več vredna od prevoda.

Ko je Katarina Šalamun Biedrzycka Linhartovo komedijo ponovno primerjala z Beaumarchaisovo, jo je ustrezno označila kot prevod-priredbo, ji priznala spretno prilagoditev sočasnemu slovenskemu okolju, ne pa tudi »izboljšave« ali »prekašanja« izvirnika – nasprotno, pokazala je, v čem in kje je kljub dodatkom in razširitvam glede na izvirnik poenostavljena, osiromašena, reducirana (Šalamun Biedrzycka 1990).

Vsaj tako številne kot priredbe, ki izvirno besedilo deloma krčijo, deloma širijo, so tiste, ki ga samo krčijo. Taka so v primeri z izvirniki npr. besedila v slikanicah in stripih: v njih so ilustracije obsežnejše in sporočilno pomembnejše od besedil, ki od izvirnika včasih ohranijo le še borne ostanke ali komaj rahle sledi. Tovrstne priredbe Grimmovih in Perraultovih pravljic, Swiftove satire o Gulliverju, Defoejevega poučno pustolovskega romana o Robinzonu, Carrollovih zgodb o Alici itn. je kritično razčlenila Marjana Kobe in jih sumarno zavrnila kot estetsko nesprejemljive nadomestke, pravzaprav kot zajedalske izbrise izvirnikov (Kobe 1987). Toda estetsko nič manj problematične so lahko tudi priredbe, ki izvirna besedila širijo z dodatki in tudi sicer bolj parafrazirajo kakor citirajo, kot npr. v Disneyevih daljših risanih filmih po klasičnih pravljicah.

Priredbe so torej tako kot prevodi in izvirniki lahko različno učinkovite in različno vrednotene, nič drugače od drugih besedilnih in literarnih zvrsti: zvrstna pripadnost ne določa niti kvalitete niti odmevnosti posameznega besedila. K posplošenemu vrednotenju in hierarhiziranju posameznih zvrsti spodbujajo posebni konteksti, posebne perspektive ali posebni interesi njihove obravnave: priredba ima nasploh višjo ceno od prevoda v kontekstu nacionalne literarne zgodovine, ki priredbe tujih del prav zaradi njihove različnosti od tujih izvirnikov še lahko postavlja ob domača dela, prevodov pa zaradi njihove analognosti z izvirniki, ki pripadajo drugim nacionalnim literaturam, ne more. Prevod je bolj cenjen od priredbe z vidika današnje ortodoksne doktrine izvirniku zvestega, estetsko enakovrednega prevoda, ki predpostavlja strukturno nedotakljivost izvirnika in možnost ohranjanja njegove integralne podobe tudi v prevedeni, tj. jezikovno pretvorjeni različici.

Ločljivost med prevodom in priredbo je očitno lažja, kadar ti dve zvrsti nista povezani in je njuno različno razmerje do izvirnika jasno razvidno, se pravi, kadar gre bodisi za priredbo bodisi za prevod. Priredba je bolj razpoznavna takrat, kadar je besedilo predružačeno zaradi spremenjene funkcije v drugi literarni ali umetnostno mešani zvrsti, manj pa takrat, kadar ostaja v isti literarni ali umetnostno mešani zvrsti kakor izvirnik in se prepleta s prevodom.

Težave dela torej prevod s svojo deloma nehoteno, toda neizogibno, včasih pa tudi namerno ambivalentnostjo: pogosto hoče izvirnik na novo predstaviti v »sprejemljivejši«, »izboljšani«*»* različici, ga torej »popraviti«, »posodobiti«, »podomačiti«, »približati bralcu«; a čeprav tega noče, se tudi pri najboljši volji noben izvirnik ne da v drugem jeziku niti leksikalno niti sintaktično niti pomensko obnoviti do zadnje nadrobnosti. Pojmovanje prevoda je namreč od antičnih do naših časov, od Cicera in Kvintilijana do Nide in današnjih funkcionalistov raztegljivo, razpeto med različno razumljeni in vsaj delno nasprotujoči si težnji po zvestobi izvirniku in razumljivosti ali všečnosti bralcu, ki je iz drugega, drugačnega kulturno jezikovnega kroga, pogosto tudi iz drugega časovnega obdobja kakor bralec, ki mu je bil namenjen izvirnik (prim. Kovačič 1994, Kovačič 1996, Grosman 1994, Grosman 1997, Kocijančič Pokorn 1997, Ožbot 1997). Vendar so pri tako imenovanih prostih, svobodnih, dinamično ekvivalentnih ali funkcionalnih prevodih prirejevalski posegi, ki nimajo nobene opore v izhodiščnem besedilu, ločljivi od prevajalskih postopkov, ki so vezani na besedilo izvirnika in ostajajo v njegovih mejah.

Vinay in Darbelnet v svoji posrečeni razčlembi prevajalskih postopkov, med katerimi v posameznem prevodu nobeden ne more biti edini, ampak se jih vedno prepleta po več, če že ne ravno vsi, ločujeta dve osnovni skupini – direktne in indirektne. Med direktnimi je prvi, najbližji izvirniku raba sposojenk, tujk, citatnih besed (emprunt). Ker gre v teh primerih za tisto, kar v prevodu ni prevedeno, ampak dobesedno ali le malo prilagojeno prevzeto iz izvirnika, te metode pravzaprav ni mogoče imeti za prevajalsko v pravem pomenu besede, vendar spričo tega, da se uporablja le ob redkih izrazih ali frazah, prevod zaradi nje še vedno ostaja prevod. Na nasprotnem koncu lestvice je kot zadnja med indirektnimi postopki navedena adaptacija (adaptation), ki terminološko enači prevod s priredbo in navaja k sklepu, da tudi ni prava prevajalska, ampak prirejevalska metoda, vendar zaradi prilagoditve posameznih izvirnikovih leksemov in sintagem ustaljenim reklom prevodnega jezika in konvencijam njegove kulture prevod prav tako ostaja prevod. Upoštevati pa je treba tudi ugotovitev, da je izbira teh metod vsaj deloma fakultativna, odvisna od prevajalčeve odločitve za eno izmed dveh ali več enako sprejemljivih in zato medsebojno zamenljivih možnosti. Pri tem je poleg uskladjljivih ali neuskladjljivih izraznih načinov, besednega zaklada in frazeologije izvirnikovega in prevodnega jezika pomembna tudi njihova različna konotacija, različno razumevanje in vrednotenje zaradi različnih navad, načina življenja, okusa, prepričanj, ustaljene simbolike itn. v različnih okoljih. Vendar vse to pri prevodu ostaja v mejah načela ekvivalence, saj Vinay in Darbelnet tudi prevajalski postopek adaptacije označujeta kot poseben primer ekvivalence, namreč kot situacijsko ekvivalenco (Vinay in Darbelnet 1968). Za priredbo kot besedilno zvrst pa ekvivalenca ali analogija ni vodilno načelo: prevod poustvarja izvirnikovo prozo s prozo, verz z verzom, opis z opisom, premi govor s premim govorom, pregovor s pregovorom, besedno igro z besedno igro, rimo z rimo itn., v priredbi so zvrstne, narativne, verzne, figurativne in druge značilnosti zamenljive ali opustljive.

Razlike med priredbo in prevodom se posebno jasno pokažejo, če ob prevodu, ki je tudi priredba, obstaja tudi neprireden prevod istega dela – ob Linhartovem *Matičku* npr. še Lampretov prevod Beaumarchaisove *Figarove svatbe* (1993). Prav tako ilustrativno si je ogledati prevod priredbe, če pred njim že obstaja prevod izvirnika. Zlasti zanimiv je v tem pogledu citatni del priredbe, tj. tisti del, v katerem priredba ne spreminja izvirnika, ampak mu ostaja enaka. Prevod priredbe bi se namreč analogno kakor priredba na izvirnik lahko oprl na prevod izvirnika v svojem jeziku, lahko pa tudi ne – bodisi zato, ker tovrstne povezave priredbe z izvirnikom niso posebej navedene in jasno razvidne, bodisi zato, ker imajo prevajalci priredbo za enake vrste izhodiščno besedilo kakor izvirnik, se pravi za neodvisno, brez citatnih povezav z izvirnikom. Zgled za to sta Črnagojev in Majaronov prevod Lambove »pripovedke« ali »zgodbe« po Shakespearovi tragediji *Romeo in Julija* v primerjavi z Župančičevim prevodom izvirnika.

Približno po dvesto letih obstoja Shakespearovega dramskega opusa sta v začetku 19. stoletja Charles in Mary Lamb objavila knjigo proznih povzetkov njegovih najbolj znanih tragedij in komedij, ki sta jim ohranila prvotne naslove in dodala skupni naslov *Pripovedke iz Shakespeara* (*Tales from Shakespeare*, 1807). Čeprav nedvoumno omenjata avtorja izvirnikov, sta kot avtorja *Pripovedk* navedena prirejevalca – na naslovni strani skupaj, ob vsaki »pripovedki« posebej še vsak zase. Njuno delo namreč ni skupinsko, temveč individualno, le po metodi je usklajeno: pisatelj, pesnik in kritik Charles Lamb (1775-1834) je priredil izbrane tragedije (*Romeo in Julija*, *Timon Atenski*, *Kralj Lear*, *Othello*, *Macbeth*), njegova sestra Mary Lamb (1764-1847) komedije (*Vihar*, *Sen kresne noči*, *Zimska pravljica*, *Mnogo hrupa za nič*, *Kar hočete*, *Dva gospoda iz Verone*, *Beneški trgovec*). Uvodna Beseda bralcu, ki sta jo podpisala oba, pojasnjuje, da s svojimi priredbami nista hotela nadomestiti Shakespearovih del, pač pa jih v preprostejši, dostopnejši obliki približati življenjsko neizkušenim, še ne dovolj izobraženim mladim ljudem in jim olajšati poznejše neposredno spoznavanje zahtevnih izvirnikov.

Svojih pripovedi o Shakespearovih dramah sicer ne označujeta z izrazom priredbe, vendar ustrezajo tej oznaki: v njih je ohranjenih večina izvirnikovih oseb z nespremenjenimi imeni, ohranjena je večina dogajanja ali zgodbe, nekateri deli besedil so povedani tudi s Shakespearovimi besedami, tj. citirani po izvirniku. Sicer pa dramsko dogajanje, ki ga je Shakespeare izoblikoval v verzni dialogih in monologih in razčlenil v dejanja in prizore, Lamba povzemata v enovitih, notranje nerazčlenjenih proznih pripovedih. V njih se poročanje in opisi prepletajo s premimi govori, ki so v primeri s Shakespearovimi skrajšani, jezikovno posodobljeni in tudi tam, kjer so deloma povzeti po izvirniku, prilagojeni manj zahtevnemu, manj izobraženemu bralcu: zapletena sintaksa je poenostavljena, inverzni besedni redi spremenjeni v običajne, arhaični izrazi zamenjani s sodobnejšimi, metaforika deloma reducirana, deloma

komentirana. Didaskalije in navedbe govorečih besed so selektivno povzete v poročilih in opisih dogajanja in nastopajočih oseb. Nespremenjeni so kot nekakšna ilustracija izvornika navedeni le maloštevilni Shakespeareovi verzi iz tragedije *Kralj Lear* in komedij *Sen kresne noči*, *Beneški trgovec*, *Mnogo hrupa za nič*. – Shakespeareova dela so torej iz zvrstno soodvisnih, gledaliških, uprizoritvam namenjenih besedil prirejena v neodvisna, branju namenjena, literarna, toda v primeri z izhodiščnimi reducirana besedila.

Zgodovina slovenskih prevodov Shakespeara se je začela šele proti koncu 19. stoletja, torej takrat, ko so *Pripovedke iz Shakespeara* že obstajale. Toda Valjavec (1831-1897), Vrban Zadravski (1841-1864), Pajk (1837-1899), Šauperl (1840-1869), Glaser (1845-1913), Haderlap (1849-?), Cankar (1876-1918), Župančič (1878-1949), Bor (1913-1993) in še več drugih niso prevajali Lambovih poenostavljenih proznih priredb, temveč neprimerno zahtevnejše Shakespeareove verzificirane izvornike (prim. Moravec 1978, 48-61, 65, 72, 76-82, 94-95, 102-104). Priredbe Charlesa in Mary Lamb so v slovenščini prvič izšle šele potem, ko je bilo več izvornikov prevedenih že po večkrat. V prevodu Ivana Črnagoja (1899-1972) imajo naslov *Pripovedke iz Shakespeara* (1953), ne navajajo pa, kateri izmed prirediteljev je avtor posameznih priredb. Spremno besedo, ki poudarja predvsem pomen izvornikov, je knjigi napisal France Koblar, Shakespeareovi verzi so navedeni v prevodih Otona Župančiča, ki so bili takrat veliko bolj cenjeni od starejših Cankarjevih in drugih. Črnagojev prevod je bil večkrat ponatisnjen (1959, 1964, 1967, 1996), vendar v zadnji, glede na prevajalca in na pisca spremne besede postumni izdaji ni navedeno, da gre za ponatis knjige, nastale pred 43 leti. Še pred tem ponatisom je skrčen izbor Lambovih priredb – brez *Ukročene trmoglavke*, *Beneškega trgovca*, *Kar hočete* in *Viharja* – izšel z naslovom *Zgodbe po Shakespearu* (1995) v prevodu in s spremno besedo Igorja Majarona. Tudi Majaron navaja Shakespeareove verze v Župančičevih prevodih, čeprav je medtem izšlo že nekaj novih, Jesihovih. Toda Župančiča omenja pri navedkih v *Snu kresne noči* (str. 10, 11) le v opombi pod črto, pri navedkih v *Kralju Learu* (str. 64, 69) sploh ne. Župančič je torej kot prevajalec citiranih verzov v Črnagojevem prevodu naveden ustrežneje kakor v Majaronovem, medtem ko v proznem delu oba citirata Župančičeve prevode bistveno manj kakor Lamb Shakespeareove izvornike. Za zgled navajam primerjavo – Shakespeareovo predstavitev prvega srečanja med *Romeom in Julijo* v Župančičevem prevodu in Lambovo pripoved o tem dogodku v Črnagojevem in Majaronovem prevodu (polkrepko so natisnjene ključne besede, podčrtani so izrazi in sintagme, ki jih Lamb citira po Shakespearu, Črnagoj in Majaron pa po Župančiču):

SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet* I-5

(Shakespeare, brez letnice, 890-891):

Rom. /To a servingman/ What lady is that, which doth enrich the hand of yonder knight?

Serv. I know not, sir.

Rom. O, she doth teach the torches to burn bright!
It seems she hangs upon the cheek of night
Like a rich jewel in an Ethiop's ear,
Beauty too rich for use, for earth too dear!
So shows a snowy dove trooping with crows.
As yonder lady o'er her fellows shows.
The measure done I'll watch her place of stand,
And, touching hers, make blessed my rude hand.
Did my heart love till now? forswear it, sight!
For I ne'er saw true beauty till this night.

ŽUPANČIČ, *Romeo in Julija* (Shakespeare 1940, 32-33):

Romeo /slugi/. Kdo je ta gospodična, ki drži tam vitezu roko?

Sluga. Ne vem, gospod.

Romeo. Od nje sijati se učijo sveče!

Lepota njena v noči se leskeče

kot biser, črncu na uho pripet,

predragocena za ta nizki svet!

Kot golobica bela sredi vran

izmed prav vseh družic bije na dan.

Po plesu stopim k nji, da roko milo

ji stisnem, svoji roki v tolažilo.

Sem ljubil kdaj? »Ne!« reci, pogled moj!

Lepote nisem videl do nocoj.

LAMB, *Romeo and Juliet* (Lamb 1990, 10-11):

/.../ And they fell to dancing, and **Romeo** was suddenly struck with the exceeding **beauty** of a **lady** who danced there, who seemed to him to teach the torches to burn bright, and her **beauty** to show by night like a rich jewel worn by a blackamoor; **beauty** too rich for use, too dear for earth! like a snowy dove trooping with crows (he said) so richly did her **beauty** and perfections shine above the **ladies** her companions. /.../

ČRNAGOJ, *Romeo in Julija* (Lamb 1996, 24-25):

Začeli so plesati in **Romea** je nenadoma presunila silna **lepota gospodične**, ki je na plesu bleščala svetleje od bakel in je bila ponoči podobna dragocenemu dragulju **v rokah** zamorca; **prelepa** je bila in predragocena za ta svet! »Taka je kakor snežnobel golob, ki se družijo z vranami!« je vzkliknil **Romeo**; in res je njena izredna **lepota** zasenčila vse **gospodične**, ki so bile z njo v družbi. /.../

MAJARON, *Romeo in Julija* (Lamb 1995, 91-92):

Začeli so plesati, ko je **Romea** presunila izredna **lepota** neke **deklice**; zdelo se mu je, da žari svetleje kakor bakle in se blešči v temi kot dragulj v roki črnca; **lepota**, preplemenita za vsakdanjo rabo in predragocena za ta svet! Bila je kakor bela golobica med vranami, in njena dovršena **lepota** je med drugimi ženskami v njeni bližini sijala. /.../

- Rom.** /To Juliet/ If I profane with my unworhiest **hand**
This holy shrine, the gentle fine is this:
My **lips**, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough **touch** with a tender **kiss**.
- Jul.** Good pilgrim, you do wrong your **hand** too much,
Which mannerly devotion shows in this;
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
And palm to palm is holy palmer's kiss.
- Rom.** Have not saints lips, and holy palmer's too?
- Jul.** Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.
- Rom.** O, then, dear saint, let lips do what hands do;
They pray, grant thou, lest faith turn to despair.
- Jul.** Saints do not move, though grant for prayer's sake.
- Rom.** Then move not while my prayer's effect I take.
Thus from my lips, by yours, my sin is purged.
- Jul.** Then have my lips the sin that they have took.
- Rom.** Sin from my lips? O trespass sweetly urged!
Give me my sin again.

Jul. You **kiss** by the book.

Nurse. Madam, your mother craves a word with you.

(SHAKESPEARE)

- Romeo.** /Juliji/ Če moja roka je, v slo zapeljana,
svetinjo to z dotikom užalila,
greh moji **ustni**, **romarja** skesana,
s **poljubom** rahlim rada bi izmila.
- Julija.** Krivica tvoje roke ni velika:
z njo si pokazal se pobožno vdan;
saj vernik se svetnikom rok dotika,
in romarski poljub je dlan na dlan.
- Romeo.** Nima svetnica ust, in romar tudi?
- Julija.** Ima jih, romar, za molitev le.
- Romeo.** Čuj, molim: usta kot prej dlan ponudi,
svetnica, da mi vera ne umre.
- Julija.** Svetnica, najsi vsliši, se ne gane.
- Romeo.** Miruj, da vtrgam si molitve sad. /Jo poljubi./
Tako so **ustne greha** mi oprane.
- Julija:** In jaz ostala z **grehom** sem brez nad.
- Romeo.** Z **grehom** od mene? Milostno pogubljaš!
Daj **greh** nazaj! /Jo poljubi./
- Julija.** Premojstrsko poljubljaš.
- Dojka.** Mati bi rada govorila z vami.

(ŽUPANČIČ)

The dancing being done, **Romeo** watched the place where the **lady** stood; and under favour of his masking habit, which might seem to excuse in part the liberty, he presumed in the gentlest manner to take her by the **hand**, calling it a **shrine**, which if profaned by **touching** it, he was a **blushing pilgrim**, and would **kiss** it for atonement. »Good **pilgrim**,« answered the **lady**, »your devotion shows by far too mannerly and too courtly: **saints** have **hands**, which **pilgrims** may **touch**, but **kiss** not.« »Have not saints lips, and **pilgrims** too?« said **Romeo**. »Aye,« said the **lady**, »lips which they must use in prayer.« »O then, my **dearest saint**,« said **Romeo**, »hear my **prayer** and grant it, lest I *despair*.« In such like allusions and loving conceits they were engaged, when the **lady** was called away to her mother. (LAMB)

Ko je bil ples pri kraju, se je **Romeo** ves čas oziral proti mestu, kjer je stala **gospodična**: in ker je vedel, da bo maska njegovo sproščeno vedenje nekako opravičila, je stopil k **lepotici** in jo kar se da ljubeznivo prijel za **roko**. Dejal ji je, da je njeno **svetniško roko** s svojim **dotikom** oskrnil, zato ga kot pobožnega **romarja** zaliva rdečica in bi jo rad za pokoro **poljubil**.

»Dobri **romar**,« je odgovorila **gospodična**, »vaša pobožnost je vse preveč uglajena in izumetničena; **svetniki** pa imajo **roke**, katerih se **romarji** lahko **dotaknejo**, **poljubiti** jih pa ne smejo.«

»Ali nimajo **svetniki** **ustnic**, **romarji** pa tudi?« je rekel **Romeo**.

»Že,« je rekla **gospodična**, »ampak uporabljati jih morajo za **molitev**.«

»Potem pa poslušajte mojo **molitev**, draga **svetnica**,« je rekel **Romeo**, »in jo **uslišite**, drugače bom obupal.«

V take svetle prispodobe in ljubke domisleke sta bila zatopljena, ko so **gospodično** poklicali k materi. (ČRNAGOJ)

Ko je bilo plesa konec, je **Romeo** z očmi poiskal **lepo dekle**. Zanašajoč se na masko, ki naj bi opravičila njegovo drznost, se ji je približal, jo nežno prijel za **roko**, rekoč, da je **svetinja**, ki jo je omadeževal s svojim **dotikom** in bi jo kot pobožen **romar** za pokoro rad **poljubil**.

»Dobri **romar**,« je odgovorila, »vaša pobožnost je vse preveč uglajena in udvorljiva; tudi **rok svetnikov** se **romarji** lahko **dotaknejo**, ne smejo pa jih **poljubiti**.«

»Ali **svetniki** nimajo **ustnic** in **romarji** prav tako?« je rekel **Romeo**.

»O, da,« je odgovorila **lepa gospodična**, »toda uporabljati jih morajo za **molitev**.«

»Potem pa poslušajte mojo **molitev**, ljuba **svetnica**, in jo **uslišite**, da se me ne poloti obup,« je rekel **Romeo**.

Tako sta se menila v prispodobah in rahlih namigovanjih, ko so **deklico** poklicali k materi. (MAJARON)

Shakespeare v skladu s konvencijami zapisovanja dramskih besedil navaja nastopajoče osebe ob njihovih replikah, kot pojasnilo, kdo govori posamezne dele besedila, ne glede na to, ali gledalec posamezno osebo že pozna ali ne. Poleg tega se imena oseb seveda pojavljajo tudi v replikah, bodisi v medsebojnih nagovorih bodisi v pogovorih o udeležencih dogajanja. Gledalec uprizorjenega besedila torej iz replik nastopajočih oseb postopoma spoznava, kdo so, kaj vedo in kako govorijo druga o drugi, kako se ogovarjajo med sabo. Bralec natisnjene besedila ima pred sabo tudi didaskalije, zato ve o identiteti nastopajočih več od gledalca uprizoritve, vendar to pri branju replik lahko upošteva, lahko pa se vživi tudi v gledalčev položaj. Bralec Lambove pripovedke je v drugačnem, manj zapletenem položaju: identiteto oseb mu postopoma razkriva pripovedovalec, deloma s svojimi pojasnili, deloma v premem govoru svojih oseb.

V obravnavanem odlomku ima Shakespeareov Romeo sedem replik, Julija pet; tolikokrat sta torej po imenih navedena v didaskalijah. Neposredno se ne nagovarjata z imenom, saj drug o drugem še ne veda, kdo sta. Gledalec iz dotedanjega dogajanja ve, kdo je Romeo, a kvečjemu slutiti, kdo je Julija. Lambova priredba ohranja gledalčevo perspektivo in poučenost, zato Romea, ki je bil v besedilu že predstavljen, navaja z imenom, Julije, za katero Romeo in z njim gledalec ali bralec še ne veda, kdo je, pa ne. Označuje jo z izrazom »lady«, ki ga pri Shakespeareu uporabi Romeo v vprašanju služabniku, kdo je dama, ki ga je prevzela že na prvi pogled. Ker pa je dramsko dogajanje v »pripovedki« strnjeno in replike skrajšane, Lamb v ustreznem odlomku Romeovo ime omenja le štirikrat.

Župančičev prevod ohranja dolžino, zapovrstnost in vsebino Shakespeareovih replik in temu primerno tudi način in pogostost omemb protagonistov. Črnagojev in Majaronov prevod se držita Lambovega besedila, le Shakespeareovo in Lambovo »lady«, ki jo Župančič in Črnagoj prevajata kot »gospodična«, Majaron variira z oznakama »deklica« in »lepo dekle«:

	Romeo	Juliet	lady
Shakespeare	7	5	2
Župančič	7	5 (Julija)	2 (gospodična, družica)
Lamb	4	0	6
Črnagoj	5	0	6 (gospodična, lepota)
Majaron	4	0	4 (gospodična, deklica, lepo dekle)

Romeo izpove svoj prvi vtis o Juliji že v vprašanju, kdo je dama, ki jo je pravkar prvič zagledal: vpraša namreč, kdo »bogati« roko vitezu. Tako je nato v monologu s tremi zapovrstnimi prisposodobami ponazori, kako zelo neznanka po njegovem mnenju prekaša svoje spremljevalke, in šele proti koncu strne svoj vtis v dvakrat izrečeni skupni oznaki »lepota«.

Župančič je Shakespeareovo uvodno metaforo nadomestil z metonimijo »drži roko vitezu«. Denotativni pomen obojega je namreč »pleše z vitezom«, toda stvarnejše »držanje roke« ohranja bistveni element Romeovega opažanja in nadaljnjega dogajanja: Romea namreč zanima predvsem

dotik plesalkine roke, saj svoj monolog konča z napovedjo, da se jo bo po plesu takoj še sam dotaknil, ali ji – v Župančičevem prevodu – »stisnil roko«. Takoj nato jo namreč v dialogu z novo verigo prisposodob in besednih iger nagovarja in končno nagovori, da od držanja za roko preideta k poljubu na usta.

Lamb uvodno vprašanje nadomesti s čisto denotativnim opisom, Romeovo galantno metaforo pa s pripovedovalčevo klišejsko, v kateri je kar takoj, še pred slikovitimi prisposodobami, omenjena lepota. Črnagojev in Majaronov prevod se vsega tega držita, iz Župančičevega prevoda povzemata le izraz »gospodična« za Shakespearovo in Lambovo »lady«:

Shakespeare: What lady is that, which doth enrich the hand of yonder knight?

Župančič: Kdo je ta gospodična, ki drži tam vitezu roko?

Lamb: And they fell to dancing, and Romeo
was suddenly struck with the exceeding beauty of a lady ...

Črnagoj: Začeli so plesati in Romea
je nenadoma presunila silna lepota gospodične ...

Majaron: Začeli so plesati, ko je Romea
presunila izredna lepota neke deklice ...

Trojna prisposodba Julijine lepote v Romeovem monologu je tisti del Shakespearovega besedila, ki ga Lamb kot sprožilo nadaljnjega dogajanja povzema v svojo pripoved z več citati kakor romantično uglašene prisposodbe iz dialoga med Romeom in Julijo. Črnagojev in Majaronov prevod tudi tu ne povzemata navedkov po Župančičevem, ampak se kljub medsebojnim razlikam držita svojega izhodiščnega besedila, tj. priredbe. Župančič namreč zaradi verza in rime Shakespearovih »torches« ne prevaja s pomensko ustrežnejšimi »baklami«, ampak s sorodnimi, čeprav kot svetilo manj učinkovitimi »svečami«, ki pa pomagajo vsaj nakazati Shakespearovo izrazito aliteracijo:

Shakespeare: she doth teach the torches to burn bright

Lamb: she seemed to teach the torches to burn bright

Župančič: od nje sijati se učijo sveče

Črnagoj: je bleščala svetleje od bakel

Majaron: zdelo se mu je, da žari svetleje kakor bakle

Shakespeare rabi pravzaprav dve zapovrstni aliteraciji – »teach the torches« in »burn bright«. Župančič prvo funkcionalno obnavlja v sintagmi »sijati se ... sveče«, v naslednjem verzu pa dodaja še nadaljnji dve – »njena v noči« in »lepota... leskeče«. – Črnagoj tvori glasovne figure z drugačnim besednim gradivom: »torches« prevaja z »bakle« in jih za silo aliterira z »bleščala«, dodaja pa še dve ponovitvi začetnih zlogov v besedah »ponoči podobna dragocenemu dragulju«. Majaron vse to nadomešča s trojno rimo »žari... se blešči v temi«.

