

# **P** Primerjalna knjizevnost

Ljubljana 2000 • številka 2

## RAZPRAVE

*Zoltan Jan:*

**SREČKO KOSOVEL PRI ITALIJANIH**

*Vid Snoj:*

**SMISLI HREPENENJA:**

**LITERATURA IVANA CANKARJA  
IN NOVOZAVEZNO KRŠČANSTVO**

*Sabina Mihelj:*

**IZREKANJE NUMINOZNEGA  
PRI UTEMELJITELJIH  
SIMBOLISTIČNE LIRIKE**

*Uroš Mozetič:*

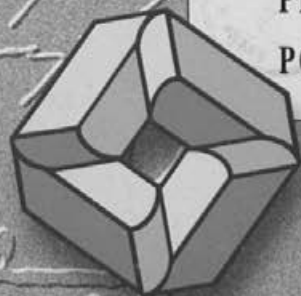
**PREDSTAVLJANJE GOVORA IN  
MIŠLJENJA V LUČI PRIPOVEDNEGA  
GLEDIŠČ(ENJA) IN ŽARIŠČ(ENJA)**

*Nike Kocijančič Pokorn:*

**PREVOD KOT INTERPRETACIJA**

**PREGLEDI**

**POSVET**



# Primerjalna književnost

PKn, letnik 23, št.2, Ljubljana, november 2000  
UDK 82.091(05)

## VSEBINA

---

### ▪ RAZPRAVE

*Zoltan Jan:*

Srečko Kosovel pri Italijanih ..... 1

*Vid Snaj:*

Smisli hrepenenja: literatura Ivana Cankarja  
in novozavežno krščanstvo ..... 27

*Sabina Mihelj:*

Izrekanje numinozega pri utemeljiteljih simbolistične lirike ..... 59

*Uroš Mozetič:*

Predstavljanje govora in mišljenja v luči pripovednega  
gledišč(enj)a in žarišč(enj)a: Ljudje iz Dublina  
Jamesa Joycea ..... 85

*Nike Kocijančič Pokorn:*

Prevod kot interpretacija:  
Leemingova Hiša Marije pomočnice ..... 109

### ▪ PREGLEDI

Marijan Dovič: Literarna aksiologija v osemdesetih  
in devetdesetih letih: nerešljiva vprašanja ..... 125

Branka Kalenič Ramšak: Dobrodošli v M(a)cOndu ..... 140

# SREČKO KOSOVEL PRI ITALIJANIH

Zoltan Jan

Univerza v Trstu, Tehniški šolski center v Novi Gorici

*Pesnik Srečko Kosovel je v italijanskem kulturnem prostoru dosegel zanimivo recepcijo, ki razkriva vrsto posebnosti, med katerimi izstopa dejstvo, da je zanimanje zanj nastalo na ožjem krajevnem območju in precej časa ostalo omejeno na tržaško in deloma goriško okolje. Šele novejši podatki kažejo, da se uveljavljanje širi tudi v ostali Italiji. Pomembno je, da so ga nekateri vidni italijanski ustvarjalci sprejeli v svoje duhovno obzorje, ga spontano upoštevali ob različnih priložnostih in cenijo kot pomembnega pesnika.*

*The reception of Srečko Kosovel in Italy. The reception of the Slovene poet Srečko Kosovel in Italy is rather interesting, as it reveals a number of curious facts, one of which is that interest in Kosovel as a poet was restricted to a small, local area and has for a while been confined mainly to the regions around Trieste and partly Gorizia. More recently recognition and appreciation of his writing has been spreading to the rest of Italy. It is important that he has been accepted in the intellectual sphere of some prominent Italian authors, who spontaneously pay regard to Srečko Kosovel on various occasions and respect him as an important poet.*