Prevoda priredbe se razlikujeta od prevoda izvirnika tudi ob Shakespearovem verzu s paralelistično konstrukcijo, poudarjeno z anaforo, tj. s ponovitvijo besed »too« in »for«. Lamb je s prozno spremenjenim besednim redom v drugem delu te konstrukcije paralelizem uredil še bolj si-

metrično od Shakespeara, Župančič je prvi del in s tem celotno figuro opustil, Črnagoj in Majaron sta jo prevedla po Lambu. Paralelizem sta tudi poudarila s ponovljeno predpono »pre« in predlogom »za«, izraz »svet« za »earth« pa sta povzela po Župančičevem prevodu:

Shakespeare:	Beauty <u>too</u> rich <u>for</u> use,	<u>for</u> earth <u>too</u> dear!
Lamb:	beauty <u>too</u> rich <u>for</u> use,	<u>too</u> dear <u>for</u> earth!
Župančič:	<u>pre</u> dragocena	<u>za</u> ta nizki svet!
Črnagoj:	<u>pre</u> lepa je bila	in <u>pre</u> dragocena <u>za</u> ta svet!
Majaron:	<u>pre</u> plemenita <u>za</u> vsakdanjo rabo in	<u>pre</u> dragocena <u>za</u> ta svet!

Shakespeareovo prisposodobno z »razkošnim draguljem na Etiopčevem ušesu« Lamb deloma citira, deloma parafrazira, pri čemer ji zmanjšuje nazornost: Etiopca zamenja s nedoločnejšim črncem, ki ima dragulj nekje na sebi, ne na ušesu, tj. na enem tistih mest, kjer se navadno nosi nakit. Župančič verzu ustrezno prevaja »jewel« z »biserom«, opušča pridevnik »rich«, ohranja pa »biser« na črnčevem ušesu. Črnagoj in Majaron ne prevzemata »bisera«, ampak se odločata za »dragulj«, ki pa ga ima po njunem zamorec/črnc v rokah/roki: funkcijo nakita, okrasa, torej zabrisujeta, »roka« pa je tu rabljena brez erotične konotacije, kakršno je imela v Romeovem uvodnem vprašanju:

Shakespeare:	like a rich jewel	in a Ethiop's ear
Lamb:	like a rich jewel	worn by a blackamoor
Župančič:	kot biser,	črncu na uho pripet
Črnagoj:	podobna dragocenemu dragulju	v rokah zamorca
Majaron:	kot dragulj	v roki črnca

Citate iz Shakespeareove estetsko usmerjene metaforike Lamb dopolnjuje z večjo frekvenco izraza »lepota« in z bolj količinsko kakor vsebinsko poudarjenim pridevnikom Shakespeareovo »true beauty« nadomešča z »exceeding beauty«. Župančič sledi Shakespearu, le da pridevnik »true« opušča. Majaron in Črnagoj prevajata Lambovo besedilo in pridevnike dodajata (Črnagoj: silna lepota, izredna lepota; Majaron: izredna lepota, dovršena lepota; poleg tega – mimo Lambovega besedila – tudi še »lepo dekle, lepa gospodična«).

Redukcija erotično usmerjenega, sonetno oblikovanega dialoga je v priredbi in njenih prevodih vidna že iz zmanjšane frekvence ključnih besed: medtem ko Lamb, Črnagoj in Majaron »dotik« in »poljub« v glavnem ohranjajo, »romarja« in »svetnico« omenjajo redkeje in seveda v manj pomenskih zvezah, »roke«, »ustnice« in »molitev« močno reducirajo, »greh« pa sploh zamolčijo:

	Shakespeare	Župančič	Lamb	Črnagoj	Majaron
beauty/lepota	2	2	4	2	3
touch/dotik, dotakniti se	3	2	2	2	2
kiss/poljub, poljubiti	3	3	2	2	2
pilgrim, palmer/romar, -ji	6	5	4	4	4
saint/svetnik, -ca	4	4	3	3	3
hand, palm/roka, dlan	8	9	2	3	2
lips/usta, ustnice	7	4	2	1	1
pray, prayer/molitev, -ti	4	3	2	2	2
sin/greh	4	5	0	0	0

Župančič Shakespearove besedne igre ›pilgrim, palmer: hands, palm« v slovenščini ni mogel ohraniti, povzel pa je vsaj variiranje teh dvojic z izrazi ›romar, vernik« in ›roke, dlan«, medtem ko Lamb in njegova prevajalca tudi to opuščajo.

Prevod izvirnika in prevoda priredbe se torej v kar številnih nadrobnostih odmikajo od svojih izhodiščnih besedil, bodisi zaradi razlik med angleščino in slovenščino in z njimi povezanih kolizij med pomensko in oblikovno funkcijo posameznih leksemov in sintagem – to je predvsem problem prevoda izvirnika, bodisi zaradi bolj ali manj pretehtane rabe indirektnih prevajalskih metod, ki je predvsem problem prevodov priredbe. Toda redukcije in dodatki so taki, da ne zabrisujejo generalnega ujemanja teh prevodov s svojimi izhodiščnimi besedili: Župančič se drži Shakespearovega izvirnika, Črnagoj in Majaron Lambove priredbe. Prevoda priredbe celo poudarjata različnost Lambovega besedila od Shakespearovega, saj ne upoštevata Lambovih diskretnih citatnih povezav z izvirkom in ne izrabljata možnosti, da bi neoznačene, v prozo pripoved vpletene citate Shakespearovih sintagem povzela po Župančičevem ali katerem drugem znanem in dosegljivem slovenskem prevodu *Romea in Julije*. Maloštevilni drobci, ki se v njih prevodih ujemajo z Župančičevim, se zdijo prej po naključju enako prevedeni ali vtisnjeni v spomin kakor namerno citirani.

Prevajalca sta se namreč zavedala, da prevajata priredbo, poznala sta njeno izhodiščno besedilo in njuno medsebojno razmerje. Glede na Shakespearovo nesporno umetniško superiornost pa sta Lambovo predelavo imela le za redukcijo izvirnika, predvsem redukcijo njegove verzne in metaforične oblikovanosti. Pri tem nista upoštevala, da Lamb sicer dosledno piše v prozi, metaforiko pa vsaj deloma povzema ali citira in s tem diskretno ohranja vzorce Shakespearove pesniške dikcije. Razlik med parafrazo, povzetkom, komentarjem in citatom, ki so značilne za Lambovo priredbo, v njih prevodih ni – vse je le prevod besedila, ki je pojmovano kot homogeno in samostojno, ne glede na to, da je izvedeno. Priredba je torej kot izhodiščno besedilo prevoda izenačena z izvirkom – prevod sledi izhodiščnemu besedilu, kakršnokoli že je, in upošteva predvsem različnost priredbe od izvirnika.

LITERATURA, VIRI

- CUDDON, J. A., 1985: *A Dictionary of Literary Terms*. Revised Edition. Penguin Books. Middlesex.
- GLASBA, 1984: Ur. Ksenija Dolinar. Cankarjeva založba. Ljubljana. (Leksikoni Cankarjeve založbe.)
- GRAND LAROUSSE ENCYCLOPEDIQUE, 1960. I. Librairie Larousse. Paris.
- GROSMAN, Meta, 1994: Status književnega prevoda v ciljni kulturi. – Prevod – posnetek, reprodukcija, interpretacija. Društvo slovenskih književnih prevajalcev. Ljubljana. (18. prevajalski zbornik.)
- GROSMAN, Meta, 1997: Književnost v medkulturnem položaju. – Razprave II. razreda XVI. Ur. Jože Pogačnik. Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Ljubljana. Str. 47-66.
- GSPAN, Alfonz, 1956: Razsvetljenstvo. – Zgodovina slovenskega slovstva I. Do začetkov romantike. Slovenska matica. Ljubljana.
- JAKOBSON, Roman, 1989: O lingvističnih vidikih prevajanja. Prevedla Zoja Skušek Močnik. – Lingvistični in drugi spisi. Ljubljana. (Studia humanitatis.)
- KIDRIČ, France, 1938: Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do Zoisove smrti. Slovenska matica. Ljubljana.
- KMECL, Matjaž, 1995: Mala literarna teorija. Četrta, popravljena in dopolnjena, izdaja. Mihelač in Nešović, Založba, d. o. o. Ljubljana.
- KOBE, Marjana, 1987: O priredbah. Priredbe klasičnih del iz svetovne književnosti za mladino v slikanicah za najmlajše. – Pogledi na mladinsko književnost. Mladinska knjiga. Ljubljana.
- KOČJANČIČ POKORN, Nike, 1997: Teoretične osnove za kritično vrednotenje prevoda. – Kriteriji literarnega prevajanja. Prevajanje in terminologija. Društvo slovenskih književnih prevajalcev. Ljubljana. (21. prevajalski zbornik.)
- KOVAČIČ, Irena, 1994: Prevajanje med skoposom in relevantnostjo. – Prevod – posnetek, reprodukcija, interpretacija. Društvo slovenskih književnih prevajalcev. Ljubljana. (18. prevajalski zbornik.)
- KOVAČIČ, Irena, 1996: Strukturna in pragmatična enakovrednost izvirmega in prevodnega besedila. – Prevod besedila. Prevajanje romana. Društvo slovenskih književnih prevajalcev. Ljubljana. (20. prevajalski zbornik.)
- LAMB, Charles, 1990: *Romeo and Juliet*. – Charles in Mary Lamb, *Tales from Shakespeare*. Tiger Books International PLC. London.
- LAMB, Charles, 1995: *Romeo in Julija*. – Charles in Mary Lamb, *Zgodbe po Shakespearu*. Prevedel Igor Majaron. Založba Karantanija. Ljubljana.
- LAMB, Charles, 1996: *Romeo in Julija*. – Charles in Mary Lamb, *Pripovedke iz Shakespeara*. Prevedel Ivan Črnagoj. Mladinska knjiga. Ljubljana.
- LITERATURA, 1977: Ur. Ksenija Dolinar. Cankarjeva založba. Ljubljana. (Leksikoni Cankarjeve založbe.)
- MORAVEC, Dušan, 1978: *Shakespeare pri Slovencih*. – William Shakespeare, *Zbrane gledališke igre*. I. Ur. Matej Bor. Mladinska knjiga. Ljubljana. Str. 43-139.
- OŽBOT, Martina, 1997: Parametri prevajanja literarnozgodovinskih besedil. – Kriteriji literarnega prevajanja. Prevajanje in terminologija. Društvo slovenskih književnih prevajalcev. Ljubljana. (21. prevajalski zbornik.)
- SHAKESPEARE, William (brez letnice): *Romeo and Juliet*. – *The Complete Works of William Shakespeare*. Ur. William George Clark and William Aldis Wright. Grooset & Dunlap Publishers. New York.

- SHAKESPEARE, William, 1940: *Romeo in Julija*. Prevedel Oton Župančič. Slovenska matica. Ljubljana. (Vezana beseda.)
- ŠALAMUN BIEDRZYCKA, Katarina, 1990: (Še enkrat) primerjava med Beaumarchaisovim Figarom in Linhartovim Matičkom. – *Primerjalna književnost* 13, št. 1, str. 15-26. Slovensko društvo za primerjalno književnost. Ljubljana.
- TOPORIŠIČ, Jože (ur.), 1993: *Slovenska zvrstna besedila*. Sour. Velemir Gjurin. Univerza v Ljubljani. Filozofska Fakulteta. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana.
- VINAY, J.-P., DARBELNET, J. 1968: *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Didier. Paris, Bruxelles, Montreal. (Bibliothèque de stylistique comparée.)
- WILPERT, Gero, 1969: *Sachwörterbuch der Literatur*. Kröner Verlag. Stuttgart. (Kröners Taschenbücher, Band 231.)

■ TRANSLATION, ADAPTATION, TRANSLATED ADAPTATION

Translation and adaptation are common but complicated literary phenomena. Both include independent texts of the literary genres and interdependent texts of the polyartistic genres (strip, song, drama, opera, film etc.). Both can occur separately or co-exist as part translation, part adaptation of the source text. The combination is usually labelled as a modified, e.g. "free" or "dynamically equivalent" or "functional" translation; adaptation is thus only vaguely hinted at.

Nevertheless, they are discernable as two different text species. Their common feature is the nature of their provenance, i. e. their unavoidable dependence of a pre-existent text, and consequently their status of a derived, secondary text. Their source texts may be primary or secondary, since translations can be adapted or/and translated, and adaptations can be translated and/or adapted as well as originals. The relations of the two species to their source texts, however, differ. Translation is a complete linguistic transformation of its source text, but also its close formal and conceptual reconstruction within the frame of the same literary genre or text species. Adaptation is unmistakably linked to its source text by selected elements (title, characters, story, quotations, paraphrases etc.), but has a different individual structure, and frequently belongs to another genre or species.

A case of translation-adaptation interrelations is studied on samples of a primary text, its adaptation and their translations: W. Shakespeare's interdependent text of his sophisticated verse drama *Romeo and Juliet* (1596?) was turned by Charles Lamb into an independent text of an identically titled but simplified prose tale, sprinkled with minor Shakespearian quotations; O. Župančič translated Shakespeare's text into Slovenian (*Romeo in Julija*, 1940), thoroughly reconstructing its dramatic structure and verse form while frequently modifying the meaning and form of its lexemes, syntagms, clauses and sentences; I. Črnagoj (*Pripovedke iz Shakespeara*, 1953 and further editions) and I. Majaron (*Zgodbe po Shakespearu*, 1995) reconstructed Charles Lamb's narrative structure and prose style in their

translations, while neglecting a number of its details and distinctions. They both correctly quoted Župančič's translated verses wherever Shakespeare's originals had been manifestly included in Charles and Mary Lamb's *Tales from Shakespeare* (1807), but practically ignored Župančič's version where parts of the original verses were less obviously integrated into the prose adaptation.

The adaptation's verbal correspondence to the original is stronger than that of the adaptation's translations to the translation of the original. So, all translations demonstrate the same general attitude to their source texts, regardless of their status: they follow their essentials while modifying a number of their details. They seem to prefer the position of secondary texts, even when they are actually doubly dependent, tertiary ones, e.g. when their source texts are adaptations. It may be concluded that the source text: translation relation is basically constant in spite of the translations' variability, while the source text:adaptation relation does not follow a fixed basic pattern.

EKSISTENCIALIZEM V ROMANOPISJU VITOMILA ZUPANA

Vanesa Matajc

Razprava uvodoma povzema periodizacijsko zamejitev eksistencializma kot literarnega toka na leta 1938-1952 in na prvo ustvarjalno obdobje avtorjev J.-P. Sartra ter A. Camusa (S. de Beauvoir v prispevku ni obravnavana). Na dobljeni podlagi analizira eksistencialistične prvine v romanopisju Vitomila Zupana, ki jih je slovenska literarna zgodovina sicer registrirala, ni pa dovolj precizno preučila dejanske količine in konfrontacije eksistencialističnih prvin z drugačnimi svetovnonazorskimi položaji v Zupanovem leposlovju. Tokratna analiza ugotavlja vzroke za blokado posameznih eksistencialističnih prvin v Zupanovem romanopisju in manko njihovih izpeljav v koherenten eksistencialistični nazor kot duhovnozgodovinski temelj celotnih romanesknih besedil.

Obravnava eksistencializma je tudi v sodobni francoski literarni zgodovini še vedno neenotna in ne dovolj argumentirana; temu je najbrž vzrok povečini nedomišljena metodologija, saj uporabe duhovnozgodovinske metode pri utemeljitvi periodizacije eksistencializma skoraj ni zaslediti. Že kot filozofski tok, ki poteka od S. Kierkegaarda (1813-1855), se tudi v 20. st. pojavlja v različicah, ki presegajo radikalni (ateistični) metafizični nihilizem: vprašljivo je, ali lahko o teistični (krščanski) različici G. Marcela (personalizmu) govorimo kot o eksistencializmu v ožjem pomenu, različnem od širšega in daljšega toka »filozofije eksistence«. Znotraj ateističnega eksistencializma pa se ob Sartru pojavlja tudi različica Merleau-Pontyja¹.

Tako pod ta pojem, ki označuje filozofsko-literarni tok² med leti 1938 (izid Sartrovega romana *Gnus*) in 1946/47 (začetek Sartrovega družbenopolitičnega angažmaja) oziroma 1952 (izid Camusovega *Upornega človeka*), literarni zgodovinarji največkrat umeščajo celotni filozofski, esejistični in literarni opus Sartra in Camusa, pa tudi na eni strani roman človekove usode in na drugi dramatično absurda ali celo *nouveau roman*.

Slednja dva z eksistencializmom družijo stična točka absurda, ki pa je v modernizmu, kamor sodita, obravnavan na drugačnih duhovnozgodovinskih temeljih.

vinskih podlagah.³ Ravno tako se od eksistencializma razlikuje roman človekove usode,⁴ ki skupne nihilistične temelje razvija v drugačno smer kot eksistencializem. Gre za pisatelje različnih svetovnonazorskih opredelitev (G. Bernanos, A. de Saint-Exupéry, H. de Montherlant, L.-F. Céline A. Malraux), ki nastopijo v času ok. leta 1930 in jih družijo poskus preseganja »krize zavesti«, pogojene s socialnopolitično situacijo ter znaki izčrpanja evropske metafizike. Že tu, pred nastopom eksistencializma, se javlja občutek absurdnosti človekove eksistence, ki se v tem okviru še poskuša preseči z vitalno izbiro akcije: ta je pogoj za spopad s svetom, ki ga opredeljuje za človekovo zavest ponižujoča odsotnost utemeljujočega smisla. Spopad je vnaprej obsojen na poraz zaradi človekove brezsmiselne končnosti, vendar odločitev za spopad pomeni moralno zmago. Gre za akcijo čiste volje do moči, ki pomeni zasilno in začasno, subjektivno obvladovanje zavesti o absurdni, končni človekovi eksistenci. Limitne situacije, ki izzivajo smrt, tako omogočajo avtentično bivanje, stalno zavestno soočano z ničem. Tako je ničejanska akcija volje do moči v tridesetih letih ne več absolutna, temveč le delna osmislitev subjekta: v izzvanih limitnih situacijah omogoča zasilno premagovanje občutka nemoči in izročnosti niču, v čemer, v moralni zmagi, je ves domet njenega upora. Status takšne akcije imajo Malrauxove moralne odločitve za brezupni, kasneje kolektivni revolucionarni heroizem,⁵ hrepenenjsko preseganje strahu pred smrtjo v imenu samožrtvovanja humanim idealom kolektivnega občestva pri Saint-Exupéryju, Montherlantov vitalistični kult moške akcije na individualni ravni, Célinovo vztrajanje v popolni, absurd potrjujoči resignaciji kot obrnjeni matrici heroične akcije,⁶ pa tudi Bernanosovo krščansko kompenziranje nihilistične skušnjave brezupa z zatiranjem duhovnega zla.

Literarni eksistencializem periodizacijsko gledano začenja literarna izpeljava poznejše Sartrove filozofske razprave *L'Être et le Néant* (1943), namreč roman *Gnus* (*La Nausée*, 1938), ki umetniško artikulira Sartrove filozofske »formule« njegovega prvega obdobja. Temeljni aksiom Sartrovega, s Husserlovo filozofijo zavesti vplivanega eksistencializma je človekova svoboda, ki jo pogojuje odsotnost metafizične transcendence. Svet se kaže izključno skozi zavest, ki človeka vodi prek objektivnih dejstev (stvari kot biti v pravem pomenu, brez relacije z zunanjim, na način »être-en-soi«) in ga določa kot »être-pour-soi«, kot vedno zavest o nečem, ki sebe torej stalno nič. Zato človekove narave ni, svojo eksistenco ustvarja sam, kolikor je vsota svojih svobodnih izbir, s katerimi uveljavlja svojo avtentičnost oz. odsotnost samoprevare (*mauvaise foi*), absolutno svobodo. Tako se samoustvarja in osmišlja – zunaj tega osmišljanja ni nobenega (transcendentnega) smisla in zato se esenca človeka konstruira v eksistenci in ji predhaja (»l'existence précède l'essence«). Svobodo in odgovornost samoustvarjanja spremlja tesnoba (*l'angoisse*) kot zavest o popolni svobodi (vrženosti v svet brez transcendentnega smisla) in nepopravljivosti izbire. Izhod iz strahu (in gnusa) je zgolj prepoznava strahu/gnusa oz. distanca, ki ga paradoksalno obvladuje. To izkušnjo popisuje Roquentinov »metafizični dnevnik«, Sartrov roman

Gnus, pa tudi novele iz zbirke Zid (Le Mur, 1939), nekatere drame in deloma romaneskna trilogija Pota svobode (Les Chemins de la Liberté, 1945-49).

Ko se sartrovska svobodna izbira poveže z odgovornostjo za človeštvo oz. se prenese na kolektivno družbeno prakso – tudi s smislom in v smislu pisanja »littérature engagée«, s katero pisec prosvetljuje bralca za pozitivno spremembo družbe, Sartre (teoretično v filozofskih esejih Eksistencializem je humanizem, 1946; Kaj je literatura, 1947) zapušča svojo prvotno eksistencialistično podlago.

Kljub razlikam s Sartrovo filozofijo prvega obdobja spada v ožje določeni pojem literarnega eksistencializma prvi del Camusovega leposlovnega in esejističnega opusa. Od vključno romana Tujec (L'Étranger, 1942) uzavešča človekov eksistencialni položaj kot absurden: edina priznana resnica (smrtnosti) implicira absurd kot posledico prepoznane neosmišljenosti eksistence v svetu. Absurd ni dana lastnost človeka ali sveta, temveč posledica razpoke, ki nastaja med zavestjo in njenim uvidom zunanjega sveta, med človekovo željo po presežni osmišljenosti in odsotnosti le-te. Absurd je torej v hkratni antinomični prezenci človeka in organskega sveta narave. Reakcija na resnico absurda je mogoča v dveh oblikah: kot samomor (ukinitve zavesti) ali kot tista, ki je za Camusa edino sprejemljiva: pripoznava in refleksija absurda, njegovo sprejetje in s tem možnost avtentičnega življenja v novi zavesti brez samoprevare, »sizifovsko« vztrajanje v resnični človekovi identiteti, ki z refleksivno distanco omogoča celo občutek sreče. To novo moralno držo razvija Meursault v romanu Tujec ter esej Mit o Sizifu (Le Mythe de Sisyphe, 1942).

Individualni upor kljubujočega vztrajanja v absurdu in s tem Camusov eksistencializem se konča z romanom Kuga (La Peste, 1947) in esejem Uporni človek (L'homme révolté, 1952), ki individualni upor prenašata na kolektivni angažma za moralne vrednote skupnosti in torej implicirata humanistično moralo.

Temeljna razlika med Camusovim in Sartrovim eksistencializmom je verjetno v statusu zavesti: pri Sartru je edini paradoksalni »smisel« bivanja zavest o odvečnosti zavesti (ker je vedno zavest o nečem, se nič), pri Camusu pa gre za neodvečno zavest, saj prav tako paradoksalno omogoča kljubovalno vztrajanje v absurdu, s čimer ukinja sartrovsko tesnobo/gnus ob zaznavi bivanja in afirmira strast do življenja. S tem je Camus glede na Sartra res modificiral radikalni metafizični nihilizem in postavil zavest kot idealiteto, sredstvo upora, ki daje človeško identiteto, vendar ne dovolj, da bi zanimal absurden položaj človeka v svetu in prebегnil v akcijo volje do moči kot fiktivne trenutne samoosmislitve, še značilne za roman človekove usode. Razlike in stične točke Sartrovega in Camusovega eksistencializma kaže tudi analiza Zupanovega romanesknega opusa.

Zupan se je že pred vojno lahko seznanjal z romanopisjem človekove usode, predvsem s Célinom, Montherlantom in Malrauxom na podlagi poročil, recenzij ali prevedenih odlomkov v slovenski revialni in časopi-

sni publicistiki,⁷ zaradi znanja francoščine pa so mu bili načeloma dostopni tudi izvirniki. V svojih avtobiografskih romanih, zlasti v *Komediji*, eksplicitno omenja vplive npr. Bernanosa, Célinea, Malrauxa na svoje pisanje in idejno-nazorska izhodišča, jih skupaj s Sartrom in Camusom, ki sta pri nas postala znana po vojni,⁸ tudi citira v začetkih poglavij *Menueta*, čeprav niso znane natančne datacije bralnih stikov z omenjenimi avtorji.⁹ Tako bi se težko strinjali s Kermaunerjevo tezo o Zupanovi »kongenialnosti«.¹⁰ Bolj se zdi verjetno, da so se eksistencialistične prvine ali značilnosti romana človekove usode, kakor jih je mladi Zupan spoznaval prek opisanih nedvomnih avtorskih vplivov, lahko aplicirale na njegovo, ob »romantičnem« pustolovskem in trivialnem čtivu oblikovano idejno-nazorsko izhodišče in omogočile preseganje idejno-nazorskih nezadostnosti tega izhodišča. V nadaljevanju bomo torej opazovali Zupanovo rušenje romantičnih, pa tudi dekadencijskih in neoromantičnih izhodišč z elementi eksistencializma – in nasprotno.

M. Vasič, J. Kos, B. Paternu, A. Koron (ne pa npr. J. Pogačnik) eksplicitno omenjajo navzočnost eksistencialističnih prvin v Zupanovih delih. Pogosto s svojskimi termini jih omenja tudi T. Kermauner v svojih obravnavah Zupanovega romanopisja in dramatike. Nedvomno je v Zupanovih romanih mogoče najti elemente eksistencialistične predhodnice (romana človekove usode) ter (delno) sartróvskega ali (predvsem) camusóvskega tipa eksistencializma, tudi zato, ker je njegov literarni opus večinoma nastajal v istem zgodovinskem času kot eksistencialistična književnost in njena predhodnica, tako da kljub specifični slovenskega literarnega razvoja in njegovih določil domnevamo, da so možne enake variacije skupnega duhovnozgodovinskega izhodišča. Seveda pa je slovenska literarnozgodovinska specifičnost s svojim tradicionalnim »zamudništvom«, npr. Zupanovo pozno izpeljavo dekadence v prozi, začete z Iz. Cankarjem in V. Bartolom, ter drugačno družbenozgodovinsko situacijo (ki se v literaturi kaže kot dominacija socialnega realizma v tridesetih letih in še po vojni, tudi kot ideloško programirana uveljavitev socialističnega realizma) vzpostavila distanco ali kar blokado razvoja »pravega«, homogenega eksistencializma v Zupanovih romanih. Zelo verjetno je tradicija vplivala tudi na moralistično-humanistično potezo v Zupanovih nazorih – kar sicer ni v nasprotju s Camusóvim povojnim prehodom iz literarnega eksistencializma v humanistični moralizem. Vsekakor lahko določimo značilnosti, gostoto in (ne)izpeljevanje literarnoeksistencialističnih prvin v Zupanovih romanih šele z analizo vseh tistih besedil, ki očitno kažejo motivno-tematske in idejno-nazorske vplive romanov človekove usode in literarnega eksistencializma, vendar je vprašanje, koliko sovzpostavljajo problematiko celotnih besedil in ali sploh imajo nanjo odločilen vpliv, tako da bi jo lahko osmislili v razvidne eksistencialistične nazore. V nadaljevanju bomo torej pregledali možne eksistencialistične motivno-tematske elemente in njihovo duhovnozgodovinsko utemeljenost z analizo tistih romanov, ki te elemente vsebujejo.¹¹

Te elemente bomo opazovali, kakor so vključeni v Zupanovo razu-

mevanje človeka, stvarnosti in metafizične (ne)osmišljenosti. Večinoma so povezani z izhodišči nihilizma ter s ključnimi problemi svobode, volje do moči (afirmacije ali razkrinkavanja ničejskega nadčloveka) in nesmisla (absurda), kar omogoča primerjavo z literarnim eksistencializmom, saj ima slednji isto izhodišče in enake ključne probleme, primerjava pa se bo nanašala na različne možne načine izpeljave teh tem. Zlasti v Zupanovih avtobiografskih romanih bo primerjavo omogočal tudi problem pisanja, njegovih implikacij (ne)svobode in (ne)smisla.

V Zupanovih predvojnih romanih B. Paternu prepoznava vplive Gidea, Malrauxa in Célinea, meni pa, da v simbiozi neoromantičnih, dekadentnih in prvih eksistencialističnih prvin prevladujejo dekadentne. Podobno, vendar eksplicitno ob Potovanju na konec pomladi misli J. Kos, oris »simbioze« duhovnozgodovinskih temeljev predvojnega Zupanovega romanopisja pa je pretežno enak tudi pri A. Koron.¹² Zupanov prvi roman, *Zasledovalec samega sebe*, »povest o nedostojnem človeku«, je bil napisan pred vojno, objavo pa je preprečila vojna, tako da je izšel l. 1975, ko je v slovenski književnosti že učinkoval kot anahronizem, četudi je v času nastanka, podobno kot Bartolova besedila,¹³ s svojo pretežno nihilistično podlago neuskladljiv s tedaj prevladujočim socialnim realizmom. Enako težo ima Zupanovo prvo objavljeno besedilo, novela Črni šahovski konj (Mladika 1933); njen junak je s svojimi izkušnjami prototip Taha.¹⁴

Začetek Tahove kariere zaznamuje umor z razlogom,¹⁵ spremlja ga prepoznavna splošnega amoralnega stanja sveta. Z distanco do gnusnih nadorbnosti se Tah ob umoru dvigne nad soljudi in pridobi položaj – še šibko izdelanega – nadčloveka: razvije klasični izraz nihilistične volje do moči, v kateri je zaradi odsotnosti višjega reda (smisla, metafizične transcendence) sveta dovoljeno vse. Posledica je manipulacija, ničejski užitek v lastni moči, skepticizem, destruktivnost. Volja do moči pogosto, ne pa popolnoma ali povsem dosledno, usmerja Taha v različnih območjih delovanja (spoznavnem, socialnem), njena klasična nihilistična podlaga je tudi eksistencialistično izhodišče. V nadaljnjih Zupanovih romanih pogoji zanjo ostanejo večinoma nespremenjeni: bivanje v svetu povzroča slepo naključje in ga razpenja med izhodiščno ter končno nebitje: nič, smrt (ista premisa določa tudi začetno Sartrovo in Camusovo »definicijo« bivanja). Torej je bivanje ničevo. Na tej točki prepoznave ničnosti, naključnosti in nesmisla življenja pa je možen razvoj v dve drži,¹⁶ ki se pravzaprav izključujeta, in ker Tah zastopa zdaj eno zdaj drugo, je nehomogen lik (obe poziciji se pokažeta tudi znotraj nadaljnjega Zupanovega romanesknega opusa, čeprav druga prevladuje): prva je dosledni nihilizem eksistencialističnega tipa brez presežnega osmišljevanja: Taha preveva občutek grozljive praznine, nesmisla sveta in svojih dejanj – po vsakem dejanju se praznina poveča, torej so irelevantna; prepoznavna svojo nemoč, ne usmerja ga noben up, cilj ali hrepenenje, prepušča se toku neosmišljenih okoliščin, v spoznavnem smislu ne najde nobene trdne točke – vse so začasne in se razblinijo – niti v sebi, torej je prazna in svobodna, pa tudi odtujena in tesnobna eksistenca. Občutek je

značilen za npr. Sartrovega Roquentina in tudi za začetnega Meursaulta, ko ta ravnodušno še živi »čisto sedanjost« kot pravzaprav odsotnost ali nerefleksiranost izkušnje (absurda).

Druga pozicija kot volja do moči presega radikalni nihilizem: ko se usmerja na samega nosilca, se kaže v tem, da se slednji upira lastni ponižujoči danosti (občutku praznine), zasužnjujočemu plavanju s tokom usode (četudi drži, da Tahu manjka jasen cilj, racionalni projekt, ki bi usmerjal ekspanzijo moči nadčloveka; če odštejemo umor in manipulacije z drugimi, se njegova moč osredotoča na preživetje v okoliščinah, spoznavanje ter samoosvobajanje iz socialnih spon). Ta volja do moči kot volja do svobode je seveda paradoksalno zasužnjujoča (Tah ni svoboden, ker se podreja cilju svoje osvoboditve). Zasedovalca tega še ne reflektira kot paradoks, kar bi bilo značilno za eksistencialistični roman (npr. za Sartrova Zrela leta). Ker tu še ni tematizacije avtoblokade volje do moči, ta (druga) Tahova drža torej še ni obravnavana eksistencialistično.

Volja do moči kot volja do svobode se v razmerju do družbe kaže kot dekadenci in neoromantični upor, včasih pa kot eksistencialistični upor proti samoprevari praznih moralnih načel groteskne civilizacije. Kot je svoboden (neosmišljen) v metafizičnem oziru, tako hoče biti Tah tudi socialno svoboden. Ker pa asocialno odloča o svoji usodi z nadčlovekovo voljo do moči/svobode, pade v paradoks, ki ga eksistencializem jasno razkrinka: Camus v Kaliguli in Nesporazumu, Sartre v Zrelih letih, Zupan sam implicitno v Klementu, eksplicitno v drami Aleksander praznih rok: če se subjekt osvobaja v pozicijo nadčloveka, ki obvladuje svojo in tujo »usodo«, ni avtentičen, temveč je vloga, igralec. Podreja se lastni moči, lastni volji do moči kot svobode, torej ni svoboden. Obenem je »ujetnik« upajoče volje po spoznanju (odkritju svojega smisla v svetu), kar seveda ni eksistencialistična drža, ki izhaja iz enkrat za vselej dane, nepresegljive prepoznave absurda. Upajoče spoznavanje, ki skuša subjektu najti smisel in identiteto, se usmerja predvsem v poskus osmislitve svoje volje do življenja (ki je camusovska, a ni camusovsko »osmišljena«) – verjetno Tah zato (nesartrovsko in ne, kot pri Camusu, zavrjneno) hrepeni po cilju, čeprav ga zaradi svojih že eksistencialističnih izhodišč (občutja – ne pa še potrditve – grozljive praznine in nesmisla sebe in sveta) ne more najti. Najdevajo ga šele liki Zupanovega povojnega romanopisja.

Tak je večji in okvirni del Zasedovalca, čeprav roman v osrednjem delu zdrsnje v sentimentalno zanikanje nihilizma, v romantični ideal (sorodnost dveh samotnih duš), premagovanje svetobolja – ni naključje, da Tah v ljubezni prevzame tujo identiteto neavtentičnega Blaisa, zagledanega v meščanske cilje dela, družine, sreče. Hkrati pa ta struktura podvojene identitete ni le negativen eksemplum samoprevare, ampak pokaže še neko skrito Tahovo lastnost: dejansko je razočaran idealist; njegov občasni zli amoralizem, gideovski zagovor morale trenutka, romantični občutek tujstva in prekletosti ter celo pripoznava nesmisla je posledica zatrte romantične razklanosti med stvarnostjo in idealom. Ta je sicer implicitna tudi romanu človekove usode in eksistencializmu. Taha

z romanom človekove usode družni preseganje praznega bivanja z dekadencijskim amoralizmom (Montherlanta) in voljo do moči kot svobode – čeprav brez heroičnega pesimizma (zavesti o brezupnosti, o vnaprejšnjem porazu, o zgolj moralni zmagi, s katero se roman človekove usode distancira do ničejanskega vitalizma). Zasedovalca torej ostaja znotraj dominantnih dekadencijskih in neoromantičnih okvirov, ki blokirajo dosledno ekzistencialistično izpeljavo (osmislitev) sicer večinoma značilnih tem.

Drugi predvojni roman *Klement* (izšel leta 1974) je popolni primer avtodestruktivne nihilistične volje do moči. Za razliko od neoromantično-ničejanskih podlag Bartolovega Alamuta je Klementova volja do moči že problematizirana kot avtodestruktivna, četudi Klement kot njen nosilec tega še ne uzavesti kot nasprotje avtentično svobodne eksistence – slednja pozicija je navzoča implicitno (kot konkretno odsotni protipol), v samem dogajanju, ki prikazuje avtodestrukcijo ničejanskega subjekta. Nihilistične aksiome ubesedi uvodni rokopis grofa Vincenta, Klementova usoda pa je zgolj ponazoritev točke, na kateri se nihilistična volja do moči ujame v lastno past. To ujetost volje do moči v avtodestrukcijo Zupan z zadnjim stavkom romana ironizira, s čimer spominja na ironično upodobitev samovarajoče volje do moči (pridobivanja fiktivne identitete s fiktivno močjo) v Sartrovi noveli *Otroštvo nekega šefa* (Zid).

Kot pri Zasedovalcu se Klementov, tokrat radikalni, satanistični amoralizem formira na nihilistični zavesti o absurdnosti eksistence in posledični individuovi absolutni svobodi: ni bolj ali manj pravih poti. Vendar se Klement brž loči od ekzistencialističnega razvoja individuove svobode: zase izbere pot amorale kot obrnjene matrice morale. V ekzistencializmu je prava pot dejansko odsotnost »prave« pot, čisto bivanje, kjer je negativna morala (amoralna) enak nesmisel (potrjevanje absurda, podrejanje absurdu pri Camusu) kot družbeno »konstruktivna« morala. Nasprotno pa Klement pristane na samoosmišljujočo izbiro potrjevanja nihilizma: njegova kariera je načrtna, ničejansko ciljna, sledi volji izoblikovanega amoralnega individua – čeprav slednji ni čisto dosledno izpeljan: pojem pravice npr. ni docela indiferenten, saj se Klement maščuje za storjene mu krivice (gre za nakazano socialnokritično ideologijo, navezavo na slovensko tradicijo socialnega realizma¹⁷), torej na krivico odgovarja s krivico, kar ni indiferentni amoralizem, temveč zgolj ignoranca krščanske logike odpuščanja. Ob njej nastopi tudi moment humanističnega moralizma (Klement razmišlja, da pravzaprav mori »živali«, ne ljudi). Tretji moment, ki svobodnost ničejanskega nadčloveka, pa tudi morebitne navezave na ekzistencializem pri Klementu postavi pod vprašaj, pa je determinizem okolja, revščina in ponižanje, ki ju skuša preseči, ter psihoanalitski element preganjavnice (zlobna rejnica), ki sproži njegov prvi (fiktivni) umor in preobrazbo v ničejanskega nadčloveka.

Ob teh nedoslednostih je Klement v splošnem čisto ničejanski nadčlovek: njegov svobodni amoralizem ni brezciljno dekadencijski (se ne izčrpa v kopičenju senzualnih ekstremov), ampak smotrni kot del načrta volje do moči: ko spozna svoj odpor do tuje dominacije, podobno kot Tah ukrepa s (fiktivnim) umorom in se s tem osvobodil: upre se danosti in

kljub nesmislu bo živel, ker si želi užitka (dekadenčna logika), spoštovan bo zaradi zle moči, ki v ljudeh zbujajo strah in podrejanje. Ta miselnost je delno paralelna Camusovemu Caliguli – sredi zlega (absurdnega) sveta biti, skladno z njim, sam največje (absurdno) zlo, četudi je temeljna razlika med Kaligulo in Klementom ta, da Kaligula zavestno, iz prepoznane absurda, ko v volji do moči/resnice išče svojo identiteto, uresničuje absurdno resnico smrtnosti in izničujočega zla v obupani dosledni paraleli z univerzumom. Tu se torej vrši smrtonosni farsični boj za človekovo spregledanje resnice, ki naj bi se preobrazilo v farsično norčevanje iz zlega (absurdnega) reda sveta. Na koncu Kaligula tudi prepozna nesmiselnost svojega početja. Klement – drugače – izrablja odsotnost metafizične transcendence zgolj iz satanističnega veselja nad neproblematizirano samoosmiselnostjo z načrtno pridobljeno identiteto zlega »usodonosca« – kar seveda ni eksistencialistična pozicija. Tu se čisti nihilizem torej (neeksistencialistično) »preseže« s svobodno izbiro za »pravo« pot (nadčloveka): za svobodno svojevoljno moč kot edino identiteto. Ko jo preizkuša, stopa v limitne situacije (kot npr. Malrauxovi in Montherlantovi junaki), da svojo šibkost preseže, vendar za razliko od Montherlantovih in Malrauxovih junakov tega presežka ne reflektira kot trenutne, zgolj kompenzirajoče samoosmiselnosti na ozadju absurda nebitvanja. Tudi identiteta »moči« kot izbrana »resnica« v nesmislu je dejansko le uzaveščenje »imanentnega« zla v človeku, kar pomeni, da Klement ni gideovski indiferentni »imoralist«, temveč obrnjena krščanska ali humanistična matrica, zato je njegova obsodba socialno-moralno hipokritskega krščanstva drugačna od poante Meursaultovega pogovora s spovednikom: pri Camusu gre za nesmiselno samoslepilo nepresežnega potrjevanja absurda, pri Klementu za samoslepilo dobrega na ozadju človeškega zla, boja vseh proti vsem, kar ima status neproblematične resnice, reda družbe, zahteva pa ničejansko protiakcijo oziroma reakcijo. Dosledni nihilizem je torej kot pri Tahu tudi v Klementu nekoliko načet, ne le s socialnokritičnim elementom: tudi tu se iz ozadja nenehno vsiljuje razočarani idealizem: eksplicitna želja po človeku, ki bi bil hkrati dober in močan, a ga ne more biti; obenem tudi ljubezen (do ženske) ni dojeta kot absurd (in torej, kot pri Camusovem Tujcu, kot čustvo odsotna) ali samoprevara na ozadju nič, temveč jo Klement dejansko čuti do Anamarije, čeprav je zaradi svoje svobodno izbrane identitete nadčloveka (ki v svoji doslednosti zahteva izničenje ljubezni) ne more uresničiti.

Drugeče od Zasedovalca pa Klement implicitno razvije avtodestruktivnost nihilizma: svobodna izbira »prave« poti (resnice zla, pozicije satanističnega nadčloveka) in dosledno vztrajanje v tej »resnici« zahteva zmago nad sabo, samopotrditve volje tudi – ali predvsem – za ceno izzvine smrti, podobno kot v Malrauxovi Kraljevski poti, kjer pa junak prepozna avtodestruktivnost te akcije, kar je že eksistencialistično spoznanje. Eksistencializem se sicer obrača od subjektive samopotrditve v limitni situaciji, saj samopotrditve pridobiva ne v nesmisel potrjujoči doslednosti volje do moči, temveč v svobodni, s situacijo usmerjeni izbiri »postajanja«, z neapriornim udejanjanjem eksistence, kar izključuje

vneprejšnjo, fiktivno osmišljujočo voljo kot kršitev postulata »prazne zavesti« (Sartre). Camus se izogiba potrjevanju absurda z voljo do moči tako, da paradoksalno ukine voljo do moči nad absurdom, četudi je drža kljubujočega, ne sartrovsko indiferentno bivajočega vztrajanja v bivanju morda še daljni odmev ničejanske volje do – tokrat le še moralne – moči. Tako je s Sartrovega in Camusovega vidika Klementov samomor kot doslednost volje do moči le potrditev absurda in subjektove nemoči nad ničem, ki ga skuša preseči.

Eksistencialistično problematizacijo volje do moči roman torej izjemno razvije, njegov junak pa je še vedno (skoraj dosledna) poosebitev ničejanskega nadčloveka, z izhodiščnim sodelovanjem socialnega realizma, z determinanto miljeja verjetno tudi naturalizma, z voljo do užitka pa dekadentnega amoralizma.

Tretji Zupanov predvojni roman, *Potovanje na konec pomladi (Blisk v štirih barvah)*, že z naslovom kaže vpliv Célinovega Potovanja na konec noči in res ima Zupanovo Potovanje več očitnih stičnih točk s tem »predtekstom« eksistencializma, čeprav so v variacijah skupne duhovnozgodovinske podlage nihilizma med besediloma opazne tudi precejšnje razlike.

V obeh romanih se teme razvijajo na motivu dvojništva: Célinova Bardamu in Robinson sta pri Zupanu profesor in Tajsji. Kot Bardamu sledi izkušenemu Robinsonu na žanrski podlagi razvojnega romana, na poti v spoznanje ali refleksijo svojega položaja, tako Zupanov profesor sledi Tajsiju. Kot se Bardamu izmika Robinsonu v nekakšnem strahu pred dokončno prepoznavo svojega položaja oziroma »usode«, tako tudi profesor v svojih (meščanskih) samoprevarah sovraži razkrinkavajočega, bivanjsko avtentičnega Tajsija. V obeh primerih se prepozna in potrjevanje človekovega položaja (v svetu, v družbi) ubeseduje po vzorcu pikaresknega romana in v obeh primerih je obup, ki ga vzbuja človekov položaj (pri Zupanu še manj ekspliciten, ne tako pesimističen, da bi okupiral vzdušje celotnega romana), presežen z distancirajočo ironijo, ki prerašča v burlesko ali grotesko.

Temeljna razlika med romanoma je v obravnavi človekovega položaja v svetu z dveh gledišč: Céline sicer opazuje posameznika v absurdno dogajajoči se družbi oziroma civilizaciji, vendar ta življenjski vsakdan preseže z izpeljavo na metafizično raven: potovanje na konec noči je predvsem potovanje proti izničenju, smrti, kar povzroča absurdnost individua in s civilizacijskimi prevarami zaslepljene družbe. Ker si družba represivno podreja individua, znotraj metafizične absurdnosti individuovega življenja deluje še podrejena, socialno-moralna, civilizacijska absurdnost. Zupan metafizično utemeljenost absurda vsaj večinoma ignorira in se bolj posveča absurdnosti samoutemeljevanja civilizacije: s konkretnim primerom meščanske družbe in njenih fiktivno osmišljajočih moralnih vrednot, ki jih smeši z ironizacijo profesorjevega dejanskega položaja – je nosilec »omike« in »napredka« – ali pa z registracijo profesorjeve (občasne) lastne ironizacije tega položaja: po zgledu ideala, vzornika, Tajsija, alter-ega, smeši vrednote, ki jih v družbi zastopa. Tajsji ima tu, kot Célinov Robinson, vlogo katalizatorja, ki Bardamuja

– profesorja obrača v samozavedanje resničnega stanja: ta kot edini izhod ponuja možnost »živeti z vsemi živci«, iz sebe, zunaj samoprevar. Vendar prevlada dekadenco izhodišče: kot individualist Tajsji si želi zgolj brezskrbnosti, udobja, užitka in veselja, senzualne samonamenskosti, česar Célinov »metafizični« pesimizem ne dopušča; pri Célinu je prepoznavna nesmisla premočna, da bi dopuščala možnost Zupanovega vitalističnega optimizma,¹⁸ četudi oboje nastaja na isti, nihilistični podlagi. Ta podlaga je sicer tudi pri Zupanu izpeljana v načelno pesimistično prepoznavo človekovega absurdnega in paradoksalnega »metafizičnega« položaja: profesor sovraži absurdno, končno življenje, a se kot Bardamu iz nagonnega strahu pred smrtjo nagonsko trudi preživeti; podobno kot Bardamu spozna, da ga v to sili telo: želja po življenju je iracionalna, alogična, zgolj telesna. Célinovska groza ga stresa, ko ga votli zavest o niču, ki ga obsoja na večno enako nesmiselno usodo, kakršna vnaprej razveljavi vsako dejanje. (Zato ironično prijateljuje z lobanjo.)

Vitalistična volja do moči je ob teh spoznanjih vsekakor močno izvotlena, vendar ima v Zupanovem romanu kljub temu večinoma še neokrnjeno vlogo dekadentnega osmišljevanja s senzualno naslado, česar se pripovedovalec tudi zaveda, saj preko profesorja prepoznavna dve možni življenjski drži na nihilistični idejno-nazorski podlagi, in le ena od njiju je »célinovska«, ki napoveduje eksistencializem: resignirano prepuščanje statiki, otopelosti, ignoriranje hrepenenj in idealov – gre za antiheroični pesimizem, ki se od čistega eksistencializma razlikuje po tem, da še ohranja romantično razočaranje ob nemožnosti dosega ideala, obup in grozo. Pri Célinu se vitalistična volja do moči kot kontrapunkt obupa javlja le še kot dosledna samonegacija; absurd se presega, kolikor pač se, le s samoironijo, ironijo in »eskapizmom« v distancirano, estetizirano refleksijo, kakršna je tudi absurd presegajoči element znotraj samega eksistencializma. Ali pa slednji célinovsko grozo in brezup, ki ga implicitno vsebuje, nevtralizira s hladno indiferentnim zaznavanjem resnice absurda. Temeljna stična točka med Célinom in eksistencializmom je v tako prepoznani danosti predvsem zavračanje »osmišljujoče« akcije, kar se občasno ubeseduje tudi v Zupanovem Potovanju.

Druga drža je Tajsijeva: kljub končnemu nesmislu vsega slediti svojim hipnim hotenjem, svobodni uživaškosti in prepuščanju »bliskom« po neznanih potih, v zunajlogični, osvobojeni zavesti lastne trenutne živosti, ki se udejanja kot sama sebi namen – kar je gidevska (nenormativna, individualna) »moral« trenutka in užitka, vitalizem spontanih vzgibov brez smrt izzivajočih limitnih akcij.¹⁹ Ironija namesto mejnih situacij omogoča igro, provokacijo. Ta drža je dekadentno senzualistična (nesatanistična, zunaj izzivanja transcendence, ki naj pokaže njeno odsotnost – za razliko od Taha in Klementa) in v celoti tudi prevladuje, tako da je célinovski pesimistični nazor le še za stopnjo oddaljen od eksistencialistično nepresegovanega, radikalnega nihilizma, sicer navzoč in argumentiran, a pomaknjen v ozadje kot druga, manj dominantna izmed obeh možnih nazorskih pozicij²⁰ v Zupanovem Potovanju.

Vojni roman *Menuet za kitaro (na petindvajset strelov)* je prvi od

Zupanovih romanov, nastalih po l. 1944; izšel je l. 1975, potem ko je Zupan po sedmih letih političnega zaporništvja in – po direktivi oblasti – minimalnih možnostih objavljanja uspešno nastopil na slovenski literarni sceni. Pred tem je izšel le socialističnorealistični roman *Vrata iz meglenega mesta* (1968) ter ideološko tedaj rahlo sporna zbirka medvojnih novel *Sončne lise* (1969) in v periodiki objavljena krajša proza.

Tudi v *Menuetu* je Zupan uveljavil célinovsko žanrsko kombinacijo pikaresknega in razvojnega romana, ki najbrž najbolj ustreza njegovemu značilnemu nihanju med prepoznavo absurda in med absurd zanikujočo vitalistično akcijo volje do moči kot volje do svobode in spoznavanja še neodkritega smisla oziroma lastne identitete. Tudi zaradi tega nihanja verjetno (spet) uporablja shemo dvojništva, značilno npr. tudi za *Matrauxovo Kraljevsko pot*: mlajši junak-individualist se »učí«, spoznava camusovsko resnico človekove absurdne usode (in célinovskih načinov golega preživetja) od starejšega junaka-individualista, ki je kot tak nepreklicna napoved usode mlajšega, njegova bodoča izpolnitev, personifikacija njegove absurdne smrtnosti, modificirani alter-ego. Mlajši junak znotraj neogibne usode sicer še trmasto išče samoosmislitev, presežno resnico, čeprav to držo v *Menuetu* znotraj Zupanovega povojnega romanopisja izjemoma definitivno premaga resnica absurda, kakršno ponazarja Antonova smrt in jo reflektira postarani, »španski« Berk.

Eksistencialistična tematika je v *Menuetu* tudi zaradi elementa dvojništva močno razvita: glavnemu junaku Berku je praktično že na začetku, kot Garinu iz *Kraljevske poti* in kot Célinovemu *Bardamuju*, predočena camusovsko vnaprejšnja resnica o absurdnem razmerju med človekom (temeljno željo po osmislitvi) in indiferentnim, človeka neosmišljujočim kozmosom, v *Menuetu* predstavljenim z brezbržno naravo. To spoznanje je, kot v romanu *človekove usode* in kot v eksistencializmu, brez presežne alternative, torej deziluzijsko-tesnobno; edina resnica je prepoznavna razsmišljajočega nič.

Vendar Zupanov konstantni vitalizem, uzaveščeni gon po življenju, te resnice absurda ne more sprejeti brez zadržkov, zato jo sicer večinoma priznava kot neukinljivo resnico, a ji išče racionalno protiutež, ki bi jo utegnila preseči: razlago, zakaj človek kljub racionalni prepoznavi absurda čuti strast do življenja (spolnosti, spoznavanja) – slednja mora biti necamusovsko povezana z nekim skritim človekovim bistvom, ki ga Zupanovi junaki načrtno, torej z izpeljavo volje do moči na voljo do spoznanja (ki ni reflektirana kot avtodestruktivna), vztrajno, ne kljubujoče, temveč upajoče-vedoželjno iščejo. Morda najočitnejši znak dejstva, da Zupanovi zlasti povojni junaki izstopajo iz eksistencialistične resnice absurda, je večkrat pomenljivo ponovljeni citat *Gauguinovega* vprašanja »Kdo smo? od kod prihajamo? kam gremo?« Zato je Berkova izjava: »Nič si nisem izbral sam, ne jaza, ne obraza, ne zgodovinskega časa, a zdaj nosim vso odgovornost za to, kar sem in kjer sem,« le navidezno eksistencialistična: zaznava vrženost v svet in posledično svobodo, vendar za tem išče smisel in ne potrditve absurda kot zadnje metafizične resnice. S presežno in skrivnostno osmišljeno slo po življenju, »biolo-

gizmom«, identificiranim s slo po spoznanju vitalizma in vero, da je kaos presegljiv s spoznavanjem, Zupanovi junaki torej izstopajo iz eksistencialistične koncepcije »metafizičnega« absurda človekove usode.

Pač pa se eksistencialistični koncept človekove absurdne usode zlasti v Menuetu prenaša na civilizacijsko-zgodovinsko raven. Zgodovina, podobno kot pri P. Kozaku, začne tu pridobivati človeka »transcendirajoči« status in ga s svojim, camusovsko indiferentnim odnosom »univerzuma« postavlja v absurdno razmerje. Berkovo temeljno določilo je svoboda, kakršno omogoča metafizični nihilizem, človekovo potovanje iz nič v nič, znotraj katerega je sam odgovoren za svojo usodo. Neogibno »transcendirajoča« zgodovina mu to svobodo, bodisi kot eksistencialistično golo bivanje bodisi kot voljo do svobode z načrtnim vodenjem lastne usode onemogoča: predstavlja »voljo«, ki je močnejša od njegove. Svojo vzporednico z eksistencialistično koncepcijo indiferentnega kozmosa poudarja zlasti dejstvo, da zgodovina ne dopušča jasnega vpogleda v svoje dogajanje, ne ponuja osmislitve, temveč se v človekovi zaznavi zgolj dogaja po svojem ravnodušnem, samo-sebi-namenskem redu – torej je človek do nje v absurdnem razmerju in prepozna zgolj nepresegljive prakse tega razmerja. Njen nepresegljivi red je represija oziroma izničevanje individua: slednji se v Zgodovini zagleda izpostavljen v »nepreglednem«, »nedoumljivem«, fragmentarnem, v »slutnji zarote zoper moje življenje«.

Zgodovina v absurdnem razmerju do človeka temu omogoča trojno možnost absurde izročnosti smrti. Trije možni načini bivanja v »vrženosti v zgodovino« so: biti za pleme, biti za zakol, biti za samozadostno potrjevanje presežnega reda represije (po principu koride). Pripovedovalec oz. Berk to vrženost v Zgodovino prepozna natanko tako kot Perken-Garin v Malrauxovi Kraljevski poti: izročnost nič (pri Zupanu neločljivo zvezanem z zgodovino) je neizogibna, vendar biti za zakol in biti za pleme pomeni pasivno sprejemati svojo izročnost nič, se podrežati smrti brez trohice dostojanstva, brez poskusa (vnaprej poraženega) boja zoper nič: to pri Malrauxu počne civilizacija v sistematični samoprevari fiktivnih osmislitev z znanostjo ali religijo. Smrt je tu zakrita, neuzaveščena, zato človeku ne omogoča avtentičnega bivanja kot zavestnega potrjevanja svoje živosti v brezupnem upor proti apriorni izročnosti nič. V Menuetu se zato Zupan povsem skladno z romanom človekove usode odloči za tretjo možnost, za »smrtni ples v areni«, ki za razliko od prvih dveh, pasivnih izročnosti smrti, človeku omogočajo vsaj moralno veličino, možnost aktivnega boja proti smrti, avtentično (delno/trenutno samoosmišljujočo) akcijo, ki je v svoji ekvivalentnosti s Perken-Garinovo akcijo izzivanja smrti/nič pri Malrauxu torej: modificirana volja do moči in zato avtodestruktivna. To avtodestruktivnost Malrauxov junak na koncu Kraljevske poti že reflektira: enako kot eksistencialisti in enako kot Berk v prepoznavi nujne absurdnosti svoje usode znotraj Zgodovine kot camusovskega kozmosa. Vendar junaki romana človekove usode (še) ne morejo sprejeti vseenosti bivanja in nebivanja (sartrovskega »bivam, ker je absurd«, kjer bi bil samomor enak

nesmisel kot bivanje), kot tudi (še) ne morejo sprejeti camusovske kljubovalne vztrajnosti ali sprejemanja absurdne usode nase, temveč vidijo možnost človekove potrditve veličine, začasnega preseganja absurda, v (nihilistični) akciji. Kljub že eksistencialistični zavesti o absurd potrjujejo akciji zoper absurd se Berk po zgledu romanov človekove usode torej odloči za to, modificirano obliko volje do moči (kot svobode), čeprav v Menuetu »zastopa« pravzaprav tri možne »razpoložensjske« izpeljave: Roquentinovsko-Bardamujevski pesimizem (ob prepoznavi nepresegljivega absurda), heroični pesimizem »morale veličine« iz romanov človekove usode ter zupanovski optimistični vitalizem, ki oboje ignorira in izničuje (čeprav ga je v Menuetu, v primerjavi z drugimi Zupanovimi povojnimi romani, vendarle mnogo manj).

Avtentično akcijo, »smrtni ples v areni«, Zgodovina omogoča v obliki vojne kot neposrednega, odkritega, avtentičnega boja za preživetje na ozadju nič, v limitnih situacijah, v potrjevanju svoje svobode kot svoje identite, ki nastaja kot boj s svobodo ukinjajočo izročnostjo usodi. To je eden glavnih razlogov za Berkov vstop v vojno: izmeriti meje človekove končnosti in se tako potrjevati oz. osmisliti.

Vendar pa ta načrtna avtentična akcija s tem tudi že prerašča okvire romana človekove usode, kjer je bila kot volja do moči modificirana, vnaprej omejena s porazom, z neizogibnim izničenjem, z absurdom tega izničenja. Berkova akcija postaja tudi čista, še nemodificirana volja do moči kot izraz ničejanskega vitalizma, kot neproblematična volja do svobode in spoznavanja. Kar zadeva svobodo, jo omogoča manipulacija s samim seboj (izpostavljanjem smrti kot samopreizkušanju) in z drugimi (Bitterjem, ženskami). Kar zadeva spoznavanje, je vojna kot možnost avtentičnega bivanja zdaj »podrejena« v sredstvo, s katerim se človek prepozna v svoji očiščenosti vse ideološke navlake; postane torej sredstvo za sproščanje zupanovske iskateljske strasti skritega človekovega bistva, ki kot osmišljenje presega radikalni nihilizem eksistencializma.

Simbioza vseh teh treh možnih izhodiščno nihilističnih drž (sartre-célinovske, romana človekove usode in ničejanskega vitalizma) tako preprečuje, da bi Menuet lahko označili za eksistencialistični roman – simbolično je naslovljen kot »menuet«, kot ples v krogu, ki simbolično ponazarja (zupanovsko koncipirano) človekovo usodo s hojo v krogu za samim seboj, implicitno že v naslovu Zasedovalca samega sebe (»Človek nikoli ne ve, v katerem krogu te poti za sabo je,« pravi Anton v Menuetu), motivnosimbolično vzporednico pa ples tu povleče s Célinovim Rigodonom (1969), ki je izbran skladno z avtorjevo pesimistično držo: statično poplesavanje na mestu.

Od radikalno nihilistične, sartrovske eksistencialistične drže, ki človekovo usodo brez najmanjše možnosti (vsaj moralnega) presežka definira kot absurdno, Berk prehaja v skrajno vitalistično-optimistično akcijo volje do moči kot svobode in spoznavanja, ki ignorira človekovo pot proti nič, vmes med njima pa je kot mejno področje možna heroično-pesimistična drža romana človekove usode kot kompenzacija absurdne usode. Prav ta heroično-pesimistična drža je romaneskno idejno

izhodišče, ki se lahko razvije zdaj v prvo (eksistencialistično) zdaj v drugo (ničejansko vitalistično) držo, v stalnem kroženju: boj za preživetje kot samopotrjujoča akcija se razvrednoti s spoznanjem nesmiselnosti te akcije, ki jo znova sproži sla po življenju itn. V tem je torej Menuet temeljno različen od npr. Camusovega eksistencializma: Camusov princip je pravzaprav, skladno s kartezijansko-racionalistično refleksijo absurda, princip dedukcije: temeljna izkušnja prepoznanja absurda se izvaja na množico podrejenih indiferentnih izkušenj, ki ga potrjujejo kot temeljno izkušnjo. Zupanov »princip« pa je krožen in ne more pristati (zgolj) na temeljno izkušnjo absurda, temveč jo s svojim vitalizmom stalno presega. Tako vitalistični Berk in Anton kot dvojnika dveh faz (točk) Zupanove koncepcije človekove »krožne« usode simbolizirata en sam, paradoksalni subjekt, človeka, ki se kot svoj lastni objekt obkrožuje v stalni menjavi dveh izključujočih se drž: zavesti absurda in zavesti ekspanzivne, nagonske, presežne volje do moči (samospoznanja). Kot Antonovega dvojnika seveda tudi Berka čaka absurdna smrt, vendar bo dotlej kot pretežno neoromantični vitalist vztrajno reševal uganko samega sebe.

Menuet za kitaro je drugi del »pentalogije«, ki niha od večje do manjše avtobiografske izpovedi, to pa prekvalificira v fikcijo bolj ali manj nasilna uvodna ali zaključna mistifikacija, pogosto nasilna absurdna smrt: prometna nesreča v Komediji, v dekadenco-postnaturalistični Igru s hudičevim repom (1976) zablodela krogla; Apokalipsa je nedokončana zaradi avtorjeve smrti, ki je prekinila krog samozasledovanja. Zasnutek izpovednosti pojasnjuje *Komedija človeškega tkiva* (I.: Praznik srebrnih svinj, II.: Obraz sežganega), izšla sicer za Menuetom in erotično Igro s hudičevim repom, l. 1980. Njena okvirna tema je problem pisanja, ki je v svojih rešitvah včasih primerljiv z eksistencialističnimi rešitvami (kot jih popisuje Sartre v Besedah), čeprav se temeljno vendarle usmerja po Millerjevem načelu »pisati življenje, ne literaturo«, ki se do neke mere ujema z eksistencialistično »neposredno vezavo literature na eksistenco«.

Komedija, Igra, Levitan in – manj očitno – Apokalipsa imajo v primerjavi z Menuetom malo eksistencialističnih prvin in še te so dosledno drugače razvite: z dekadencnim senzualističnim amoralizmom oziroma gideovsko apologijo morale trenutka, samozadostnim napolnjevanjem subjektove svobode s čutnimi ekstremi; nato z ničejanskim neoromantičnim vitalizmom, s postnaturalizmom (fiziološko »determinantnega« boja med spoloma). Eksistencialistična tematika se v Komediji pojavlja znotraj adolescentnega postavljanja vprašanj o statusu in lastnostih sebe in sveta, tedaj ko individuuum v odsotnosti lastnega (racionalno-logičnega) smisla sprejme – zanj zasilno – eksistencialistično rešitev: človek se ustvarja sam, od rojstva do smrti, vsak dan na novo s prebujeno zavestjo, kar seveda spominja na Sartrovo pogojenost esence z eksistenco, vendar je ta pozicija brž presežena. Izkaže se, da Zupan dejansko pristaja na človekovo »esenco« brez njene pogojenosti z eksistenco: slednja jo lahko le poskuša odkrivati, a je ne ustvarja. Pravzaprav v Komediji tista temeljna, tesnoba vzbujajoča »usoda« ni smrt, izničenje,

neosmišljenost: grozo vzbuja lastna nevednost o jazu, in šele iz te nevednosti (ki se mora seveda preseči s spoznavanjem), ne pa iz apriorne temeljne resnice absurda, izhaja problematizacija obstoja. Na znanstvene in religiozne rešitve smisla obstoja ni več mogoče pristajati, saj so (eksistencialistično in po romanu človekove usode) prepoznane kot vzvratno osmišljanje življenja s slepilno logiko: kot »slovenski Malraux« Zupan prepoznava zadnje zdihljaje racionalistično utemeljene zahodne civilizacije. V odsotnosti dosegljive samoosmislitve se zastavljajo eksistencialistična vprašanja, npr. camusovsko: čemu hrepenenje po jasnosti, če ni odgovora nanj – vendar ne pristane na definicijo absurdnega človeka, ki bi se vnaprej odrekel odgovoru s tezo o nesmislu, čeprav jo nakazuje problem razmerja med zaznavo lastnega obstoja in zavestjo, skozi katero se kaže svet in lastna končnost kot edina danost. Tako se zasluti nesmiselnost bivanja: obsojeno je na nič, vendar mora imeti tisti »vmesni čas« med izhodiščnim in končnim ničem nek smisel, ki presega eksistencialistični absurd: je nekaj, kar je zunaj logike, in se išče, da bi izginila neznosna tesnoba ne-vednosti.²¹ Eksistencializem se je te dileme znebil s tezo o primarnosti eksistence (Sartre) ali z vnaprejšnjim pristajanjem na absurden status človeka in njegovim paradoksalnim nepotrjevanjem absurda z uzavestitvijo absurda (Camus). Zupan s svojo eksistencialno nujno spoznavanja ne more pristati na takšno paradoksalno (racionalno) »osmislitev« človekovega položaja z absurdom. Njegova volja do spoznavanja je izraz ničejanskega neoromantičnega vitalizma, samopreobražanja z voljo do moči kot spoznanja, po zgledu Bartolovega Hasana ibn Saba.

Tudi njegov odnos do pisanja je utemeljen na presežni volji do spoznavanja, kar ga družijo z eksistencialisti, saj tudi ti konec koncev prepoznajo/reflektirajo absurd ali ustvarjanje eksistence s pomočjo pisanja kot avtorefleksije ali s pomočjo avtorefleksije kot kljubovanja absurdu – dejansko gre tudi pri Zupanu (II/59) za to, kar zapiše Sartre v Gnusu: zapisovanje grozljive izkušnje bivanja je vzpostavljanje distance, ki kot nadomestek smisla omogoča vsaj uzavestitev (pri Zupanu še presegljivega) nesmisla ali metafizične zapuščenosti, postavljanje stvari v zasilno presežni subjektivni red izkušnje, poskus razumeti, kaj se pravzaprav dogaja. Torej se Zupan na področju pisanja zbliža z eksistencializmom zato, ker eksistencializem tu le ne vzdrži popolnoma v poziciji radikalnega nihilizma. Obenem je zapisovanje kot urejanje kaotične izkušnje skladno z Zupanovo očaranostjo nad Millerjem in zahtevo po pisanju »življenja«, ustrezno Zupanovemu iskateljstvu resnice tudi v literaturi kot refleksiji kaotične stvarnosti.

Pisanje kot svojevrstna volja do moči (volja do spoznavanja) dopolnjuje ničejansko vitalistično in dekadenco amoralistično držo Zupanovega junaka v Komediji: podobno kot že v prejšnjih romanih svojo zbežanost nad »metafizično« svobodo premaguje z uporom v smislu »non serviam«, kar se nanaša tudi ali – v tem romanu – predvsem na meščansko družbo, ki hipokritsko zatira človekovo avtentičnost, sponatanost, realizacijo sle po življenju, ki je pri Zupanu spolnost. Ta spet igra

trojno vlogo: je sredstvo upora proti ironično upodobljeni, pa tudi brutalni meščanski neavtentiki, ki ga hoče zaslužnjevati (obsoditi za pleme ali za zakol), sredstvo samoosvobajanja v uresničevanje človeškega bistva – svobode, nato sredstvo dominacije in naposled sredstvo (samo)spoznavanja: pokaže se kot izraz avtentičnega človeškega »bistva«. Z vsem tem omogoča tretjo možnost nad »plemenom in zakolom«, torej presežno pozicijo nadčloveka, ki ve (se spozna) in je svoboden. Z »utemeljitvijo« »erotomanstva« se je Zupan tako vse do konca svojega opusa najusodnejše oddaljil od razvoja v smer eksistencializma, čeprav je padel v isto past kot eksistencialisti: logično, racionalistično, sam konkretno po zgledu razsvetljenskega Sada, je poskušal vzvratno utemeljiti svojo temeljno eksistencialno (seksualno) izkušnjo.

Tudi v »zaporniškem« romanu *Levitan* (1982) je pisanje – kot pri eksistencializmu – spet sredstvo za vzpostavitev distance do tesnobe in brezupa, vendar tokrat pred »nemetafizično« izkušnjo družbenih principov, temeljnega načela civilizacijske represije. Obenem je sredstvo za realizacijo čiste (ne modificirane, kot se uveljavlja v romanu človekove usode) volje do moči, ki s postopki dokumenta represije dolgoročno uničuje nasprotnika, krepi in osmišlja subjekt. Vendar tovrstno kljubovalno, sizifovsko-moralno držo omogoča vse kaj drugega kot Camusovega Siziifa: najprej gre za dejstvo, da je »usoda« (fizične) podrejenosti presežni Družbi zgolj začasna in torej nima »metafizičnega« nepresegljivega statusa. Torej je gonilna sila Levitana utemeljeni up na ukinitve svoje (fizične) podrejenosti. Tudi »spiritus agens« Levitanovega kljubovanja, strast do življenja, se ne prepozna na ozadju absurda, ki bi jo do neke mere relativirala ali vsaj problematizirala. Naposled ta vitalizem kot v Komediji (vzvratno) odkriva osmišljenost v spolnosti kot svojem nedvoumnem, freudovsko-libidialnem bistvu – z vsem tem Levitan seveda ostaja zunaj eksistencialističnega konteksta. Njegov vitalizem prakticira voljo do moči kot (notranje) svobode (udejanjene s svojim bistvom, spolnostjo) ter kot volje do spoznanja (s preučevanjem aplikacij človekove spolnosti na družbeno vedenje). Kombinira torej elemente ničejanskega vitalizma in postnaturalizma.

Isto okolje in tematiko zapore obravnava Levitanova »predhodnica«, *Duh po človeku* (1976). Zupan ji pridruži elemente kriminalnega romana, vendar ti ostanejo dokaj nerazviti zaradi prevlade eksistencialnih tem, ne da bi se te razvile v pravo eksistencialistično problematiko – nje-ne tipične teme se spet osmišljajo z dekadenco, delno z ničejansko držo subjekta.

Zaporniška pozicija Zupanovega junaka po Levitanu tu še enkrat povzema resnico svobode: individuuum načeloma je, kot v eksistencializmu, svoboden. Kot konkretni družbeni individuuum pa zaradi (ob Menuetu opisane) presežne Družbe, strukturirane po principih represije, ne more biti popolnoma svoboden, torej je njegova avtentična, nelažna, z družbeno ideologijo nezakrinkana svoboda možna le kot notranja svoboda. Vendar so med npr. Meursaultovo in pripovedovalčevo držo iz Duha očitne razlike: Meursault v ječi ne beži v notranjo svobodo, temveč

jo živi (njegova zavest svobodno podoživlja pretekle izkušnje, ker pač ni ujeta; je avtentično svobodna), pripovedovalec Duha pa notranjo svobodo, enako kot Levitan – po eksistencialističnih nazorih neavtentično – izrablja kot sredstvo volje do moči za načrtno preživetje. Njegova (notranja) svoboda torej ni razumljena eksistencialistično, temveč v okviru volje do moči: še vedno je, kot večina Zupanovih junakov, obseden od razvozlavanja (presežne) skrivnosti človekovega smisla ali obstoja, ne da bi potrdil eksistencialistično resnico absurda.

Zasnutki kriminalnega žanra so v tem romanu v službi opazovanja dekadence, gideovsko »moralistične«, brezciljne svobode, ko ta kot eskapistična notranja svoboda ni več sredstvo volje do moči za preživetje, pač pa zaradi zanikanja veljavnosti družbenega moralnega reda pripovedovalca privede v kriminalni protired in v zaznavo indiferentnosti obeh kontrastnih družbenih struktur, kot je to zaznal Lafcadio v Gideovih Vatikanskih ječah (*Les Caves du Vatican*, 1914). Resničnost svobode subjekt spet preizkuša v amoralni akciji volje do moči nad sabo, torej s klementovsko-ničejjansko akcijo.

Zadnji in nedokončani Zupanov roman, *Apokalipsa vsakdanjosti* (posthumno 1988) je kot izjema v njegovem opusu pravcata panorama absurda. Je le navidezno célinovska (resignirana, pesimistična, cinična) ali le navidezno sartrovska, ker v nasprotju z njunimi junaki Zupanovemu pripovedovalcu absurdno stanje sveta in človekove izročnosti absurdu ne zbujata »metafizične« tesnobe. Zato se nemalokrat zdi, da splošno neosmišljenost pisec zaznava na modernistični način drame absurda, ki absurd že nevtralizira, ga občuti brez tesnobe in ga izrablja za sredstvo estetske igre. V Apokalipsi je ta estetska igra pogosto »ludiistično«, groteskno-ironično preigravanje razvezanih, samozadostnih asociacij, saj je komunikacija (načeloma) že razsmišljena, razvrednotena v banalno čvekanje drug mimo drugega in zunaj sebe nima nobenega namena. Razvrednotena je celo refleksija danega stanja, vsaj načelno, četudi jo sam roman kot refleksija danega stanja vendarle – v eksistencialistični paradoksalni maniri – še osmišlja oz. s prakso razvrednoti absurdnost pisanja. Tudi stagnirajoče stanje sveta v praznem teku turistične letargije je podano po načelu moderne drame: veliko se dogaja, a nič se ne zgodi.

Kljub tej navidezni modernističnosti Apokalipse pa njen pripovedovalec vendarle ne izpisuje modernistične zavesti, ki naj bi bila popolnoma razvezana, fluidna, obstajajoča zgolj kot tok prihajajočih in izginjajočih psihičnih vsebin, ki ustvarjajo njeno resničnost brez kake systemske resnice. Zupanov pripovedovalec namreč še vedno uveljavlja substancialno, nemodernistično zavest: ne kot eksistencialistično negativno (prazno), temveč kot še hrepenenjsko pozitivno zavest v smislu idealitete. Subjekt je torej še vedno osmišljen s systemsko resnico, čeprav ta že nastopa »in absentia«, se uveljavlja zgolj še hrepenenjsko, na način metonimije.

Ta temeljna resnica pa torej ni (eksistencialistična ali modernistična) resnica absurda, temveč subjekt osmišljujoča in potrjujoča ničejjansko

vitalistična akcija. V Zupanovih romanih jo, kot rečeno, objektivira premisa o človekovem (biofiziološkem) spolnem bistvu. Tu pa se Apokalipsa oziroma njen postarani prvoosebni pripovedovalec zaplete: ko potrjevanje resnice človekovega bistva s spolnostjo iz biofizioloških razlogov ni več mogoče, tudi osmišljujoče vitalistične akcije, s katero bi se uveljavljal subjekt, ni več. Kot sredstvo in način samoosmislitve mu je odvzeta. Eksistencialistično groteskno se razkrinka v svoji avtoblokadi. Šele zdaj lahko Zupanov pripovedovalec v sebi začuti toliko Sartrovega Roquentina, da ga lahko tudi citira: »Nič ne morem storiti, nimam več veselja /.../ do ničesar, zdaj lahko samo še čakam.« Tako se torej z nihilizmom podložena vitalistična, osmišljujoča akcija volje do moči eksistencialistično razkrinka v svoji nujni avtoblokadi – to Apokalipsa implicira. Vendar pa zato sama še ni eksistencialistična, ker te avtoblokirane akcije ne nadomesti z eksistencialistično alternativo. Nasprotno: subjekt se še vedno osmišljuje s pomočjo vitalistične »akcije«, četudi zdaj samo še s hrepenenjem po njej: erekcija postane pravcati objekt romantično svetoboljnega hrepenenja kot nedvomno obstoječi ideal, ki pa je (že) nedosegljiv, a tudi kot tak seveda preprečuje eksistencialistično osmislitev besedila. S tem Apokalipsa ponuja paradigmatični odgovor na vprašanje, zakaj se eksistencialistični idejni zasnutki v Zupanovem romanopisju redno blokirajo.

Obenem se večinoma realizirana pozicija nadčloveka pri Zupanovih junakih v svojem nihilističnem amoralizmu in svobodi včasih načrtno omeji: kljub vsemu tajenju Zupan namreč, podobno kot povojni Camus, ohranja humanistično moralo, zaradi česar posledično ošibi apologijo nadčloveka; ker slednji pogojuje totalitarizem, represijo (absurdne) civilizacije nad (avtentičnim) človekovim bistvom, ga mora načelno zavračati. Torej mora omejiti tudi možnost individuove svobode, kar ga družijo s »posteksistencialističnim« Camusom in Sartrovo med- ter povojno izpeljavo eksistencialistične »morale«: popolne svobode ne more realizirati nobeno družbeno bitje, ne da bi s tem zamejilo svobodo drugega. Sartre ta paradoks svobode uveljavi zlasti v drami *Muhe* ter romanu *Zrela leta*: »absolutna« svoboda v človeku nastopi šele, ko se je človek sposoben odreči svoji svobodi oz. jo v smislu svobodne odgovorne izbire podreja svobodi drugega (Mathieu Delarue, ki tega ne stori, je ujetnik svoje volje do svobode, torej nesvoboden). Zupan sicer nikjer konkretno ne razvija tega paradoksa svobode, pač pa v vseh romanih po zgledu célinovske obsodbe civilizacij obupava nad nasiljem, ki utemeljuje družbo. Verjetno je v najzgodnejših delih vplivala na to zatajevano humanistično držo slovenska moralistična tradicija, humanizem socialnega realizma tridesetih let, pozneje pa zgodovinsko dejstvo, ki je »preobrazilo« tudi eksistencializem Sartra in Camusa: travmatična izkušnja druge vojne, ki se ji pri Zupanu pridruži še povojno politično zapornišvo. Humanistična morala je poleg naštetih še en moment, ki blokira razvoj Zupanovih eksistencialističnih zasnutkov.

OPOMBE

¹ Gl. J. Kos: 1993 in M. Vasič: 1984.

² Literarna izpeljava eksistencialistične filozofije je izrazljiva le motivno-tematsko, ne pa tudi s formalno-stilnimi inovacijami, ki bi omogočile konstituiranje literarne smeri, obdobja, stila. V prozi eksistencializem prevzema formalne značilnosti realistične (ali tudi modernistične) literature »subjektivnega realizma« v smislu Sartrovega »neposrednega realizma subjektivitete«, ki evocira »udejanjanje« (eksistence). Tudi dramatika večidel uporablja načela klasične dramaturgije in poezija lahko pripada eksistencializmu le z vsebnostjo motivno-tematskih prvin. Zato pojav ostaja na ravni toka – literarnega toka, ki se formira iz primarno filozofskega. – Gl. J. Kos: 1993 in M. Vasič: 1984.

³ Te obravnava, skupaj s stičišči in razlikami z eksistencializmom, analiza Zupanovega zadnjega romana Apokalipsa vsakdanjosti. Dejansko gre v modernizmu z dramo absurda in novim romanom za ohranjanje negativnih vsebin, spremeni pa se položaj jaza: ta ni več utemeljen s substancialnostjo, temveč njegovo »brezsubstancnost« izgrajuje dinamična fluidna, fragmentarizirana heterogena zavest, ki je temeljno drugačna od še enovite zavesti eksistencialističnega jaza. – Gl. J. Kos: 1995.

⁴ »Človekova usoda« sicer ni docela adekvaten prevod »la condition humaine«, saj francoščina razlikuje med usodo v ožjem smislu (la destin) ter la condition kot (človekovim) položajem, danostmi, nujnostmi. P. Matvejevič razmišlja tudi o prevodu »človekovo življenje«. – Gl. Francuska književnost III/2, 1982, 154.

⁵ To pa ne velja za konec romana Kraljevska pot (La Voie royale, 1930), kjer se akcija volje do moči pokaže kot avtodestruktivna, kot samoprevara in s tem avtoblokada volje do moči; kot dejansko čista potrditev absurda. Takšno razkrinkanje akcije volje do moči je sicer značilno za literarni eksistencializem (npr. Sartre: Le Mur, 1939) in konec Kraljevske poti je že njegov del, vendar Malraux vse svoje druge romane razvija v poskusih preseganja tega spoznanja, v okviru moralnih tendenc romana človekove usode.

⁶ Bardamu v Célinovem Potovanju na konec noči (Voyage au bout de la nuit, 1932) prepozna samoprevaro »metodične komedije« moralnih normativov sveta, ki prikrivajo njegov iracionalni temelj, agonijo napredovanja proti smrti. Če hoče ostati zunaj samoprevarne, zvest sebi in tej (svoji) najbolj črni resnici »noči«, mora ostati zunaj različnih možnosti eskapizma – tudi panteizma in humanizma – in dosledno upoštevanje te resnice sveta, potrditev človekove identitete, bi bil samomor – akt (avtodestruktivne) volje do moči. Bardamu za ta akt nima poguma, zato je obrnjena matrica heroičnega pesimizma, značilnega za roman človekove usode in s tem še vedno znotraj njega – četudi je z idejno tendenco, statično resignacijo najbolj vplival na Sartrov roman Gnuš.

⁷ Še pred nastopom personalistično usmerjene revije Dejanje (1938) je E. Kocbek v spisu Sören Kierkegaard (Dom in svet) l. 1935, ki je po J. Kosu (Kos: 1993, 995) »leto vstopa eksistencializma v slovensko kulturo«, prvi pri nas opisal tipične eksistencialistične teme; še prej se v publicistiki pojavljajo poročila in celo delni prevodi romanov človekove usode. O Montherlantu pišejo A. Debeljak (Ljubljanski zvon, 1922), M. Jarc (Modra ptica, 1927), S. Škerlj (Slovenec, 1930) in M. Šubic (Jutro, 1939). Afirmativen sprejem doživi Célinovo Potovanje na konec noči (M. Jarc, Ljubljanski zvon 1934; V. Bartol, Modra ptica 1934-35). Največ odobravanja na Slovenskem pozanje Malraux (B. Borko, Jutro, 1931; A. M., Modra ptica, 1933/34; V. Šermazanova, Ljubljanski zvon, 1939), ki je edini od teh romanopiscev delno prevajan že pred vojno (odlomki iz Človekove usode v Književnosti, 1935).

⁸ Sartre oziroma novela *Zid* je po navedbah J. Gradišnika sicer bila dostopna v nemškem prevodu na Slovenskem že l. 1938. – Potem ko je okupacija zavrla nadaljni razvoj eksistencializma, ki se je že uveljavljal z E. Kocbekom in B. Voduškom, se v slovenski misli in književnosti znova pojavlja po l. 1950, sicer z različno intenziteto in izpeljavami ter je pri tem zaradi uradne marksistične doktrine oviran. – Gl. Vasič: 1984, 87.

⁹ Zanimivo je, da Montherlant ni omenjen niti v obliki citata, čeprav med njegovo in Zupanovo biografijo obstajajo vzporednice, ki so morda vplivale na podobne teme ter njihovo razraščanje v idejno-nazorske podlage kulta volje do moči ali dekadenčnega senzualnega amoralizma (individualne morale trenutka); oba zagovarjata kult telesnosti, cenita akcijo samopotrditve v vojni ali v športu, oba sta distancirana, skeptična »Don Juana«.

¹⁰ Po Kermaunerju je Zupan, ki se je že pred l. 1940 učil pri »Gideu, Célinu, Kafki /.../ kongenialno in istočasno, kar je na Slovenskem izjema, izdeloval dela, napisana v bližini Sartrove Zrele dobe /torej: Zrelih let/, predvsem pa Camusovega Tujca.« Kermauner: 1982, 241.

¹¹ Vnaprej izključujemo predvojni roman *Mrtva mlaka* (izšel 1976), ki z romantičnim likom neprilagojenega idealista melodramatično trivialno upodablja (postnaturalistično, ničejansko demonično in, v dominaciji morbidne erotike, dekadenčno) trikotno konfiguracijo oseb na nihilistični podlagi, ki je moralistično komentirana (nasilje in strah določata medčloveška razmerja), pa tudi moralistično izpeljana: naključje nakoplje morilcu zaslužen kazni. Tu prevladuje senzualistični determinizem boja med spoloma za prevlado, ki je ena od tistih prvin, ki sicer v celotnem Zupanovem romanopisju tudi blokira Zupanov »eksistencializem«. Prav tako ne bo obravnavan izrazito socialističnorealistični roman *Vrata iz meglenega mesta*, nastal takoj po vojni (1948), v katerem je delež običajnega nihilizma in celo značilnega individualizma močno zmanjšan – akcija je posvečena kolektivni koristi, ki niti ni problematizirana, ideološki (moralni) vidik pa je popreproščen v črno – belo shemo. Tudi roman *Človek letnih časov* (1987) s svojim najobsežnejšim, tretjim delom, anahronistično zaide v očiten socialni realizem, ki prevlada izhodiščne eksistencialistične teme kot tudi za drugi del romana značilno totalno relativacijo vsakršne možne resnice o človeku.

¹² Gl. B. Paternu: 1993, 255; J. Kos: 1987; A. Koron: 1993, 22.

¹³ T. Kermauner ga ima za »Bartolovega direktnega naslednika«, ki bi lahko, če bi bil objavljen v času svojega nastanka, bistveno spremenil podobo slovenske predvojne proze. Kermauner: 1982, 240.

¹⁴ A. Koronova to besedilo označi za »razkrojeno neoromantiko«. Koron: 1993, 24.

¹⁵ Tako Kermauner kot *Inkret* (1980, 143) razumeta Tahov umor kot nesmiseln, vendar glede na začetek romanesknega dogajanja to ni: kljub temu, da ga realizira naključje, je načrtovan in osmišljen, četudi konkretna realizacija tega načrta ni zares predvidena; sprva načrt umora nastaja zgolj kot maščevalna sanjarija.

¹⁶ Tudi Kermauner (1982, 265-267) »začetnega« Taha (do tretjega ali četrtega poglavja) imenuje »camusovski Tah«, od te točke romanesknega dogajanja pa v njem prepozna nihilističnega avanturista. Strinja se *Inkret*, češ da Tah stalno vzpostavlja in razkroja lastno identiteto: manipulira in je sam objekt manipulacije. *Inkret*: 1980, 145-146.

¹⁷ M. Vasič ugotavlja, da Klementov eksistencializem (refleksijo o moralni razvezanosti v svetu brez boga in o človeku brez smisla in smotra) zožuje socialna determinanta (natančneje: determinanta miljeja). Vasič: 1984, 128.

¹⁸ Kermauner (1972) sicer meni, da je tudi ta vitalizem osmešen kot neavtentičen, majhen. Kar zadeva profesorjev vitalizem, ki pa ni avtentičen, temveč

slabo vživeta kopija Tajsija, to gotovo drži. Tajsijev vitalizem se ne zdi obravnavan ironično, temveč je dekadenco samozadostna, larpurlartistična igra.

¹⁹ Po Kermaunerju (1972) samoironija preprečuje nastop limitnih situacij: subjekt se ne jemlje tako zares, da bi lahko vstopil v pravi, nevarni konflikt s svetom (in usodo). Ironija namesto mejnih situacij omogoča »igro«, »provokacijo«. Enako ugotavlja Inkret: besedilo je brez satiričnih elementov, češ da se pisatelj do tega sveta in njegove fikcije ne opredeljuje: ironija nima višjega smotra, je le »element literarne igre«, »estetske avanture«. Inkret 1977, 122-123.

²⁰ A. Koron vidi duhovnozgodovinsko podlago Zupanove zgodnje proze v variacijah, kakršne je pokazala tudi naša doslejšnja analiza: gre za dominacijo individualizma in subjektivizma, senzualizem, amoralizem, determinizem nagonov in boj med spoloma, ki oblikujejo sintezo »reaktualizacije neoromantičnega izročila«, postnaturalizma in (post)dekadence. Koron: 1993, 29-30.

²¹ Avtorjeve zunajliterarne refleksije na to temo gl. v: Pibernik, 1983.

LITERATURA

- Agrégés de Lettres modernes. XXe siècle. (Ur. C. Biet, J.-P. Brighelli, J.-L. Rispaill.) Paris: Editions Magnard 1987. (Collection Textes et Contextes)
- ANDRÉ, Alain, Nony, Danièle: Littérature française. Histoire et Anthologie. Paris: Hatier 1987.
- Anthologie de la Littérature Française: XXe siècle. (U. C. Florentin, Y. Guetz, J. Prin, J.-P. Santerre.) Paris: Larousse 1989. (Classiques Larousse)
- BERGER, Aleš (ur.): Vitomil Zupan. Interpretacije 3. Ljubljana: Nova revija 1993.
- BRUNEL, Pierre (ur.): Histoire de la Littérature française. XIXe et XXe siècle. Nancy: Bordas 1986.
- DŽAKULA, Branko (ur.): Francuska književnost III/2 (1933-1970). Sarajevo-Beograd: Svetlost – Nolit 1982. (Edicija Strane književnosti)
- GRIMM, Jürgen (ur.): Französische Literaturgeschichte. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 1989.
- HERMAND, Jost (ur.): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Band 21: Literatur nach 1945. I: Politische und regionale Aspekte. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1979.
- INKRET, Andrej: Spomini na branje. Maribor: Obzorja 1977.
- INKRET, Andrej: Novi spomini na branje. Ljubljana: Mladinska knjiga 1980.
- KERMAUNER, Taras: Ironično potovanje zaigranega človeka. Spremna beseda k: Vitomil Zupan: Potovanje na konec pomladi. Ljubljana: Cankarjeva založba 1972.
- KERMAUNER, Taras: Družbena razveza. Sociološko in etično naravnani eseji o povojni slovenski prozi. Ljubljana: Cankarjeva založba 1982.
- KORON, Alenka: Nemirno iskanje moderne proze: Zupanovo pripovedništvo do Menueta za kitaro. V: Berger, A. (ur.): Vitomil Zupan. Interpretacije 3. Ljubljana: Nova revija 1993.
- KOS, Janko: Albert Camus in filozofija absurda. Spremna študija k: A. Camus: Tujec, Kuga. Ljubljana: Cankarjeva založba 1986 (2. izd.). (Sto romanov)
- KOS, Janko: Pripombe k slovenskemu kulturnemu razvoju 1945-1980, VI: Eksistencializmi in eksistencialisti na Slovenskem. Sodobnost 11, Ljubljana: 1993 (str. 988-1009).
- KOS, Janko: Na poti v postmoderno. Ljubljana: Literarnoumetniško društvo Literatura 1995. (Novi pristopi)

- LITTÉRATURE. Textes et Documents. XXe siècle. (Ur. B. Lacherbounier, D. Rincé, P. Brunel idr.) Paris: Nathan 1992. (Collection Henri Mitterand)
- MADŽAREVIČ, Branko: Célinov nori ples besed ali potovanje v tišino resnice. Spremnja študija k: Louis-Ferdinand Céline: Potovanje na konec noči. Ljubljana: Cankarjeva založba 1976. (Sto romanov)
- PATERNU, Boris: Razpotja slovenske proze. Novo mesto: Dolenjska založba 1993. (Seidlova zbirka 8)
- PIBERNIK, France: Čas romana. Pogovori s slovenskimi pisatelji. Ljubljana: Cankarjeva založba 1983.
- PIRJEVEC, Dušan: Smrt in akcija. Spremnja študija k: André Malraux: Kraljevska pot. Ljubljana: Cankarjeva založba 1987 (2. izd.). (Sto romanov)
- POGAČNIK, Jože: Zgodovina slovenskega slovstva VIII: Eksistencializem in strukturalizem. Maribor: Obzorja 1972.
- RODRIQUES, Jean-Marc: Histoire de la Littérature française: XXe siècle. Tome I: 1882-1944. Paris: Bordas 1988.
- VASIČ, Marjeta: Eksistencializem in literatura. Ljubljana: DZS 1984. (Literarni leksikon 24)

■ EXISTENTIALISM IN THE NOVEL OF VITOMIL ZUPAN

The fundamental pattern of Zupan's novel heroes is transposed to oscillating, varied derivations or the consequences of metaphysical nihilism as the basis of different positions for the subject in his novels: he derives it from neo-romanticism, decadence and post-naturalism. The influence of social realism can be found since Klement (most developed in *Človek letnih časov*, *The Human of Seasons*). Sometimes he employs the formal stylistic means of modernism (especially in *Menuet*, *Minuet*, and *Apokalipsa*, *Apocalypse*), although "strong, vital, romantic subjectivity" limits a possibly fuller development of both modernist and existentialist elements. Zupan actually also starts from existentialist themes, sometimes he even allows the temporary dominance of the truth of the absurd; because of his vitality, however, he cannot accept absurdity as the final solution. In an action-charged treatment of the will as the power of cognition, he firmly believes in a real, though still undiscovered truth of the human passion for life, which would surpass the absurd road to nothingness. The paradigmatic scheme of Zupan's opus therefore seems to lie in *Menuet za kitaro* (*Minuet for Guitar*), with the symbolism of human life as a walking in circles: from pure passion for life, which is formed with the will to power as the will to freedom and cognition, to a temporary recognition of the absurd consignment to nothing, it then follows to the heroic pessimism of a novel of human fate, another victory of vitality, etc. This walking in circles is an explanation of the blockade of existentialism in Zupan's opus. Occasionally, (and probably even more, following the examples of Malraux' *La Voie Royale* or Céline) he recognizes the self-blockade or auto-destructiveness of Nietzschean acts of will to power; but this is an exception rather than a rule, evident especially in Klement, *Apokalipsa* (*Apocalypse*) and the play *Aleksander praznih rok* (*Alexander Empty Handed*). Most often, however, derivations of the will to power quite unproblematically predominate since they confirm Zupan's "inborn" optimistic vitality.

JE LEKSIKON O GERMANISTIČNI LITERARNI VEDI LAHKO SAMO GERMANISTIČEN ?

Evald Koren

Objaviti v komparativistični reviji sestavek o zelo pomembni publikaciji kake nacionalne literarne vede pomeni, da publikaciji pripisujemo pomen, ki presega meje njenega matičnega območja. Prepričani smo namreč, da takšno delo spričo opazne internacionalizacije literarne vede, ki pa še vedno krepko zaostaja za drugimi humanističnimi in družbenimi vedami, prvič, ne more nastati, ne da bi nanj vplivalo to, kar se po svetu razpravlja o metodičnih in teoretičnih vprašanjih, in drugič, da zategadelj ne more zadevati samo uporabnikov znotraj kake nacionalne literarne vede. Tako delo nagovarja literaturologe vseh vrst.

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, doslej najbolj ambiciozno načrtovani in najuglednejši kompendij germanistične literarne vede v Nemčiji, ki ima povrh z dvema izdajama še najdaljšo tradicijo, je Ulrich Weisstein v neki svoji recenziji¹ sicer že pred dvema desetletjema navedel kot *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, a se mu je tedaj ta pomenska različica naslova, v kateri je prišlo do nespregledljivega premika z literarne zgodovine na literarno vedo, očitno zapisala pomotoma, zakaj prava publikacija s takim imenom² je prvič izšla šele l. 1997. Kakor je razvidno deloma že iz podnaslova te nove knjige, predvsem pa iz njenih uvodnih informacij, gre za prvi del tretje, vendar v temelju povsem na novo predelane izdaje obsežnega priročnika *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, katerega prvi snopič (ne pa zvezek) prve izdaje je izšel že leta 1925, druge izdaje pa l. 1954.³

Če je starejši naslov tega dela s svojo zgodovinsko komponento morda še dopuščal domnevo, da je predmetno področje leksikona nemška literarna ustvarjalnost, se pravi nemški avtorji in njihov umetniški opus, pa novi naslov s poudarkom na literarni vedi takega morebitnega pričakovanja ne more več razvnamati. Sedaj je namreč tudi s tem segmentom naslova jasno potrjeno, da področje, ki mu je publikacija v resnici že od vsega začetka posvečena, ni sama nemška literatura, ampak veda o njej, natančneje germanistična literarna veda. To temeljno opredelitev priročnika izraža seveda najbolj opazno prva sestavina prve zloženke naslova, saj se realije – denimo v nasprotju s personalijami, ki so seveda ne samo iz te knjige, ampak iz vseh treh izdaj tega leksikona izrečno izključene – nanašajo na informacije o različnih pojmih. Realije (gre za termin, ki je po svojem izvoru znanstvenozgodovinski nasledek pozitivizma) zadevajo potemtakem strokovno izrazje germanistične literarne vede, njeno pojmovno podlago, torej tiste elemente, ki jih mora uporabljati strokovni diskurz, da lahko uspešno uveljavi zeleno stopnjo intersubjektivnosti. Avtorjem tega leksikona gre za čimbolj popoln in sistematičen popis pojmovnega kanona sodobne literarne vede, zato je njihov cilj pravzaprav njegovo natančno pojasnjevanje, torej prizadevanje za čim večjo preciznost znanstvene jezikovne rabe, tako rekoč za poznanstvenjenje literarne

vede in ne morda za to, da bi dajali prednost kateri izmed njenih smeri. Ker se zavedajo, da njihovi izsledki terminološkega raziskovanja ne temeljijo na splošnem soglasju, ponujajo svoja dognanja tudi kot podlago za nadaljnje razpravljanje. Nemški germanisti, ki si tokrat že tretjič prizadevajo podati prepričljivo sklenjeno podobo germanistične literarne vede, so se v nasprotju s prejšnjima generacijama, ki sta svojo zamisel izpeljali po obeh svetovnih vojnah, lotili dela z veliko mero samozavesti, kakršne npr. W. Kohlschmidt in W. Mohr, urednika ²RDLG, še nista premogla, saj sta tedaj rahlo podvomila o možnosti, da bi generacija, ki je preživela drugo svetovno vojno, zmogla že nekaj let po njej svojo vedo nanovo orisati z učinkovito zanesljivostjo. Morda sta prav zategadelj s poudarkom izjavila, da je njun leksikon vezan na tradicijo, katero želita nadaljevati in predelati, ne pa preseči.

Novi *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, ki pa tradicijo želi preseči, ima v svoji prvi knjigi objavljenih 307 geselskih enot, medtem ko jih prinaša prva knjiga ²RDLG (seveda samo do črke G) na približno enakem številu strani le 141. V novem leksikonu je nekaj gesel iz prejšnje izdaje scvrknjenih v geselske kazalke, ki obravnavo teh pojmov premaknejo v druge enote, dobršen del starejših gesel pa je povsem opušenih. Mednje sodi denimo angleška literatura, ki sta ji v obeh izdajah RDLG posvečena obsežna spisa, izrečno opredeljena kot razpravi o njenem vplivu na nemško literaturo, pa gesla o ameriški in finski literaturi, angleških komedijantih, berlinskem Svobodnem odru (Freie Bühne) idr. Glavni razlog, da ta gesla sploh niso sprejeta v RDLW, tudi ne z novim besedilom, najbrž ni ta, da ne bi bila dovolj aktualna ali zanimiva, ampak je tako zato, ker očitno ne ustrezajo stališču uredništva, ki se odločneje kakor prejšnja izogiba razpravam o literarnozgodovinskih dogodkih in procesih ter dosledneje vztraja pri pojmovnih geslih. V tem leksikonu opažamo torej zgovorna znamenja težnje po nekakšnem delnem razzgodovinjenu geslovnika, kar je konec koncev tudi v skladu s sprememjenim naslovom publikacije. S tem dejstvom lahko dodatno osvetlimo novi naslov, ki ga sicer uredništvo utemeljuje tako, da se stroka, ki se je ob izidu prve izdaje RDLG še imenovala »nemška literarna zgodovina«, danes nasploh imenuje »nemška literarna veda«.

Ob prevzetih geslih, ki so sedaj opremljena z bistveno predrugačeno bibliografijo, pa je seveda nastalo veliko novih, povezanih z razširitvijo ter pluralizacijo smeri in metod v literarni vedi. Novi geslovník, prenovljen s približno dvema tretjinama pojmov, potemtakem nazorno odraža spremembe, ki so se v zadnjih desetletjih zgodile v območju te znanstvene discipline. Med pojmi, ki jim RDLW sedaj posveča posebno geslo, so taki, ki poprej ali sploh niso obstajali ali pa še niso bili do te mere uveljavljeni, da bi jih ²RDLG utegnil upoštevati, saj ne samo da tam niso dobili svojega gesla, ampak v vseh njegovih zvezkih niti enkrat niso omenjeni: aktant, arheologija znanja, dekonstrukcija, feministična literarna veda, ženska literatura, gender studies, gramatologija, grafiti; nekaj pojmov, ki so v RDLW prav tako popolnoma na novo uvedeni, obstaja za sedaj samo v geselskih kazalkah, svoje pravo mesto bodo dobili šele v novih geslih naslednjih tomov: *horizont pričakovanja* (*Erwartungshorizont*) ↗ *Recepcijska estetika*; *genotekst* ↗ *Intertekstualnost*; *camera eye* ↗ *Perspektiva*; *digitalno* ↗ *Komunikacijska teorija*; *entropija* ↗ *Informacijska teorija* ipd. Druga skupina sestoji iz pojmov, ki so v ²RDLG sicer

bili na različnih mestih posamično omenjani, a so se sedaj osamosvojili v svojih lastnih geslih: *Analitična literarna veda*, *Diskurz*, *Teorija diskurza* (*Diskurstheorie*), *Empirična literarna veda*, *Televizijska igra* (*Fernsehspiel*), *Film* (poprej zajet v geslu *Literatura in film*), *Praktičnosporazumevalna besedila* (*Gebrauchstexte*).

Med termini, ki so v *RDLW* dobili svoje posebno geslo, je tudi *Vpliv* (*Einfluss*), ključni pojem tradicionalne primerjalne književnosti, ki je obravnavan v petih stolpcih. Že grafična podoba tega sestavka, prebodenega s skoraj 40 puščičastimi kazalkami, ki napotujejo na rekordno število drugih gesel, je znamenje avtorjeve pretenciozne ambicije, zaobjeti tako rekoč vse zgodovinske fasete tega pojma. To željo, ki v tako skromnem leksikografskem obsegu sploh ni uresničljiva, izdaja tudi spisek navedenih razprav. V tem bibliografskem sprimku raznovrstnih del, med katerimi je nekaj tudi sredobežnih, izgublajočih se v najrazličnejše smeri, pa pogrešamo nekatere temeljne razprave o tem vprašanju, ki so jih objavili npr. Paul Van Tieghem, Anna Balakian, pa Nemca Wolfgang Clemen in Erwin Koppen. Ko govori pisec o slabljenju pojma literarni vpliv, to sicer povezuje z uveljavljanjem teorije o intertekstualnosti, niti z besedico pa nista omenjeni ne recepcija ne recepcijska teorija.⁴

Abecedno razvrščeni geselski članki, ki so tudi v novem *RDLW* tiskani v dveh stolpcih, so po enotni shemi členjeni na več delov. Uvodoma je geslo v zaglavju razloženo čisto na kratko, v dveh do štirih vrsticah, največkrat na kar se da preprost in nezahteven način: denimo *Pisemski roman* – »roman v pismih«; *Pomen (Bedeutung)* – »kar je označeno z različnimi znaki (besede, slike, kretnje, zvoki)«; ali pa *Ženska literatura (Frauenliteratur)* – »literatura žensk, posebno tista, ki se kritično ukvarja z izkušnjami žensk«; takšna razlaga pa je seveda lahko tudi nekoliko zahtevnejša: *Zvrst (Gattung)* – »teoretičen in metateoretičen pojem za sestave besedilnih skupin z različno stopnjo občosti, ki so si v medsebojni sinhroni in diahroni opoziciji.«

Po kratki in splošni nenaslovljeni uvodni označitvi gesla, ki je namenjena resda zgolj temeljni orientaciji, najdemo več obsežnejših razdelkov. Prvi, imenovan EKSPLIKACIJA, precizira znanstveno rabo razlaganega izraza, se pravi, da ga razmejuje od njegove morebitne pogovorne rabe. Gre za zgodovinsko podprt predlog o obsegu in sestavinah pojma, s katerimi kaže termin v sodobni literarni vedi smotno uporabljati. Tej razlagi sledijo štirje zgodovinski orisi: ZGODOVINA IZRAZA, ZGODOVINA POJMA, ZGODOVINA PREDMETA in ZGODOVINA RAZISKOVANJA. Strnjena bibliografija je priobčena na koncu zadnjega poglavja, vendar je kdaj pa kdaj tudi kako izmed poglavij opremljeno s seznamom tiskanih del, če ta zadevajo predvsem tisto poglavje ali so tam prednostno citirana. Tak seznam znotraj geselskega članka je lahko celo daljši od sklepne bibliografije, saj npr. v geslu *Teorija drame (Dramentheorie)* vmesni spisek tiskanih del k poglavju o zgodovini izraza in pojma teorija drame obsega kar cel stolpec, medtem ko je sklepna bibliografija za več ko polovico krajša. Bibliografija, ki dosledno razvršča enote po abecedi njihovih avtorjev, je največkrat enodelna, bodisi da prinaša samo sekundarno literaturo bodisi da z njo premeša t.i. vire oz. primarno literaturo. Le redkokateri geselski članek pa je opremljen z dvodelno bibliografijo, ki je seveda bolj pregledna od tiste iz enega kosa: v njenem prvem delu so denimo navedene ali

objavljene zbirke pisem (*Pismo/Brief*) ali objave letakov (*Letak/Flugblatt*) ali leksikoni (*Ženska literatura / Frauenliteratur*) ali pa arhivski viri (*Knjigoštvo/Buchhandel*); njen drugi del pa ponuja strokovno literaturo.

Pregledno shemo te smotrno členjene in grafično označene razlagalne zgradbe, ki jo uredniki upravičeno razglašajo kot posebnost tega priročnika, pisci člankov zelo dosledno upoštevajo, tako da navedejo kako poglavje (npr. ZGODOVINA RAZISKOVANJA) celo tedaj, kadar lahko zapišejo samo to, da tisti geselski predmet ni bil deležen pravega raziskovanja (str. 621). Sicer se pa avtorji z vsemi vprašanji ne ukvarjajo vselej ločeno v namenskih poglavjih. Nekatere pisce namreč gradivo sili k prilagajanju okvirnega načrta, tako da obravnavajo po dve kategoriji v enem poglavju. Medtem ko je sicer večina gesel res razložena po vseh kriterijih posamično in zapovrstjo v posebnih poglavjih, sta npr. v geslu *Artes mechanicae* zgodovina pojma in predmeta, v geslih *Ženska literatura (Frauenliteratur)*, *Gender studies*, *Genera dicendi* in *Priložnostna pesem (Gelegenheitsgedicht)* pa zgodovina izraza in pojma obravnavani skupaj v enem razdelku (najbrž zaradi tega, ker med njima ni mogoče vselej potegniti jasne meje), v geslih *Analična literarna veda*, *Feministična literarna veda* in *Generativna poetika* pa sta strnjeni še po dve drugi kategoriji, zgodovina predmeta in raziskovanja.

Kot primer geselskega članka, ki je strogo členjen po predpisani shemi, navedimo *Pisemski roman (Briefroman)*. Njegov avtor ga opredeljuje v poglavju EKSPLIKACIJA kot niz fiktivnih pisem kakega posameznika oz. več oseb, ki jih je sestavil umišljeni izdajatelj; opozarja ne samo na narativne možnosti, ki jih tak roman ponuja, ampak tudi na razliko med »enoglasnim« pisemskim romanom na eni ter prvoosebni romanom, avtobiografijo in dnevnikom na drugi strani; na koncu pa razmejuje to romanopisno formo od običajne zbirke pisem, saj pisemski roman opredeljuje izdajateljska fikcija. V poglavju ZGODOVINA IZRAZA je skicirano, kako se je nemška zloženka »Briefroman« oblikovala po francoskem in angleškem zgledu, kako se je uveljavila in dokončno spodrinila sorodni izraz »roman v pismih / Roman in Briefen«, tako da se v 20. stol. uporablja samo še oznaka pisemski roman.⁵ Razdelek ZGODOVINA POJMA na kratko razloži, da je pojem od nastanka sem ohranil isti pomenski obseg, da pa se je v zgodovini tega žanra spreminjalo njegovo vrednotenje. ZGODOVINA PREDMETA opozarja na pojav pisem v epskih delih od grškega *Romana o Aleksandru* in poznoantičnega ljubezenskega romana dalje, oriše nastanek evropskega romana, sestavljenega iz samih pisem, ter njegov razmah in vrhunec, ki ga doseže v drugi polovici 18. stol., njegov razvoj v Franciji in Angliji, najobsežnejše pa obravnava seveda nemški pisemski roman. Ta se ni zgledoval pri Goetheju, ki se je bil povrnil k monološki formi, se pravi k enemu piscu pisem, ampak mu je bil odločilen zgled Richardsonov multiperspektivni roman *Clarissa* (1747/48) z več pisci. Potem ko je v sto letih, od izida Richardsonove *Pamele* (1741), ki je sicer še monološka, do l. 1840, nastalo po svetu več kakor 800 primerkov tega žanra, ki se je nato popolnoma obrabil, je prišlo v začetku 20. stol. do posameznih poskusov njegovega oživljanja. Kot medij pa je pismo v literaturi dokončno izgubilo svoj pomen tedaj, ko je multiperspektivno pripovedovanje postalo nekaj samoumevnega. O tem, kako tesno je zanimanje za pisemski roman povezano s pripovednoteoretičnimi vidiki romanopisja, ti so pravzaprav spodbudili

raziskovanje tega žanra, nas pouči ZGODOVINA RAZISKOVANJA. Čeprav je o tem žanru v drugi polovici 20. stol. nastalo kar nekaj razprav, ki so tukaj pospremljene s komentarjem, pogreša avtor tega gesla obsežno monografijo, ki bi se pisemskega romana lotila celovito, se pravi tako z vidika zgodovine kakor tudi sistematike, občuti pa tudi pomanjkanje seznama tiskanih nemških pisemskih romanov, ne nazadnje zategadelj, ker tako bibliografijo Angleži in Francozi že premorejo.

Sklepni bibliografski razdelek LITERATURA navaja seznam 27 razpravnih enot, bodisi knjižnih del ali revialnih študij, pa tudi geselskih sestavkov v literarnih enciklopedijah. Med navedenimi publikacijami nahajamo tudi nekaj takih, ki se s pisemskim romanom izrečno ne ukvarjajo; tako je npr. osrednje Stanzlovo naratološko delo *Theorie des Erzählens*. Največ teh del je napisanih v nemščini (17), druga v angleščini (6) in francoščini (4). Pomenljivo pa je, da se kljub razmeroma velikemu številu nemško pisanih razprav samo štiri izmed njih, sodeč po naslovih, posvečajo pisemskemu romanopisju v Nemčiji: ena se loteva dveh romanov, Tieckovega in Brentanovega, dve disertaciji se ukvarjata širše z nemškim romanom tega žanra, tretja pa s Tieckovo *Zgodbo gospoda Williama Lovella*, vendar je to obsežno delo obravnavano v okviru evropskega pisemskega romana. Dvanajsterica drugih avtorjev pa raziskuje to prozno vrsto z več vidikov, bodisi da jih zanima pisemski roman v celoti ali v dobi njegovega razcveta ali struktura pisemskega romana in njegov nastanek v Angliji ali zgodovina in struktura evropskega pisemskega romanopisja posebej glede na romanske literature ali njegova poetika v 18. stol. ali pripovedovalna vprašanja tega žanra ali funkcija pisma v njem. Tudi znanstveni teksti, objavljeni v dveh drugih evropskih jezikih, se ukvarjajo s pisemskim romanom bodisi v celoti ali samo z njegovimi začetki v Franciji, Italiji in Španiji, poleg tega pa jih zanima ta žanr ali kot literarna forma ali kot neuprizorjena drama, govor pa je tudi o vprašanju pisemskosti (epistolarity).

Bibliografija tega geselskega članka s širokim spektrom pregledane strokovne literature potemtakem opazno podkrepljuje in razširja germanistove ugotovitve, saj sta tukaj v še večji meri kakor v drugih delih sestavka upoštevani evropska tradicija in sovisnost pisemskega romana. Navedena značilnost pride še tem bolj do izraza tedaj, ko primerjamo to geslo v *RDLW* z obema izdajama *RDLG*. V prvi izdaji je z enakim naslovom in približno enakim obsegom objavljeno pregledno členjeno geslo, v katerem pa sta izmed nemških avtorjev pisemskega romana imenovana, in še to skopo, samo Richardson in Rousseau: prvega povezuje avtorica članka z zmagovitim pohodom tega žanra, drugega navaja kot pisatelja, ki da je povzdignil pismo v orodje največje strasti. Strokovne literature pa ta članek ne premore. Kar pa zadeva ²*RDLG*, v njem pisemski roman kot samostojno geslo ne obstaja, le kazalka opozarja, da je uvrščen v geselski članek *Roman*, tam pa se zavoljo kronološke razporejenosti in razsežnosti sestavka ta žanr tako rekoč izgubi, konec koncev ga tudi ne podpira nikakršna bibliografija, ne seznam primarne ne seznam sekundarne literature.

RDLW je nastal pod vodstvom štirih urednikov, med katerimi je prvi Klaus Weimar, kompetenten znanstvenik, avtor svojevrstne, nekonvencionalne enciklopedije literarne vede, razčlenjene na skoraj štiristo paragrafov, in pa obsežne zgodovine nemške literarne vede do l. 1900,⁶ prve temeljne monografije o

tem vprašanju, nastale po Sigmundu Lempickem, ki je pred tričetrt stoletja izdal podobno delo, le da je to zajelo čas do l. 1800.⁷ Klausu Weimarju, ki ima zagotovo želeno znanstveno avtoriteto ter temeljit in zanesljiv pregled nad posameznimi področji literarne vede, ne nazadnje pa tudi potrebne izkušnje, stojе ob strani trije uredniki, s katerimi je bedel nad končno redakcijo prispevkov, ki so jih sestavili sodelavci leksikona. Temu nadzoru uredniki očitno pripisujejo precejšen pomen, sicer ne bi posebnega seznama vseh član- kov, objavljenega v uvodu prve knjige, opremili z začetno črko priimka vsakokratnega odgovornega urednika. Ker je izšla šele prva knjiga te obsežne edicije in torej še nimamo pred seboj celotnega dela, pa čeprav je njegova zasnova razložena, bi bilo seveda preuranjeno ugotavljati, v kolikšni meri ustrezajo proporcji med posameznimi področji, saj ne bi bilo v tem trenutku tako početje nič kaj zanesljivo. Lahko pa preverjamo, do kolikšne stopnje je vsaj v nekaterih pogledih uveljavljena enotnost edicije in v kolikšni meri je prezentacija razumljiva oz. razložno in prepričljivo artikulirana.

Opozorili smo že na posebnost shematske ureditve slovarskih gesel, ki so za- radi tega, ker so osrednjureadniško usmerjena, skorajda do popolnosti poeno- tena. Do takšne enotnosti pa kljub pazljivosti posameznih urednikov očitno ni vselej mogoče prignati ne besedila vseh sodelavcev in ne vseh ravnin prispevkov. O tem priča nekaj ugotovitev.

Pisci posameznih gesel navajajo različne izdaje Goethejevih del, ki so v bibliografskih pregledih zastopana s tremi edicijami, s frankfurtsko (npr. str. 405), hamburško (str. 398, 468, 470) in weimarsko (str. 196, 214, 567, 596, 657). Ker pa avtorji gesel ne navajajo vselej ustreznega zvezka pesnikovega (zbranega) dela, kaj šele da bi postregli z natančnejšimi podatki, bralec, če prav premislimo, ni navezan na prav nobeno izmed citiranih izdaj. Čeprav gre pri pisanosti te ponudbe potemtakem bolj za nekakšno bibliografsko motnost kakor pa za usodno napako, bi bilo morda kljub temu smotrnejše navajati vseskozi samó eno izmed sicer številnih izdaj del nemškega pesnika: denimo, ali obsežno starejšo weimarsko (Weimarer Ausgabe, imenovana tudi Sophien-Ausgabe, 1887-1919), ki je sicer temeljna publikacija Goethejevih zbranih del, opremljena z bogatim gradivom, vendar brez stvarnih opomb in težko dosegljiva, ali pa po obsegu skromnejšo novejšo hamburško (Hamburger Ausgabe, 1949-1960), ki pa je zelo bogato komentirana in povrh lahko dostopna, saj jo pogosto ponatiskujejo, celo v ceneni broširani izdaji. Tako bi bilo ustrezno večji enotnosti edicije in ob pravšnji ponudbi podatkov bi bila omogočena tudi temeljitejša orientacija. Navedba kake druge izdaje, mimo dogovorjene, bi bila najbrž upravičena le tedaj, če bi bil Goethejev tekst, ki ga avtor gesla izrečno upošteva in ki bi ga moral zato tudi razvidno dokumen- tirati, objavljen samo v tej dodatno navedeni ediciji.

Eden najbolj tehtnih, naravnost nepogrešljivih priročnikov, ki so v uvodnem delu te knjige prav zavoljo pomembnosti in pogostega navajanja zbrani v posebnem seznamu in opremljeni s kratico naslova, je *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*.⁸ Ta leksikon, posvečen retoriki, ki je v njem poleg filo- zofije opredeljena kot najpomembnejši, najbolj diferenciran in učinkovit izobraževalni sistem evropske kulturne zgodovine, obravnava kategorije in pojme retorike ter njeno prepletenost z drugimi disciplinami od antike dalje, ne nazadnje tudi z literarno vedo, saj se ukvarja mdr. s stilistiko, besedilo-

slovjem, genologijo in literarnimi smerni oz. obdobji, kar pomeni, da se njegova dejavnost celo delno prekriva z *RDLW*. Kljub temu pa imajo pisci *RDLW* do tega retoričnega priročnika, ki se odlikuje po mogočni zasnovi, minuciozni izvedbi in bogatem gradivu, posamezne knjige obsegajo namreč po 800 strani velikega knjižnega formata, dvojen odnos: eni, ki so napisali gesla *Argumentatio*, *Attizismus*, *Descriptio* in *Epilog*, so razumno posegali po tej publikaciji, medtem ko je drugi, razpravljajoč v svojih člankih o istih pojmi, ki jih obravnava tudi *HWbRh*, ne navajajo. To še zlasti preseneča tedaj, ko avtorja dveh gesel v *RDLW*, ki se ukvarjata z najpomembnejšima fazama antičnega retoričnega nauka o govornikovih nalogah oz. delovnih stadijih, *Dispositio* in *Elocutio*, ki ju obravnava v drugem tomu *HWbRh* kar več piscev, prvo na osemnajstih, drugo pa celo na tridesetih straneh, teh virov iz retoričnega slovarja ne omenjata. To vzbuja tem večje začudenje, ker je v *RDLW* v članku o elokuciji naveden celo slovar nemškega jezika založbe Brockhaus in v članku o dispoziciji veliki Ritterjev zgodovinski leksikon filozofije, kjer je to geslo obravnavano skromneje, na komaj šestih straneh. Očitno se tudi nekaterim drugim piscem gesel (npr. *Pomen/Bedeutung*, *Vzvišen/Erhaben*, *Geminatio*) ni zdelo primerno, da bi upoštevali meritorni retorični leksikon, ki se s temi vprašanji pogosto ukvarja mnogo temeljiteje. Ker vzroka za to seveda ne vidimo v tem, da piscem zvezki tega slovarja v tistem času ne bi bili dosegljivi, saj se npr. avtor gesla *Genera dicendi* sklicuje že na njegov tretji del, ki je izšel komaj leto dni pred *RDLW*, obstaja seveda možnost, ki je ne bi kazalo povsem izključiti, da namreč ti sodelavci o obstoju ali o uporabnosti tega priročnika niso poučeni. Sicer se pa lahko pisec odloči tudi tako, da se na *HWbRh* nasloni samo deloma, to pa je razvidno iz gesla z dvočlenskim sinonimnim naslovom *Aptum, Decorum*, latinska izraza za osrednji retorični termin »tò prépon«. Avtorica tega članka se sicer sklicuje na *HWbRh*, vendar samo na njegovo geslo *Primernost (Angemessenheit)*, ki je na trinajstih straneh objavljeno v prvem delu, ne pa tudi na dopolnilni *Decorum*, prispevek enakega obsega, objavljenem v drugem delu, na katerega nespregledljivo napotuje kazalka na koncu gesla o primernosti. Spričo dejstva, da je več kakor polovica tega članka posvečena slikarstvu in arhitekturi in da je samo v preostalem delu govor o retoriki in literaturi, utegne biti njena odločitev deloma celo razumljiva.

Čeprav so prispevki v *RDLW* nasploh napisani zelo pregledno, stvarno in skrbno, in so mnogi med njimi samostojne monografske enote z veliko stopnjo zanesljivosti in prepričljivosti, se utegnemo srečati tudi z besedilom, ki naštetim kriterijem nikakor ne ustreza. Na takšen primer naletimo v enem izmed prispevkov Wilhelma Voßkampa; avtor namreč prva dva od petih vidikov, ki da so za zgodovino zvrsti v istoimenskem geslu (*Gattungsgeschichte*) osrednjega pomena, formulira takole (naš prevedek je morda celo za spoznanje jasnejši od osnovka):

- (1) Zvrsti kot selekcije iz rezervoarja literarnih možnosti, katerih zgodovina je z vsakokratnimi dominantami (besedilnimi in bralskimi konstantami pričakovanja) v veliki meri opredeljena kot dinamičen proces permanentno možnih redukcij in stabiliziranj, usmerjen v prihodnost.
- (2) Dinamični proces kot literarno-socialna zgodovina institucij, »kot posledica izkristaliziranja, stabiliziranja in institucionalne utrditve dominantnih struktur«, pri čemer izhajamo iz tega, »da institucionalizacija rabi »uspešnemu

precejšnje konsenza, tako da se pri bralcu ali poslušalcu zbudijo ustrezna pričakovanja kontinuitete v odnosu do zvrsti.

Navedena vidika, vsak izmed njiju je zapisan v eni sami povedi, sta v tej dikciji čudaška in skoraj do nerazumljivosti iznakažena. K temu pripomore še posebej okoliščina, da je Voßkamp drugo alineo sestavil s citatom, in sicer iz lastne razprave izpred dvajsetih let, in da je ta avtocitat povrh še pretaknjen z drugima citatoma, tokrat iz razprave Niklasa Luhmanna; obe izjavi utegneta biti v prvotnem besedilu, pač glede na neprimerno širši kontekst, razumljivi in najbrž tudi učinkoviti, tukaj pa v okleščeni, razcefrano-fragmentarizirani obliki ne samo da nimata nikakršne razsvetljujoče moči, ampak se tudi hudo pregrešita nad bralčevo vedoželjnostjo in potrpežljivostjo.

Običaj je in navsezadnje ustreza tudi resnici, če ob koncu kritičnega pretresa zapišemo, da te pripombe nočejo in ne morejo kmiti pomembnosti predstavljene knjige. Sicer pa, kaj je že nekoč ugotovil neki moder pisec o publikacijah, ki niso primerne za kontinuirano branje, temveč za prelistavanje, in po katerih segajo bralci tedaj, ko jih zanimajo informacije o povsem določeni reči? Da je za take knjige natančnost njihov vrhovni kriterij, zanesljivost njihova najvišja vrednost; brezhibnost, kaj šele popolnost, pa ostajata ideal, ki ga je mogoče doseči samo približno.

OPOMBE

¹ U. Weisstein v oceni nemškega priročnika *Handlexikon zur Literaturwissenschaft* (ur. D. Krywalski), Arcadia 11/1976, str. 86.

² *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 1: A-G. Ur. Klaus Weimar, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1997 [=RDLW].

³ *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Ur. Paul Merker in Wolfgang Mohr. 1 (1926) – 4 (1931). Berlin: Walter de Gruyter [=¹RDLG].

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Ur. Werner Kohlschmidt in Wolfgang Mohr 1 (1958) – 3 (1977); Klaus Kanzog in Achim Masser 4 (1984) – 5 Stvarno kazalo (1988). Berlin (1-2), Berlin – New York (3-5): Walter de Gruyter [=²RDLG].

⁴ Prim. Marko Juvan: *Vpliv in medbesedilnost. Detronizacija ali retorizacija?* Primerjalna književnost 14/1991, št.2, str. 23-40. – Gvozden Eror: *Pojam uticaja u književnim studijama (Leksikografska obrada)*, Književna istorija 26/1994, str. 137-170.

⁵ Čeprav je Janko Kos l. 1977 ob oznaki »roman v pismih« uvedel »pisemski roman«, s katerim je naslovil ustrezno geslo v leksikonu *Literatura Cankarjeve založbe*, ga tretji zvezek SSKJ (1979) še ni zabeležil.

⁶ Klaus Weimar, *Enzyklopädie der Literaturwissenschaft*. (UTB. 1034). München: Francke, 1980; *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. München: Fink, 1989.

⁷ Sigmund von Lempicki: *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1920 (²1968).

⁸ Gert Ueding (ur.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 1: A-Bib (1992), Band 2: Bic-Eul (1994), Band 3: Eup-Hör (1996). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [=HWRh].

DEJAVNOSTI SLOVENSKEGA DRUŠTVA ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST PRI PRENOVI GIMNAZIJSKEGA POUKA SLOVENSKEGA JEZIKA IN KNJIŽEVNOSTI

V sodobni (primerjalni) literarni vedi je postalo domala samoumevno, da strokovnjaki razmišljajo o vprašanih družbenega življenja književnosti (o njenih gospodarsko-političnih okoliščinah, institucionalni urejenosti, kanonu, ideološko-vrednostnih implikacijah in vplivih) in da v problematiko dejavno posegajo. Tudi v 4. členu nedavno prenovljenih *Pravil Slovenskega društva za primerjalno književnost* je med društvenimi nalogami omenjena popularizacija stroke, njenih spoznanj ter skrb za njen položaj v javnosti in šolstvu. Skrb za književnost v šolah je SDPK pred leti že izpričalo¹ in tudi v zadnjem letu, odločilnem za uvajanje prenovljenih učnih načrtov za slovenski jezik in književnost v šole, je izvršni odbor društva sklenil poseči v razprave o prenovi slovenščine na gimnazijah. Na seji 19. 11. 1997 je izvršni odbor SDPK dr. Marku Juvan, sicer docentu za novejšo slovensko književnost in literarno teorijo na ljubljanski Filozofski fakulteti, poveril nalogo, da s kolegi in kolegicami iz gimnazij – njih ta problematika še intenzivneje prizadeva – preuči osnutek novega učnega načrta (UN) za slovenski jezik in književnost za gimnazije (izšel je septembra 1997) ter oblikuje pripombe nanj. SDPK je 28. 11. 1997 poslalo Predmetni kurikularni komisiji za slovenščino (PrKK, vodi jo prof. dr. Matjaž Kmecl) dvoje besedil s pripombami k omenjenemu osnutku,² prvo je napisal Juvan in obsega osem strani, drugo pa je na šestih gosto tipkanih straneh sestavila Alenka Koron, profesorica slovenskega jezika in književnosti na gimnaziji Ljubljana-Šiška. Obe besedili skrajšano povzemamo.

Marko Juvan, *Pripombe k osnutku učnega načrta za slovenski jezik in književnost za gimnazije* (povzetek)

V osnutku novega UN slovenščine se kaže nevarnost, da bi književnost v gimnazijah po obsegu ur in izobraževalnih ciljih bila dokončno potisnjena na obrobje, kamor jo je ob defenzivnosti literarnih zgodovinarjev spravila tradicionalna velikopoteznost jezikoslovcev. Izraženo ali prikrito idejno-vrednostno zaledje za krčenje književnega pouka je v družbenem ozračju, ki daje prednost pragmatično-funkcionalističnim vidikom življenja (tem se prenovljeno gimnazijsko jezikoslovje dobro prilega), »humanistične«, »duhovne« ali »eksistencialne« vsebine, povezane z (besedno) umetnostjo, pa so postale problematične, obrobne, stvar čiste zasebnosti ali strokovne specialnosti. Toda tudi spričo takšnega konteksta je še vedno dovolj utemeljenih razlogov za večji (urni) delež in pomen književnega pouka: (1.) Pod imenom »književnost« se skriva precej širše predmetno področje od »slovenskega jezika« – poleg slovenske še svetovna književnost in literarna teorija. Pri teh območjih je treba nujno obravnavati še niz kontekstov, vpisanih v literarna besedila: umetniško-estetske, idejne (filozofske, religijske, ideološke itn.), kulturno- in družbenozgodovinske, jezikovne, psihične, biografske itn. (2.) Didaktično vodilo književnega pouka je v osnutku UN predvsem delo z besedili (šolska interpretacija); ta zahteva precej časa, saj so literarna besedila recepcijsko

zahtevnejša od neliterarnih (drastičen primer: *Kralj Ojdip* v primerjavi z uradno prošnjo). Raba jezika v njih je kompleksna, vsebina je praviloma mnogo-razsežna, smisel pa večumen, teže določljiv. Med bralcem (dijakom) in večino literarnih besedil je najpogosteje recepcijska razdalja, ki jo je treba pri pouku tematizirati, premisliti in premostiti. (3.) Današnja relevantnost književnosti in pouka o njej utemljujejo še tale spoznanja tradicionalne in moderne literarne vede: (3.1) literatura je diskurz, v katerem posameznik najceloviteje reflektira svojo osebno (in kulturno, narodno, spolno itn.) identiteto, eksistenčialni, zgodovinski, družbeni in vrednostni položaj, in to predvsem tako, da podoživlja in premišluje vsakršno drugost in drugačnost; (3.2) literarna dela so kot modeli sveta laboratorij za preigravanje možnih dejavnosti, ravnanj, za opredeljevanje do njih, preverjanje in problematiziranje prevladujočih ali samoumevnih predstav – spodbujajo kritično mišljenje, produkcijo novega smisla in omogočajo, da se posameznik vrednostno orientira pri svojih dejanjih ter presojanju in razumevanju danega zgodovinsko-političnega trenutka; (3.3) književnost je, ne le na Slovenskem, sooblikovala narodno, kulturno (evropsko, srednjeevropsko itn.) identiteto, z ideološkimi in fantazmatskimi stranskimi učinki vred; to njeno vlogo je treba poznati in jo razumeti, zlasti ko smo kot posamezniki in pripadniki »kolektivnega subjekta« vpeti v mednarodno komuniciranje; (3.4) prek branja in ustrezne razlage literarnih del se pri pouku književnosti seznanjamo s celovito kulturno zgodovino, kakršne sicer ni mogoče spoznati pri nobenem drugem šolskem predmetu; dijaki se lahko prepričajo o tem, kako je (bila) slovenska književnost vpeti v mednarodne in medkulturne tokove in kaj jim (je) prispeva(la); (3.5) književnost kot umetnost nudi poleg spoznavno-etičnih seveda tudi estetske in hedonistične vrednote; estetski prekop iz vsakdanjosti v fikcijo ima danes že psihoterapevtske razsežnosti; književnost omogoča »eskapizem« na kognitivno višji ravni; dojemljivost za estetsko-hedonistične vrednote mora književni pouk šele privzgojiti, kultivirati (to je sicer že eden izmed temeljnih ciljev tega UN, vendar pa ni izrecno utemeljen); (3.6) književnost funkcionira kot kulturni kapital, kot zaloga vednosti, ki jo je v retoriki izobraženskega komuniciranja treba tudi danes poznati; (3.7) kot najkompleksnejša raba jezika književnost nudi izvrsten korpus za jezikoslovne in stilistične analize.

Pri jezikovnem delu osnutka so vredna pohvale nova, bolj »holistična« in funkcionalna metodološko-didaktična izhodišča (besediloslovje, pragmatika, funkcionalna pismenost, retorika, logika in etika jezikovne komunikacije), grajo pa zaslužijo pretiran obseg snovi (preveč zgledov »neumetnostnih besedilnih vrst«), premajhna izbirnost vsebin, prešlaba teoretična in didaktična povezava med funkcionalnimi in izobraževalnimi cilji (odtod preobremenjenost z ostankom nadrobne jezikoslovne terminologije iz dosedanjega pouka slovnice) ter togo postavljena meja med umetnostnimi in neumetnostnimi besedili. Pri književnem delu osnutka UN so dobrodošli težnja po vsebinski razbremenitvi dijakov, dovtetnost za sodobno literarno-kulturno življenje, načelo izbirnosti, ki omogoča več pobude med učiteljstvom in večje upoštevanje preferenc med dijaštvom, delo z besedili kot temelj književnega pouka, didaktična domišljenost in preizkušnost procedure šolske interpretacije ter uvajanje ustvarjalnega pisanja kot učnega cilja in sredstva. Kljub temu je osnutku UN treba očitati, da

– pretirano časovno in vsebinsko omejuje književni del slovenščine na polovico razpoložljivih ur (razlogi proti takšnemu, že podedovanemu krčenju so navedeni zgoraj v tč. 1 do 3);

– so zaradi omejitve obsega predmeta izpadle vse »orientalske« književnosti, klasične in sodobne. Kanon obveznih besedil je nasploh preveč evropocentričen, današnji razcvet afriških, ameriških, pacifiških idr. postkolonialnih literatur ni našel poti vanj. Kultura omenjenih področij je vendarle pomembno sooblikovala slovensko in evropsko kulturno izročilo, dragocena pa je tudi v današnjih procesih globalizacije;

– se je med obveznimi besedili treba zaradi pomanjkanja časa odločati za alternative, čeprav gre za dela, ki bi jih moral v celoti poznati vsak izobraženec, saj so ključna za simbolno dediščino evropske in slovenske kulture (npr. *Antigona*, *Kralj Ojdip*, *Metamorfoze*, *Božanska komedija*, *Don Kihot*, *Hamlet*, *Faust*, *Zločin in kazen*, *Krst pri Savici*, *Poezije*); rešiti bi bilo treba tudi dilemo, kakšen je v katalogu obveznega znanja status izobraževalnih vsebin, povezanih z besedili, ki so kot alternative ostala neizbrana;

– bi bilo pri formulaciji funkcionalnih in izobraževalnih ciljev treba literarnometodološko bolje in sodobneje domisliti povezave med »immanentističnim« obravnavanjem literarnih del (zvečine ob rabi literarnoteoretičnih pojmov) ter »faktografskim« poznavanjem literarnih obdobij, smeri, razvoja;

– v četrtem letniku manjka svetovna književnost po drugi svetovni vojni (nujen bi bil vsaj en zgled svetovnega postmodernizma), saj je sodobna umetnost zanimivejša in aktualnejša od klasike;

– so v obveznem repertoarju slabo zastopane ženske, dodati bi bilo treba npr. Sapfo, gospo de La Fayette, J. Austen, E. Dickinson, A. Ahmatovo, M. Cvetajevo, M. Duras, L. Novy, B. Bojetu, I. Zagoričnik ...

– je izbor obveznih besedil skoraj povsem resnoben (vsaj v antiki bi bila nujna kakšna komedija ali menipejska satira, izpadel je celo *Tartuffe*).

Ne le vsebine, ampak tudi funkcionalne in izobraževalne cilje gimnazijskega pouka književnosti bi bilo dobro dopolniti ali preoblikovati, po možnosti na podlagi teh predlogov:

– z branjem in razumevanjem literarnih besedil si dijaki in dijakinje oblikujejo zavest o zgodovinski, kulturni in duhovni različnosti ter v tej luči premislijo svoj lastni bivanjski in družbenozgodovinski položaj, identiteto, poglede na svet;

– seznanijo se s temeljnimi prvinami evropske in slovenske literarno-kulturne tradicije ter spoznajo izmenjave med slovensko in svetovno književnostjo;

– poznajo, kako se v književnost vpletajo druge vrste komuniciranja (od mitologije, religije in filozofije do likovne umetnosti, glasbe, filma, videa in znanosti) in kako se v sporočilo (obliko in vsebino) literarnih besedil vpleta zgodovinskost kontekstov, v katerih so nastala;

– ob branju literarnih besedil se seznanjajo z literarnimi procesi (evolucijo, literarnim življenjem, obdobji, smermi) in njihovo vpetostjo v duhovno, kulturno in družbeno zgodovino;

– s kultiviranjem estetskega uživanja si trajno ustvarijo potrebe po branju novih in znanih literarnih del.

Na koncu so navedeni predlogi, ki bi omogočili, da književnosti spet pripade večji obseg ur in vsebin, ne da bi bili dijaki pri tem bistveno bolj obremenjeni. Prva možnost je, da pri predmetu Slovenski jezik in književnost pripade književnemu pouku 60 odstotkov ur, kot enega od izbirnih predmetov bi lahko vpeljali književnost (ali: literarno vedo/slovensko in primerjalno književnost). Druga različica je, da – kolikor jezikoslovci pri svojih 50 odstotkih ur ne bodo

hoteli popustiti – v okviru branja in tvorjenja »neumetnostnih besedil« (sicer jezikovni del predmeta) odpade vsaj 20 odstotkov časa vsebinam oziroma temam, ki sodijo v književni pouk (npr. intervjuji s slovenskimi pisatelji, esej o koanah in zenu, ocena filma po literarni predlogi, analiza metaforike v reklamah in grafitih, predavanje o indijskih religioznih predstavah, polemika o pankovskih besedilih). Za te vsebine so profesorji in profesorice slovenščine tudi primerno usposobljeni. Tudi pri tej različici bi morali bolj zainteresiranim dijakom omogočiti izbirni pouk literature. Najbolj utemeljena, a najradikalnejša možnost pa je, *tretjič*, delitev predmeta na dva samostojna dela (književnost najmanj tri ure tedensko, jezik dve uri). Vsebina jezikovnega pouka se namreč širi na področje sporočanja; večina učnih ciljev se sklada s tistim, kar naj bi pokrivala retorika kot izbirni predmet v osnovni šoli. Novi samostojni predmet bi se lahko torej imenoval Slovenski jezik s sporočanjem (retoriko). Književni del (Slovenska in svetovna književnost) bi ohranil obseg, potreben za realizacijo ciljev in vsebin, predvidenih v osnutku UN in pripombah SDPK. Pri književnosti bi dobilo svojo streho tudi bolj razmahnjeno ustvarjalno pisanje. Olajšala bi se stiska s profesorji, saj bi književnost lahko poučevali tudi komparativisti.

Alenka Koron, *Pripombe k osnutku UN Slovenski jezik in književnost za gimnazije* (povzetek)

Kot profesorica slovenščine je A. Koron v okviru študijskih skupin – njihovo delo je organiziral Zavod RS za šolstvo – v letu 1997 dvakrat sodelovala s komentarji in kritičnimi pripombami. Na prvi seji je bila izčrpnjša obravnava osnutkov novega UN zaradi organizacijske nedomišljenosti časovno omejena, z danimi vprašalniki pa togo usmerjena in atomizirana; drugi sestanek študijske komisije je bil pripravljen bolje, tako da je bilo mogoče pregledati celotno gradivo in oblikovati pripombe in predloge. Kljub temu, da so sestavljalci osnutka UN med prvo in drugo sejo besedilo preuredili in v marsičem dodelali (vendar pri jeziku ni bilo vidnejših vsebinskih posegov), pa članice in člani študijskih komisij niso dobili nobene povratne informacije o svojih predlogih in pripombah. V tem besedilu A. Koron podaja svoje vtise o UN bolj celostno, manj v podrobnostih.

V luči ciljev kurikularne prenove (razbremenitev faktografsko-specialističnih vsebin, poudarjanje višjih kognitivnih ciljev, zagotavljanje odprtosti UN, jasnost in natančnost splošnih in operativnih ciljev predmeta) pri jezikovnem delu osnutka UN kritizira predvsem to, da ta vsebinsko ni razbremenjen, ampak pri obravnavi sporočanja celo močno razširjen (s številnimi vrstami neumetnostnih besedil), ne da bi bila njegova izvedljivost vsaj približno opredeljena s številom potrebnih ur; jezikovnoizobraževalni cilji niso operativizirani in ostajajo pomešani z didaktičnimi vsebinami (jezikoslovnimi termini). Ti niso smiselno hierarhizirani, so pa tudi preslabo selekcionirani, saj med njimi iz starega UN ostaja veliko takšnih, ki so ozko strokovni, slovničarski. Poleg tega v osnutku UN nikjer ni navedeno, čemu in kako naj bi dijaki nekatere izmed teh pojmov znali samo uporabljati, ne da bi jih bili zmožni razložiti. Jezikovni del UN ne predvideva nobene izbirnosti oziroma odprtosti, saj so v katalogu znanj obvezni skoraj vsi jezikoslovni pojmi. Nedorečena je izobraževalna vloga snovi iz zgodovine slovenskega jezika. Nekateri primeri neumetnostnih besedilnih vrst, ki naj bi jih dijaki jezikovno razčlenjevali in

tvorili (npr. uradna zahvala, uradno pismo), so zunaj njihovega duhovnega, predstavnega in pragmatičnega obzorja. Teoretsko je problematična teza o bistveni drugačnosti neumetnostnih besedil od literarnih, poleg tega pa ima daljnosežne implikacije (kot da sta jezikovni in književni del slovenščine različna predmeta, ki ju poučujejo skupaj le po inerciji). Didaktična navodila za jezikovni pouk so manj domišljena in konkretna od tistih za književni del. Skratka, jezikovni del osnutka UN je pomemben korak naprej od šolske strukturalne slovnice, vendar pa je njegova zasnova še premalo dosledna in domišljena, tako da bi utegnili breme novosti pasti na pleča učiteljev.

Književni del UN se bolj drži osnovnih propozicij prenove šolskega sistema, je bolj premišljen in dodelan (jasnejši in bolj operativizirani cilji, konkretnější didaktični napotki), odprt in daje večjo avtonomijo učitelju. Toda prav pri obsegu vsebin in njihovi izbirtosti je šlo razbremenjevanje predaleč, snov se je pretirano osiromašila. Pri učnih vsebinah je problematična izbirtost med obveznimi besedili, saj se z odločitvijo za eno izmed besedil reducirajo tudi literarnovedne kategorije, povezane z neizbranimi besedili (če se npr. odločimo za obravnavo Hienga in izpustimo Šeliga, s tem izpade tudi pojem »reistični slog«), čeprav so vse navedene v katalogu obveznih znanj. To bi bilo treba uskladiti. Izbirtost v obvezni koloni povzroča tudi prehud izpad velikih klasičnih tekstov, ki so temelj splošne izobrazbe. Program sploh preveč krči obseg svetovne književnosti (zlasti orientalskih in drugih neevropskih literatur, preskromno je zastopana svetovna književnost po drugi svetovni vojni, svetovni postmodernizem ostaja brez slehernega obveznega zglada).

Sodeč po praktičnih izkušnjah so nerealno zastavljeni nekateri funkcionalni cilji, predvsem ta, da naj bi dijaki v četrtem letniku že večinoma samostojno razčlenjevali oblikovno-kompozicijske sestavine besedil in jih med seboj primerjali. To namreč dela težave celo študentom. Na splošno so funkcionalni cilji v osnutku UN prilagojeni imanentistični recepciji in interpretaciji besedil, saj ni jasno predvideno kakršno koli kontekstualiziranje literarnih besedil (zgodovinsko, biografsko, literarnozgodovinsko), čeprav je poznavanje literarnozgodovinskih smeri in obdobji izrecen izobraževalni cilj. Cilj samostojnega povzemanja bistvenih značilnosti obdobji in smeri ni dovolj domišljeno povezan s ciljem, da dijaki na podlagi znanih pojmov in prvin za interpretacijo besedila primerjajo med seboj in vrednotijo. Zdi se, da književni pouk kot najvišji kognitivni cilj predvideva skoraj izključno vrednotenje znotrajliterarnih sestavin, zunajliterarne okoliščine pa so v ozadju. Tolikšna »neideološkost« ni v skladu s sodobno literarno vedo; zato bi bilo o tem treba temeljito premisliti in »imanentizem« nekoliko ublažiti. Predvidene metode pouka bi za obravnavo besedil zahtevale več časa, tako da se kaj lahko zgodi, da program v praksi ne bo v celoti in didaktično ustrezno realiziran.

Razbremenitev UN za slovenski jezik in književnost je bila opravljena na račun književnosti, vsebine pri jeziku pa so se celo razširile. V jezikovnem delu program še ni toliko izdelan, da bi ga bilo mogoče potrditi in ga že v šolskem letu 1998/99 vpeljati v prakso.

27. 12. 1997 se je predsednik PrKK, prof. dr. Matjaž Kmecl SDPK zahvalil za pripombe k osnutku UN, omenil, da so jih pripravljavci smiselno upoštevali pri pripravi *predloga* UN, in napovedal skorajšen posvet o pripombah in dopolnilih. Ta se je zgodil 19. 1. 1998, nanj so bili povabljeni tudi pisci

pripomb iz vrst SDPK. A. Koron in M. Juvan sta spričo časovne stiske v bistvenem povzela svoje ugotovitve iz obeh dopisov, ki jih je SDPK poslalo na naslov PrKK, prof. dr. Janko Kos – sicer je bil član Nacionalnega kurikularnega sveta – pa je osnutek UN kritiziral obširneje in v podrobnostih: mdr. je opozoril, da je pri jezikovnem delu kljub ustreznemu izogibanju scientizaciji pouk vendarle zasnovan preveč funkcionalistično in da bi dijaki morali biti vsaj v grobem seznanjeni tudi s teorijo in zgodovino jezika; poleg slovenskega jezikoslovnega izrazja bi zaradi boljše povezljivosti z drugimi jezikovnimi predmeti morali poznati tudi mednarodno. Po Kosu je več predlaganih prostoizbirnih besedil neprimernih (iz estetskih ali etično-moralnih razlogov, pa tudi zaradi prevelikega obsega ali težje dostopnosti); predlogi za prostoizbirne zglede po njegovem ne sodijo nujno v UN. Pri obveznih klasičnih besedilih je preveč alternativ in izpuščanja, sicer pa bi morali biti izbrani res reprezentativni odlomki; paziti bi morali tudi na to, da se ne bi ponavljala besedila, ki so bila obravnavana že v osnovni šoli (npr. Vodnikovo *Dramilo*). Prešernove *Poezije* bi dijaki morali poznati v celoti. Nesprejemljivo je, da v četrtem letniku sploh ni svetovne književnosti.

Po omenjenem posvetu je podpredsednik SDPK Juvan sestavil izjavo *Za odlog uvajanja novega učnega načrta za slovenščino* (podpisala sta jo tudi predstojnika Oddelka za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete v Ljubljani in Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, prof. dr. Evald Koren in dr. Darko Dolinar); natisnjena je bila 2. 2. 1998 v »Šolski tribun« *Dela* (str. 4) in v 3. številki *Šolskih razgledov* (9. 2. 1998, str. 6), povzeta pa 3. 2. na četrti strani *Dnevnika*. Izjava se je zavzela za vsaj enoletni odlog pri vpeljevanju UN za slovenščino v šolsko prakso. V tem času bi imeli sestavljalci UN – v tvornejšem sodelovanju z zainteresiranimi predstavniki profesorjev praktikov ter univerzitetnih in inštitutskih literarnih znanstvenikov – dovolj časa za dodelavo spornih, nedorečenih ali šibkejših mest v UN (pri formuliranju ciljev predmeta, razmerju med jezikovnim in književnim delom, pri izbiri vsebin, njihovi didaktični obdelavi in izvedljivosti v šolski praksi), še bolj pa za pripravo učbenikov, priročnikov, ustreznih materialnih pogojev in za dodatno izobraževanje učiteljev. Na izjavo se je odzval predsednik PrKK za slovenščino, prof. dr. Matjaž Kmecl (povzetek v *Delu*, 16. 2. 1998; celo besedilo v *Šolskih razgledih* 23. 2. 1998). Pobudo za odlog je pozdravil, odločno pa je kritiziral njeno utemeljitev – bila naj bi skrajno nekonkretna in zavajajoča (Kmecl je navajal številna dejstva, ki so govorila v prid široke in vsestranske strokovne, javne obravnave načel in predlogov v procesu prenove pouka slovenščine); Kmecl očitno ni videl možnosti tudi za dopolnitve književnih vsebin (skrčenje in kompromisna sestava šolskega kanona sta bila nujna, da bi bil program didaktično in recepcijsko izvedljiv). Juvan je v imenu SDPK Kmeclu odgovoril (povzetek v *Delu* 9. 3. 1998, celota v *Šolskih razgledih* istega dne) z nekaterimi pojasnili: ponovil je, da osnutek in predlog UN nista bila dovolj temeljito prediskutirana v neposrednem dialogu med sestavljalci, praktiki ter literarnimi in jezikoslovnimi znanstveniki, priznal, da je bila izjava zaradi kračine in konstruktivne narave ponekod abstraktna, je pa preciziral svoje očitke o tem, da predlog UN ni optimalen – v bistvenem je povzel teze iz obeh dopisov, ki jih je SDPK poslalo PrKK konec leta 1997 (omenil je tudi pobudo za književnost kot izbirni predmet). Polemika ob izjavi SDPK se je končala z repliko doc. dr. Bože Krakar-Vogel, vodje delovne skupine za sestavo književnega dela UN

za pouk slovenščine v gimnazijah (*Delo*, 30. 3. 1998). Pripravljenost SDPK za sodelovanje pri dodelavi UN ter njegovi predlogi in pripombe so ji načelno dobrodošli; marsikaj od tega so v PrKK že upoštevali. Kljub temu pa se je treba zavedati nekaterih omejitev, ki jih narekujejo splošna načela kurikularne prenove. Načelo zmanjšanja obsega snovi, empirično preverjena bralna sprejemljivost dijakov, poglavitni cilj književnega pouka (ta ni v »učenih interpretacijah ali faktografiji«, ampak v tem, da se je treba pač naučiti brati) in čas, ki je potreben za njihovo uresničitev, ne dovoljujejo širjenja obveznega dela programa z besedili, ki se zdijo »ožji stroki« neizogibna,³ vsaj ne brez poskusnega uvajanja UN (možnosti za dopolnitve šolske lektire so po njenem večje v neobveznem, izbirnem repertoarju, vendar ne nujno z deli ali avtorji, ki jih je sugeriralo SDPK). Poudarila je, da sodobna književna didaktika postavlja v ospredje branje in dijakovo doživljajsko, vrednostno in analitično raziskovanje literarnih del (to ni zgolj »imanentno«, saj gre ves čas za umeščanje v kontekst); takšno branje se ne bo moglo umakniti obsežnim (faktografskim) »kulturnozgodovinskim ozadjem« literarnih del, ki ne bi bila povezana z branjem konkretnega literarnega gradiva.⁴ Razmerje med deležem jezikovnega in književnega pouka pri slovenščini je pač kompromis med različnimi, celo nasprotujočimi si mnenji. Od nadaljnjih pogovorov s člani SDPK si avtorica obeta predvsem predloge za nekatere vsebinske spremembe (po možnosti za zamenjave z besedili, ki bi bila za širši krog dijakov bolj zabavna, vendar enako reprezentativna, ključna) in – implicitno – skrb za to, da bi bili diplomanti slovenistike med študijem bolje seznanjeni s svetovno književnostjo.⁵

Kakšna je torej za zdaj bilanca prizadevanj SDPK pri prenovi gimnazijskega pouka slovenščine? Bistveno je spodletelo – povečati delež literarnega pouka (bodisi v okviru rednih ur slovenščine bodisi pri izbirnem predmetu, posvečenem književnosti). Pobude SDPK pa so vendarle dosegle, da se bodo profesorji in dijaki v okviru jezikoslovnega deleža ur (obravnave in prakticiranja neumetnostnega sporočanja) lahko ukvarjali tudi z literarnimi temami (npr. s stilistično analizo poezije). S PrKK se je SDPK ujelo tudi v tem, da bo novi UN v naslednjem šolskem letu vpeljan samo poskusno. Bolj se poznajo pobude in pripombe SDPK pri posameznih popravkih formulacij učnih ciljev in pri izbiri vsebin, in to tako pri jezikovnem kot pri literarnem delu UN. SDPK je doslej prejelo samo poročilo PrKK za slovenščino o upoštevanju pripomb k osnutku UN (z dne 6. 12. 1997). Poročilo na treh straneh je dokaj skopo (Kos, Juvan in A. Koron so uvodoma omenjeni med pošiljatelji pripomb), pravo sliko o prispevku SDPK k spremembam bi dala šele natančna primerjava med osnutkom in predlogom UN (ta je izšel decembra 1997 in bil doslej še večkrat popravljen). Sestavljalci so preoblikovali splošne cilje predmeta: združili so sorodne cilje, izraziteje poudarili pomen jezika in književnosti kot temeljnih prvin osebne, narodne in evropske kulturne identitete (dijaki naj tudi po predlogu UN spoznajo, da je »književnost ... najkompleksnejša manifestacija jezika, ki omogoča kritično razmišljanje o sebi in drugih, estetsko vrednotenje itn.«); eksplicirali so ne le nacionalnokulturni pomen slovenske književnosti, ampak tudi to, da jo dijaki umeščajo v »širše primerjalne kulturnorazvojne tokove«. Vidno so zmanjšali število neumetnostnih besedilnih vrst, reducirali obseg funkcionalnih in izobraževalnih ciljev jezikovnega pouka (bistveno manj je obveznih slovničnih pojmov) ter mednje

uvrstili tudi jezikoslovno razčlenjevanje umetnostnih besedil. Pri pouku književnosti so k Trubarju dodali (kot alternativo) zgled njegovega duhovnega pesništva, med obvezna besedila ponovno uvrstili *Tartuffa* (z alternativo *Namišljenega bolnika*). *Krst pri Savici* ostaja brez alternativne izbire obvezen za vse, tako tudi Flaubertova *Gospa Bovary*. K obveznim besedilom so dodali eno delo iz starih orientalskih literatur (*Zgodbo o grbcu iz Tisoč in ene noči*) in dva predstavnika sodobne (povojne) svetovne književnosti (García Márquez in W. Szymborsko). Prečistili oz. dopolnili so seznam izbirnih besedil (npr. s Sapfo, Li Taipojem, J. Austen; izpadla so zvečine starejša, obsežna ali teže dostopna trivialna besedila, zgodovinski romani). Dopolnili so tudi didaktična navodila za uresničevanje UN.

Upajmo, da se bo razpravljanje o gimnazijskem pouku slovenščine plodno nadaljevalo in da bo vendarle postavilo čimboljši okvir za to, da se bodo dijaki in dijakinje ne le privadili užitka pri branju literarnih besedil, ampak si oblikovali tudi poglobljen vpogled v naravo besednoumetniškega sporočanja, vzgojili etično in eksistencialno občutljivost ter si pridobili zanesljivo, široko in trajno kulturno razgledanost.

OPOMBE

¹ Prim. P. Kolšek, O pouku književnosti v srednjem usmerjenem izobraževanju, *PKN* 1982/2, 77–79; O pouku književnosti v srednjem usmerjenem izobraževanju: Stališča Društva za primerjalno književnost SRS, *PKN* 1983/1, 70; [J. Kos], Književni pouk v srednjem izobraževanju: Izhodišča in predlogi Društva za primerjalno književnost, *PKN* 1984/1, 62–66.

² Na Juvanovo vabilo so se s krajšimi kritičnimi opažanji odzvale tudi profesorice slovenščine – Vita Žerjal Pavlin, Katarina Papež Torkar (in aktiv slovenistov z gimnazije Poljane), Barbara Korun (in aktiv slovenistov z gimnazije Bežigrad), Marjana Ivančič in Alenka Ocvirk Zelič. Njihove pripombe so bile smiselno povzete v obeh besedilih, ki jih je SDPK poslalo PrKK za slovenščino.

³ B. K. V. pobud SDPK ni čisto prav interpretirala; SDPK se ni zavzemalo za dodatno širjenje obsega vsebin, ampak za to, da bi dijaki ne bili nič bolj obremenjeni, kot so po predlogu UN – imeli bi samo večji delež ur književnega pouka na račun jezikovnega dela. Tako bi lahko obravnavali več besedil in vsebin v skladu s književno didaktično strategijo, kot jo zagovarja tudi B. K. V.

⁴ Tudi za to se SDPK ni zavzemalo, ampak je očitale le premajhno domišljenost povezav med dijakovim branjem, interpretacijo in literarnozgodovinsko kontekstualizacijo. Kljub temu pa tudi »faktografije«, ki ni povezana z branji odlomkov in domačih branj, ne kaže odpravljati z levo roko in jo vnaprej razvrednotiti: literarna zgodovina je konec koncev sorodna zgodovini, tam pa je »faktografija« samoumevna, avtonomna, ni vezana na branje dokumentov, virov. Tudi pri literarnem pouku ne bi bilo slabo, da bi dijaki o nekaterih avtorjih, smereh, šolah, žanrih ipd. vsaj slišali dobro pripoved, razlago – ne le, da bi bila s tem njihova splošna (humanistična) izobrazba širša, zanimivo predstavljena »faktografija« je lahko celo motivacija za radovednejše bralce.

⁵ B. K. V. se žal ni opredelila do pobude SDPK za književnost kot izbirni predmet.

TUJE NOVOSTI V KNJIŽNICI INŠTITUTA ZA SLOVENSKO LITERATURO IN LITERARNE VEDE ZRC SAZU

Christian Berg – Frank Durieux – Geert Lernout, ur.: *The turn of the century: Modernism and the modernity in literature and the arts = Le tournant du siècle: le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*. Berlin – New York: W. de Gruyter, 1995. (European cultures: studies in literature and the arts; 3). 660 str.

Zbornik prinaša prispevke z mednarodnega posveta maja 1992 v Antwerpnu, ki je imel namen razčistiti nejasno, ohlapno terminologijo in razhajanja v zvezi s pojmom modernizem in modernost, ki sta zaradi rab v različnih jezikih in umetniško-kulturnih tradicijah dobivala različno vsebino. V prvem delu – uvaja ga pregledna in korektna razprava Walterja Gobbersa o razmerjih med modernostjo, modernizmom in avantgardo – so v ospredju teoretična in terminološka vprašanja. Nekateri sodelavci tu v okvir modernizma še vedno umeščajo problematiko dekadence in simbolizma. Drugi del je posvečen interpretacijam modernističnih opusov, razpravljanju o posameznih modernističnih tokovih in gibanjih ter koncepcijah, povezanih z modernizmom (formalizem, avtoteličnost, ironija). Tretji del je zasnovan interdisciplinarno, saj obravnava simptomatiko modernizma v različnih medijih oziroma umetnostih. Med sodelavci zbornika najdemo W. Krysinkega, E. Mozejka, M. Calinescuja, J.-P. Biera, J. Weisgerberja in Y. Chevrela.

Gisela Brinker-Gabler – Sidonie Smith, ur.: *Writing new identities: Gender, nation, and immigration in contemporary Europe*. Minneapolis – London: Univ. of Minnesota Press, 1997. 392 str. 159929 L.

Eseji sedemnajstih avtoric preučujejo vprašanja spola, nacije in imigracije v novi Evropi. Z branjem značilnih literarnih del obravnavajo (post)kolonializem vzhodno- in srednjeevropskega prostora, njegove stare in sodobne marginalne (etnične idr.) skupine, nacionalizem, spolno razlikovanje in življenje. S. Slapšak sodeluje s prispevkom o invenciji ženske na področju (bivše) Jugoslavije; zadevno slovensko problematiko omenja samo v opombi, v kateri polemizira s knjigo Renate Salecl *Spoils of freedom*.

Martin Bunzl: *Real history: Reflections on historical practice*. London – New York: Routledge, 1997. (Philosophical issues in science). 152 str. 159922 L.

Avtor, profesor filozofije na univerzi Rutgers, si prizadeva za sintezo med filozofskimi in zgodovinopisnimi pristopi k filozofiji zgodovine, in to ob temeljnem vprašanju o objektivnosti oziroma resničnosti zgodovinskih dejstev. Kljub poststrukturalistični dekonstrukciji metafizičnega realizma zgodovinopisna praksa ne more brez določenega »objektivizma«. Avtor se opira na novejšo »antiteoretične« tokove analitične filozofije, ki epistemologije neke stroke ne gradijo od zunaj, ampak iz nje same, upoštevajoč njeno umeščenost v konkretno prakso, kontekste. Preseči skuša danes že standardno protistavo dejstev, ki da so objektivna, in interpretacij, ki da so relativistične. Ob upo-

števanju poststrukturalističnih, hermenevtičnih, semiotično-lingvističnih, antropoloških argumentov in sodobnih debat v filozofiji znanosti oblikuje nov, vznemirljiv model filozofije zgodovine, v katerem dobita objektivnost in realizem novo osvetlitev.

Daniel Cottom: *Ravishing tradition: Cultural forces and literary history*. Ithaca – London: Cornell, 1996. 220 str. 159928 L.

Cottom, profesor na anglistiki oklahomske univerze, se v nizu interdisciplinarnih interpretacij literarnih besedil od Shakespeara do Ashberyja posveča skrbni analizi tradicije, njenim razmerjem z identiteto, politiko in kulturo. Problematizira konvencionalne obravnave tradicije, takšne, ki jo postavljajo v nasprotje npr. z razumom, znanostjo ali modernostjo. Po Cottomu je tradicija kompleks kulturnih sil, ki ljudi motivirajo, delijo, prevzemajo ali pretresajo. Literarno zgodovino obravnava v najrazličnejših zgodovinskih, političnih, družbenih in literarnoestetskih kontekstih, kakršni so vojne, posilstva, suženjstvo, seksualnost, šolstvo, cenzura, posnemanje, stereotipnost in travestija. V analize vključi kritike Freuda, Benjamina, Derridaja in Adrienne Rich ter upošteva spoznanja sodobne teoretske in zgodovinske kulturologije.

Tony Davies: *Humanism*. New York – London: Routledge, 1997. (New critical idiom). 152 str. 159924 L.

Davies, predavatelj angleške književnosti na univerzi Birmingham, uvaja bralce v kompleksno problematiko humanizma: oriše njegove opredelitve (pogem so skovali pedagogi in zgodovinarji 19. stol.), zasleduje rojstvo »človeka« v spisih 15. stol. (Pico della Mirandola) in njegovo vlogo v filozofiji 17. in 18. stol. (zlasti svobodomiselnih), označi kritično debato med humanizmom, modernizmom in antihumanizmom (npr. Nietzsche, Foucault) ter stanje posthumanizma, pregleda diskusije o religiji, seksualnosti in politiki, povezane s porazsvetljsko dobo (npr. filozofija narave, znanosti, religija človeka, vprašanja liberalizma, človekovih pravic, marksizma, komunizma in socializma).

Kevin J. H. Dettmar – Stephen Watt, ur.: *Marketing modernisms: Self-promotion, canonization, rereading*. Ann Arbor: The Univ. of Michigan press, 1996. 374 str. 159926 L.

Ker se modernizem kot elitna, avtotelična, samozavedajoča se umetniška praksa dogaja v času, ko svet obvladujeta potrošnja in množična kultura, se odpira vprašanje modernistične umetnosti kot blaga – promocijskih potez založnikov, kritičnega odzivanja revij ter avtopoetik in drugih oblik samoglaševanja modernističnih avtorjev. Prvi del zbornika se ukvarja s t. i. samopromocijo modernizma – z manifesti, proklamacijami, intervjuji ipd., drugi del pa s tem, kako odmevno je bilo delo glavnih modernistov (npr. Eliota, Pounda in G. Stein) in kako se je njihovo kanoniziranje kazalo v antologijah. Zanimiv je prispevek Cary Nelson o usodi spola v moderni ameriški poeziji, saj opozarja na sicer pogosto spregledano, vendar odločilno vlogo žensk pri izdajanju, urejanju in soustvarjanju osrednjih modernističnih časopisov.

M. J. Devaney: *»Since at least Plato« and other postmodernist myths*. Houndmills, Basingstoke – New York: MacMillan – St. Martin's press, 1997. 245 str. 159923 L.

Doktorica angleške literature, roj. 1964, se pridružuje naraščajočemu toku

kritičnega, na revidiranih »tradicionalnih« konceptcijah utemeljenega zavračanja poststrukturalistično-postmodernistične intelektualne mode. Najbolj sporni se ji zdita prepričanji, da je postmodernizem osvoboditev od razsvetljenske/modernistične misli oziroma nevarno spodkopavanje tradicionalnih vrednot. Loteva se najpogostejših trditev postmodernističnih teorij o logiki, zahodni filozofiji, znanosti, razmerju literarnih tehnik do metafizike, epistemologije in političnih ideologij. Po avtoričinem mnenju so te konceptcije bodisi banalne in nekritične bodisi brez ustreznega filozofskega in zgodovinskega zaledja.

Catherine Emmott: *Narrative comprehension: A discourse perspective*. Oxford: Clarendon press, 1997. 320 str. 160048 L.

C. Emmott z univerze v Glasgowu uporablja dognanja kognitivne lingvistike, analize diskurza, besediloslovja in umetne inteligence ter izdela natančen model razumevanja pripovedi (kako bralci gradijo, ohranjajo in uporabljajo miselne predstavitve fikcijskih kontekstov, kako lahko sledijo literarnim osebam in okoliščinam v zapletenih pripovednih svetovih). Knjiga se začne s povzetkom sodobnih problemov teorije procesiranja besedil in z diskusijo o hierarhični strukturi diskurza. Jedro dela raziskuje pomen kontekstualnega nadzorovanja pri pripovednem razumevanju (zlasti pri retrospekcijah), teoriji reference in literarno-jezikovni tipologiji pripovednih besedil. Avtorica posebno pozornost posveča anaforičnosti.

Cristopher Fynsk: *Language and relation: ... that there is language*. Stanford, Ca.: Stanford univ. press, 1996. 317 str. 159925 L.

T. i. lingvistični obrat, ki je pod vplivom Saussura zajel humanistične vede, je po avtorjevem prepričanju zanemaril vprašanje o »faktičnosti« jezika in »ontologiji« (v Heideggerjevem pomenu) oz. o tistem, kar v jeziku presega red signifikacije in v kar se bistveno vpleta subjekt izrekanja. Ravno to pa je temelj zgodovine in materialna podlaga vsakršne relacionalnosti. Fynsk z natančnimi interpretacijami pojmovanj jezika pri Heideggerju, L. Irigaray, Celanu, Benjaminu in Blanchotu išče anarhične temelje relacij med jazom in drugimi ter raziskuje, kakšne so možnosti za trdnejše povezave med moderno filozofijo jezika in sodobnimi družbenopolitičnimi problemi. Loteva se ontoloških, etičnih, eksistencialnih, spoznavnih in zgodovinskih razsežnosti jezika in si prizadeva za nefundamentalistično razumevanje materialnih in zgodovinskih temeljev vsakršnih relacij. Avtor je profesor primerjalne književnosti in filozofije na univerzi Binghamton.

Keith Green – Jill LeBihan: *Critical theory and practice: A coursebook*. London – New York: Routledge, ¹1996, ²1997. 335 str. 160047 L.

Zanimiv, uporaben, sodoben in jasen uvod v kritično in kulturološko usmerjeno literarno teorijo. Vsako poglavje sestavlja oris ključnih problemov in pojmov, ki so osvetljeni z zgledi oziroma navedki iz literarnih in literarnovednih del, pospremljeni z vajami in vprašanji ter s terminološkim slovarčkom in anotirano bibliografijo dopolnilne literature. Knjigo sklepa obširna bibliografija. Snov, ki mdr. zajema teorijo teksta, pragmatiko, stilistiko, jezikovno kognicijo in konstrukcijo spola, probleme signifikacije, intence, kritiko kanona, semiotiko, novi historizem, postkolonialno teorijo, žensko pisavo, je

razčlenjena v tale poglavja: 1. Jezik, lingvistika in literatura, 2. Strukture literature, 3. Literatura in zgodovina, 4. Subjektivnost, psihoanaliza in literarna veda, 5. Branje, pisanje in recepcija, 6. Feminizem, 7. Kulturna identiteta, literatura in literarna veda.

Bob Hale – Crispin Wright, ur.: *A companion to the philosophy of language*, Oxford – Malden, Mass.: Blackwell, 1997. 721 str. 160260 L.

Petindvajset študij spod peres univerzitetnih profesorjev filozofije ponuja pregledno analizo ključnih problemov, osebnosti, pojmov in diskusij v filozofiji jezika, prinaša pa tudi nove rešitve. Knjiga ima tri dele: Pomen in teorije pomena; Jezik, resnica in realnost; Referenca, identiteta in nujnost. Vsebuje obširen terminološki slovar. Med drugim obravnava verifikacijo pomena, intenco, konvencijo, radikalno interpretacijo, metaforo, teorije resnice, nedoločnost prevoda, referenco in relativno identiteto.

William Haver: *The body of this death: Historicity and sociality in the time of AIDS*, Stanford, Ca.: Stanford univ. press, 1996. 221 str. 159913 L.

Haver, profesor zgodovine na univerzi Binghamton, zastavlja vprašanje, kako izkušnja nepredstavljive izgube (atomska bomba, AIDS) prizadene racionalno dojemanje in vzpostavlanje družbenosti ali zgodovinskosti.

Terence Hawkes, ur.: *Alternative Shakespeares. Volume 2*. London – New York: Routledge, 1996. (New accents). 294 str. 159912 L.

T. Hawkesa, sicer tudi glavnega urednika serije New accents, je opogumil velik odmev prvih *Alternativnih Shakespearov* – manifestacije radikalnega pluralizma, novega historizma in kulturnega materializma – pod uredništvom Johna Drakakisa l. 1985. Nova generacija interpretov elizabetinskega klasika išče svojo alternativnost tako, da razklepa mitologijo univerzalizma, ki jo je okrog njega spleta pravcata folklor kanonizacije, se izogiba zgolj literarno-estetski obravnavi in ga tolmači v materialnih, ideoloških, zgodovinskih kontekstih, s poudarki na temah rase, telesa, spola in (homoseksualne) spolnosti, jezika in moči, tekstualnosti in tiska, pogleda publike, psihoanalize. Urednik, S. Mullaney in J. Drakakis se eksplicitneje posvečajo tudi najnovejšim dilemam novega historizma.

Michael S. Macovski: *Dialogue and literature: Apostrophe, auditors, and the collapse of romantic discourse*. New York – Oxford: Oxford univ. press, 1994. 231 str. 156301 L.

Macovski, sicer tudi avtor pri isti založbi natisnjene knjige *Dialogue and critical discourse: Language, culture, critical theory* (1997), se opira na dela Bahtina (med prvimi se obširno sklicuje na njegove pozne spise), Gadamerja, Onga in Foucaulta, razvija njihove koncepcije, jih vpenja v nov okvir teorije literarnega dialoga, tega pa uporabi za razlago romantičnih besedil. Literarni diskurz pojmuje kot vzorec interaktivnih glasov, ki jih vsebuje samo besedilo, segajo pa tudi onkraj njega – k drugim delom, avtorjem, diskurzom (religijskim, političnim, umetniškim itn.) in interpretacijam. Vsak fikcijski govorec je vpleten ne samo v razmerja z drugimi literarnimi liki, ampak tudi s svojo lastno preteklostjo, sedanjostjo in prihodnostjo. Tako ima dialoškost tudi časovno razsežnost. Literarnega pomena ne oblikuje posamezen govorec, tudi ne posamezen avtor, ampak nastane s skupnim konstruiranjem in

izmenjavo. Pojavljanje dialoga je posebej izrazito v romantiki, čeprav naj bi bila značilnost romantike individualistični jaz, vase zaprta, avtonomna subjektivnost: Macovski sledi razvoju dialoških razmerij jaza z drugimi glasovi (idioletki, diskurzi, avtorji, bralci) od Wordswortha in Coleridgea do »romantičnih« proznih del M. Shelley, E. Brontë in J. Conrada. Loteva se zlasti razcveta apostrofe in nagovarjanja bralcev, obravnava pa tudi razpršitev lirske ustnosti, kritično razmerje do retorike, težnjo k preroškosti in revizionizmu, izpovednost in ontološka vprašanja (t. i. zunanost). Romantični sogovornik je do pisca v agonalnem razmerju. Apostrofiranje literarno predstavlja, ponostranja bralčevo, interpretovo drugost oziroma »zunanjskost« (Bahtinovo *vnenahodimost*).

Terence J. McDonald, ur.: *The historic turn in the human sciences*. Ann Arbor: The University of Michigan press, 1996. 417 str. 160251 L.

Enajst uglednih strokovnjakov, ki se ukvarjajo z meddisciplinarnimi raziskavami, se loteva vprašanj, ki jih sproža »vrmitev« zgodovine v sodobno humanistiko in družboslovje (novi historizem v literarni vedi in teoriji prava, oživljeno zanimanje za zgodovino v filozofiji, »novi institucionalizem« v politologiji in ekonomiji, etnozgodovina v antropologiji, historična sociologija in metazgodovina v zgodovinopisju). Med drugim obravnavajo koncepcijo sveta kot teksta, vlogo diskurzivnih forumov, kulturnih praks, zgodovine in antropologije v literarni vedi (S. Mullaney). Literatura v takšni optiki ni niti od družbe povsem ločeno estetsko področje niti zgolj produkt kulture (odraz ideologij in idej, proizvedenih drugod), ampak eno izmed območij za proizvodnjo in usklajevanje družbenih pomenov, zgodovinskih subjektov in sistemov moči, ki te subjekte omogočajo in omejujejo obenem.

Patricia Meyer Spacks: *Boredom: The literary history of a state of mind*. Chicago – London: The Univ. of Chicago press, ¹1995, ²1996. 290 str. 160050 L.

Avtorica, profesorica anglistike na Virginijski univerzi, izhaja iz spoznanja, da dolgčas kot bolezen navdihla naši kulturi grozi, po drugi strani pa literarno imaginacijo motivira (spodbuja iskanje novih interesov, pesniških oblik, idej). Knjiga je literarna zgodovina dolgčasa v angleško pisani literaturi zadnjih 250 let (od S. Johnsona do D. Barthelma), a metodološko priklicuje »kulturne študije« (obrnava namreč tudi mnogovrstno neliterarno gradivo, npr. pisma, dnevnike, bontone, sociološke eseje, stripe). Pojem dolgčas se je uveljavil šele v 18. stol., in to v zvezi z individualizmom, prostim časom, hedonizmom; vse do danes, ko se zdi najbolj razmahnen, kot občutje prikriva neko drugo stanje. Zaznavanje dolgčasa je različno glede na zgodovinski in socialni kontekst, zaznamuje ga tudi spolna identiteta. Kulturna in literarna reprezentacija dolgčasa je bila razpeta med kritiko in estetizacijo; dolgčas kot psihokulturno stanje je vplival tudi na postopke, teme in oblike literarnega ustvarjanja, ki so ga hoteli preseči.

Satya P. Mohanty: *Literary theory and the claims of history: Postmodernism, objectivity, multicultural politics*. Ithaca – London: Cornell univ. press, 1997. 260 str. 159915 L.

Indijski profesor anglistike na univerzi Cornell zagovarja »postpozitivistični realizem« (kakršen se je razvil v 70. in 80. letih) in njegovo pojmovanje

objektivnosti; pri tem natančno analizira probleme reference, interpretacije in vrednosti. Zavrača postmodernistični spoznavno-vrednostni relativizem in partikularizem z njegovimi teoremi o resnici kot diskurzivnem, parcialnem, zainteresiranem konstrukt, vred; naklonjen je pojmovanju subjekta kot racionalnega dejavnika. Tudi družbeno identiteto in multikulturno politiko umešča v očrt realistične teorije in pokaže, čemu je treba na radikalni moralni univerzalizem in kulturno raznoličnost obravnavati komplementarno in ne kot dve tekmujoči stališči. To nasprotje, ki se vleče iz predromantične polemike z razsvetljenstvom, je po njegovem treba preseči. Gre mu torej za levo kritiko nekaterih »toposov« postmodernistične levičarske teorije. Ključne postmodernistične trditve po njegovem izvirajo iz upravičenih političnih želj in ciljev, vendar so slabo dokazane. Postpozitivistični realizem pa daje ustrezen okvir za analizo zgodovinskih, političnih in ideološko-oblastnih razsežnosti vednosti, znotraj nje lahko kombiniramo radikalno univerzalistično etiko s pristnim multikulturalizmom (pojmuje ga kot obliko epistemskega sodelovanja med kulturami).

Christopher Norris: *New idols of the cave: On the limits of anti-realism*. Manchester – New York: Manchester univ. press, 1997. 253 str. 159920 L.

Avtor, profesor filozofije na waleski univerzi v Cardiffu, polemčno pregleda sodobne antirealistične oziroma konvencionalistične teorije o znanstveni resnici, ki so jih utemeljili Quine, Goodman, Kuhn, Wittgenstein, Foucault, Rorty, Putnam, Heidegger, Feyerabend in Lyotard, pogosti pa so v filozofiji znanosti, epistemologiji, hermenevtiki, sociologiji vednosti in interpretacijah kvantne mehanike – postali so že nova ortodoksija oziroma moda, polna slabo razumljenih intelektualnih toposov (npr. teorije kaosa in fraktalov). Nasprotuje zlasti ideji, da so znanstvene trditve o resnici relativne in zgolj konstrukcije ideološko pogojenih diskurzov ter kritizira dediščino Nietzschejevih in Heideggerjevih koncepcij, da je vednost vedno proizvod prevladujočih družbenih interesov oziroma simptom tehokratske volje do moči. Po njegovem Derridajeva dekonstrukcija ni zgolj ena izmed različic postmodernega tekstualističnega obrata, ki bi nasprotoval resnici in razumu, ampak se včenja v razvoj kritične filozofije znanosti (Bachelard, Canguilhem); že ta je hotela razjasniti formulacije znanstvenih teorij z natančno analizo vlog jezikovnih tropov in figur. Knjiga izzivalno zagovarja pozicije kavzalnega realizma v naravoslovju in humanistiki, sklicuje se na argumentacijo filozofske semantike (mdr. Kripkejevo in Donnellanovo kavzalno teorijo reference), epistemologije in filozofije/zgodovine znanosti (mdr. Einsteinovo debato z Bohrom, nedavna odkritja kvantnega fizika J. S. Bella). Vsak rezultat znanstvene raziskave se mora vedno nanašati na območje resničnega sveta, tako presojamo tudi njegovo veljavnost. Treba je ločiti zakonitosti, ki veljajo na ravni kvantnih delcev, od tistih, ki vladajo v območju makrofizike, se izogibati mešanju (družbenega) konteksta znanstvenih odkritij s strogimi procedurami dokazovanja; nič manj ni veljavna Bhaskarjeva razlika med »neprehodnimi« (tj. od opazovalca neodvisnimi) predmeti resničnega sveta in »prehodnim« območjem interesov in vrednot, ki konstituirajo vednost. Če teh razlik ne upoštevamo, zabredemo v relativizem, ki onemogoča racionalno, kritično razpravljanje.

Michael O'Neill: *Romanticism and the self-conscious poem*. Oxford: Clarendon press, 1997. 308 str. 160053 L.

Knjiga anglista z univerze v Durhamu M. O'Neilla obravnava »samozavedajočo se pesem« v obdobju romantike, tj. pesem, ki se ukvarja s poezijo ali pa kaže zavest o sebi kot pesmi. V tej luči obravnava dela Blaka, Wordswortha, Coleridgea, Byrona, Shelleya in Keatsa. Ta vrsta pesmi je izraz posebnega položaja poezije v 19. stol.; v njih se pesniki sprašujejo – večkrat tudi s strahom – o pomenu pesništva. Samozavedajoča se poezija zaznamuje tudi izročilo, ki se napaja pri romantikih (Yeats, Stevens, Auden).

Mark Poster: *Cultural history and postmodernity: Disciplinary readings and challenges*. New York: Columbia univ. press, 1997. 173 str. 159921 L.

Poster, profesor zgodovine na kalifornijski univerzi v Irvinu, avtor več del o novih medijih, družbenih kontekstih poststrukturalizma, kritični teoriji, zgodovinopisju, marksizmu in foucaultevstvu, je v tej knjigi zbral razprave o problemih pisanja zgodovine v postmoderini dobi, značilni po skepsi do reprezentacije, pisanja samega in zgodovinske resnice. Ob natančni kritični obravnavi pomembnih zgodovinarjev oziroma teoretikov zgodovinopisja, kakršni so L. Stone, F. Furet, M. de Certeau in Foucault, nakazuje premike iz socialne zgodovine k novim praksam kulturne zgodovine, ki se napajajo iz poststrukturalističnih interpretativnih strategij in zastavljajo probleme, izvirajoče iz diskurzov feminizma in postkolonializma. Skuša očrtati postmoderno zgodovinopisje, ki bi bilo zmožno usklajevati ambigvitete diskurza in moč »realnega«. Loteva se vprašanj ireduktibilne razlike med preteklostjo in sedanjostjo, razmerij pisave in reprezentacije do oblasti in nadvlade, razkrajanja mej med visoko in nizko kulturo, proizvodnjo in potrošnjo ter realnostjo in fikcijo. Podaja nov pogled na vlogo človeka kot dejavnika in na konstruiranje političnih subjektov. Razmah elektronske komunikacije je Posterju izziv za ponoven razmislek o nalogah zgodovinarja: na nov način je treba postaviti razmerje med človekom in strojem, duhom in telesom, piščim subjektom in tekstom. Prepričljivo zagovarja pomen digitalnih oblik informacije za zbiranje in sporočanje vednosti.

Herman Rapaport: *Is there truth in art?* Ithaca – London: Cornell univ. press, 1997. 221 str. 159919 L.

Rapaportova knjiga se loteva temeljnih vprašanj estetike, literarne teorije in kulturologije, vprašanj, ki jih zastavlja zlasti modernistična umetnost. Pojem resnice je zaradi njegove dekonstrukcije oziroma razvrednotenja v sodobni umetniški praksi in refleksiji treba na novo premisliti, in to v okviru postmetafizičnih teorij. Na njihovi podlagi si avtor prizadeva za »thick description« resnice. Umetniška resnica ni niti neka entiteta, vsebina, vnešena v umetnino, niti transcendenten temelj zunaj nje. Resnica v zvezi z umetnostjo pomeni nekaj povsem drugega kot v običajnih opredelitvah tega pojma; je vedno nekaj specifičnega, odvisna od tega, kje se nahaja. Misliti jo je treba kot preplet med heideggerjevsko *veritas* in *aletheio*. V nizu esejev, posvečenim tem vprašanjem, avtor obravnava – upoštevajoč metode filozofske estetike, kulturne zgodovine in literarne vede – atonalno glasbo, okoljsko umetnost, sodobno francosko prozo in eksperimentalni film, psevdodokumentarno fotografijo, Celanovo in Charovo poezijo idr. Prvo poglavje, po

njem je naslovljena tudi knjiga, je obsežen in poglobljen prikaz zgodovine pojmovanj umetniške resnice od Aristotela, Platona in Plotina, prek Duns Scotusa do Nietzscheja, Heideggerja, Derridaja in Lévinasa.

Meili Steele: *Theorizing textual subjects: Agency and oppression*. Cambridge univ. press, 1997. 225 str. (Literature, Culture, Theory; 21). 155346/21 L.

Steele, profesor anglistike in primerjalne književnosti na južnokarolinski univerzi, se s svojo knjigo vpleta v novejšo raziskavo etike in politike literarne teorije oziroma v polemike o literarnih vrednotah, multikulturalnosti in kanonu (na posvetu o liberalnem književnem izobraževanju so se na začetku 90. let soočili konzervativci in ohlapno zavezništvo »kulturne levice«). Po njegovem so ta vprašanja povezana z razumevanjem razmerij med jezikom, subjektivnostjo in etiko. Neproduktivni se mu zdita stališči, da je vsakršna teorija dobrega nujno etnocentrična in da je subjekt razsrediščeno polje, kjer sovpadajo družbene in jezikovne silnice – na takšno podlago ni mogoče postaviti etičnega subjekta, ampak samo konstruiran političen subjekt. Levičarsko-dekonstrukcijska kritika konzervativnega esencializma in univerzalizma, njeno poudarjanje razlike, različnosti, subverzije ni več ustrezna alternativa, določiti je treba tudi pozitivno »vsebino« demokratične, nekonzervativne etike. Za to pa je treba na novo teoretično zasnovati razmerja med subjektom, vrednotami, jezikom in diskurzi. Pri tem se avtor opira na najnovejšo koncepcije etičnega in političnega (npr. Seyla Benhabib, Alasdair MacIntyre, Martha Nussbaum), vendar tako, da upošteva tudi poststrukturalistične lingvistične ontologije oziroma koncepcije o tekstualni konstituiranosti (etičnega) subjekta. Etiko in aksiologijo sploh je treba integrirati v teorijo jezika; subjekt se Steelu izkaže obenem kot konstrukt opresivnega diskurza (kot nekaj, kar je determinirano) in kot konstruirajoči dejavnik (kot nekdo, ki je aktiven) v dialoških razmerjih med osebami. Obravnavo etičnih vprašanj pri Kantu, Heglu, Heideggerju, Gadamerju, Derridaju, Foucaultu, Lyotardu, Habermasu, Saidu, J. Butler, Jamesonu, Rortyju in MacIntyru dopolnjuje z analizo pripovednih besedil, v katerih se etika razvija imaginativno.

Robyn R. Warhol – Diane Price Herndl, ur.: *Feminisms: An anthology of literary theory and criticism*, revised edition. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan press, 1997. 1207 str. 159917 L.

Gre za ažurirano različico prve izdaje zbornika (1991), ki je pomenil najboljše antologijo ameriške in britanske feministične literarne vede. Vključenih je več kot dva ducata novih esejev, precej pa je spremenjena tudi ureditev v razdelke. Ti so tokrat: institucije, kanon, feministična praksa, konflikti, telo, pogled, želja, branje, diskurz, etničnost, zgodovina, razred, moški, avtobiografija. Sodelujejo mdr. S. Felman, S. M. Gilbert in S. Gubar, A. Kolodny, E. Showalter, H. Cixous, L. Irigaray, C. Belsey, B. Johnson, S. S. Friedman, B. Smith, J. Kristeva, G. C. Spivak, C. Kaplan, J. Tompkins.

Marko Juvan

Sodelavci v tej številki:

Janko Kos,

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

Lado Kralj,

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

Majda Stanovnik,

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

Vanesa Matajč,

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

Evald Koren,

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

Marko Juvan,

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

EL 2017 - Vsebnik št. 4 (2017) (2017) (2017)

EL 2017 - Vsebnik št. 4 (2017) (2017) (2017)

EL 2017

EL 2017 - Vsebnik št. 4 (2017) (2017) (2017)

EL 2017 - Vsebnik št. 4 (2017) (2017) (2017)

EL 2017 - Vsebnik št. 4 (2017) (2017) (2017)

EL 2017 - Vsebnik št. 4 (2017) (2017) (2017)

EL 2017 - Vsebnik št. 4 (2017) (2017) (2017)

EL 2017 - Vsebnik št. 4 (2017) (2017) (2017)

EL 2017 - Vsebnik št. 4 (2017) (2017) (2017)

EL 2017 - Vsebnik št. 4 (2017) (2017) (2017)

EL 2017 - Vsebnik št. 4 (2017) (2017) (2017)

EL 2017 - Vsebnik št. 4 (2017) (2017) (2017)

EL 2017 - Vsebnik št. 4 (2017) (2017) (2017)

UDK/UDC 82.08-3

literarna teorija / literarna tipologija / teorija proze / pripovedna tehnika / naratologija / pripovedovalci / Stanzel, Franz K.

Janko Kos: Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca

Razprava izhaja iz Stanzlovega tipološkega modela, ki postavlja na isto raven tri tipe pripovedovalca: avktorialnega, prvoosebnega in personalnega. S kritično analizo ta model razstavi, nato pa raziskuje možnost treh različnih tipologij pripovedovalca, od katerih je vsaka tričlena in postavljena na drugačno raven: prvo-, drugo- in tretjeosebni pripovedovalec; avktorialni, personalni in virtualni; lirski, dramski in epski pripovedovalec. Ob analizi teh nizov opozarja na njihove možne povezave in stičnosti, pa tudi na tipološke razlike.

UDK/UDC 82.08-2

792.01

literarna teorija / teorija drame / dramska zgradba / dramska tehnika / aktantski modeli / Greimas, Julien Algirdas / Ubersfeld, Anne

Lado Kralj: Aktantski modeli

Razprava zasleduje in komentira historični razvoj aktantskih modelov. Ti so svojo danes uveljavljeno obliko in terminologijo dobili pri A. J. Greimasu, po njem pa je koncept povzela A. Ubersfeld, ga prilagodila posebnim zahtevam dramske vrste in ga uveljavila kot uporaben instrument dramske analize. V rudimentarni obliki se aktantski model pojavi že v 2. pol. 18. st. in sicer ga prvi definira italijanski dramatik Carlo Gozzi, ob koncu 19. st. mu sledi G. Polti in v 20. st. V. Propp in E. Souriau. V tem razvoju je Greimas dodal bistveno novo dimenzijo, oprl se je namreč na teze jezikoslovca L. Tesnièreja in aktantski model opredelil kot ekstrapolacijo sintaktične strukture.

UDK/UDC 81'25

81'25=111=163.6

821.111.09 Shakespeare=163.6

literarna teorija / teorija prevajanja / prevodne zvrsti / izvirnik / priredba / prevod / Shakespeare, William / Lamb Charles in Mary / prevodi v slovenščino

Majda Stanovnik: Prevod, priredba, prevod priredbe

Prevod in priredba sodita k različnim besedilnim zvrstema, a se pogosto tudi prepletata v deloma prevedenih, deloma prirejenih besedilih, ki so navadno označena kot »svobodenc«, »dinamično ekvivalentenc«, »funkcionalenc«, bralcu prilagojen prevod. Oba spadata med genetsko sekundarna besedila, pogojena s primarnimi, toda po razmerju do izhodiščnega besedila se razlikujeta: prevod je jezikovno v celoti drugačen od izvornika, ohranja pa njegovo individualno in zvrstno oblikovanost; priredba spreminja izvornikovo namembnost, pogosto tudi zvrstno pripadnost, vendar se razpoznavno navezuje nanj s parafrazami in citati. – Različna narava prevoda in priredbe se nazorno pokaže ob prevodih izvornika in priredbe, ki so zavezani vsak svojemu izhodiščnemu besedilu ne glede na to, ali je izvorno ali izvedeno. I. Črnogoj (1953) in I. Majaron (1995) sta npr. Lambovo »pripovedko« po Shakespearovi verzni drami Romeo in Julija prevedla prozno, neoznačenih citatov Shakespearovega besedila nista povzemala po verznem prevodu O. Župančiča (1940).

UDK/UDC 821.163.6.09-3 Zupan V.: 141.23

821.133.09:141.23

141.23

slovenska književnost / literarni tokovi / eksistencializem / Zupan, Vitomil / duhovna zgodovina / literatura in filozofija / francoski eksistencializem / Sartre, Jean-Paul / Camus, Albert

Vanessa Matajc: Eksistencializem v romanopisju Vitomila Zupana

Razprava uvodoma povzema periodizacijsko zamejitev eksistencializma kot literarnega toka na leta 1938-1952 in na prvo ustvarjalno obdobje avtorjev J.-P. Sarrtra ter A. Camusa (S. de Beauvoir v prispevku ni obravnavana). Na dobljeni podlagi analizira eksistencialistične vrvine v romanopisju Vitomila Zupana, ki jih je slovenska literarna zgodovina sicer registrirala, ni pa dovolj precizno preučila dejanske količine in konfrontacije eksistencialističnih prvin z drugačnimi svetovnonazorskimi položaji v Zupanovem leposlovju. Tokratna analiza ugotavlja vzroke za blokado posameznih eksistencialističnih prvin v Zupanovem romanopisju in manko njihovih izpeljav v koherenten eksistencialistični nazor kot duhovnozgodovinski temelj celotnih romanesknh besedil.

Pprimerjalna **književnost**

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

ISSN 0351-1189

Letnik 21/1998, št. 1

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost

Uredniški odbor (Editorial board): Darko Dolinar, Marko Juvan, Lado Kralj, Vid Snoj, Jola Škulj

Uredniški svet (Advisory council): Vladimir Biti, Erika Greber, Janko Kos, Aleksander Skaza, Neva Šlibar, Galin Tihanov, Ivan Verč, Peter V. Zima

Glavni in odgovorni urednik: Tomo Virk

Naslov uredništva: 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2

Dokumentacijska oprema člankov: Vera Troha

Likovna oprema: Igor Resnik

Prelom: 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 2200 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 23. junija 1998.