Spoznavanje Srečka Kosovela najprej ni potekalo po pričakovani poti, saj zanimanje zanj ni nastalo zaradi njegove povezanosti s Trstom in njegovim kraškim zaledjem, ki je inspiriralo tudi italijanske tržaške pesnike.<sup>1</sup> Kljub zgodnjim opozorilom na njegovo delo, ki so se pojavljala že v obdobju pred 2. svetovno vojno, so bile vse tedanje informacije o pesniku v tržaškem prostoru sproti pozabljene.<sup>2</sup> Zdi se, da so ostajale neznane tudi objave njegovih pesmi v starejših antologijah, čeprav je prve prevode Kosovelove poezije objavil že Luigi Salvini v svojih antologijah slovenske poezije 1936. in 1951. leta, vmes pa tudi v izboru jugoslovanske poezije 1938, ki je izšel v rimski reviji *La Rota*.<sup>3</sup> Predstavil ga je kot impresionista in ekspresionista, ker druge razsežnosti njegovega ustvarjanja še niso zbujale večje pozornosti niti v slovenski javnosti.

Prav tako je ostal pozabljen Urbanijev članek *Srečko Kosovel, poeta del Carso* iz leta 1954 v tržaškem časopisu *Corriere di Trieste*, ki je nastal na podlagi Borkovega pred vojno objavljenega esejja *Un poeta italiano del Carso* in ga je Urbani tedaj prevedel.<sup>4</sup> Urbanijevo interpretacijo je najverjetneje spodbudila Salvinijeva antologija *Sempreverde e rosmarino* oziroma prizadevanja, da bi si uredil delovno razmerje na tržaški univerzi, za kar je potreboval čim obsežnejšo bibliografijo. Oprl se je na pesnikovo sugestivno moč pri opevanju Krasa, na katerega so naslovniki emocionalno vezani in ima nekatere paralele v delu tržaških pesnikov, kot so Scipio Slataper, Umberto Saba, Gianni Stuparich. Prizadevanja so ostala v tistem obdobju tržaške krize in zaradi objave v jugoslovanskem časopisu, ki ga je tudi finančno podpirala, brez večjega odmeva. Poleg tega je bil to osamljen poskus, ki ga ni spremljala kakšna širše zastavljena predstavitev ali poskus uveljavljanja.

Kosovela upošteva tudi Bruno Meriggi v obeh variantah svojega dela *Storia della letteratura slovena con un profilo della letteratura serbolusaziana*, le da je bila tu bolj izpostavljena socialna plast njegove izpovedi, na kar je najverjetneje vplival Bratko Krefc, eden izmed Meriggijevih informatorjev, pa tudi tedaj aktualno poudarjanje družbene angažiranosti, ki je prevladovalo v slovenskem prostoru ob nastajanju te literarne zgodovine.<sup>5</sup> Prevedeni so odlomki iz *Moje pesmi in Rdečega atoma*. V drugi verziji Meriggijevega dela je objavljenih nekaj ilustrativnih primerov: 3., 4. in 5. kitica *Borov*, prva dva verza *Moje pesmi*, prvi štirje verzi *Predsmrtnice* in zadnjih šest verzov tretje pesmi iz cikla *Rdeči atom*. En primer je zaradi prevajalčeve svobode tvegano identificirati. Najverjetneje gre za odlomek iz *Vigilij*. Po Salvinijevi antologiji *Sempreverde e rosmarino* Kosovela ne upošteva nobena kasnejša antologija vse do Pirjevčevega priročnika z obsežnim antologijskim razdelkom *Introduzione alla storia culturale e politica slovena nel '900*, ki pa je izšel po pesnikovi uveljavitvi v italijanskem in širšem mednarodnem prostoru.<sup>6</sup>

Tako je bilo treba v šestdesetih letih, ko se pričinja intenzivnejše posredovanje Srečka Kosovela, italijansko publiko na novo prepričati o njegovi pesniški kvaliteti. Vse prej navedeno je bilo namreč sproti pozabljeno in je deloma postalo pomembno šele med njegovim ponovnim uveljavljanjem. Na predhodna opozorila so se sklicevali le redki slovenski posredniki, tako da ni razvidno, ali so bili prejšnji poskusi pozabljeni ali zamolčani, zato da bi novi popularizatorji imeli pri uveljavljanju primat.

Na novi stopnji pesnikovega prodiranja v italijanski prostor je imela pomembno vlogo tržaška revija *Umana*, ki je imela relativno veliko odmevnost med tržaškimi intelektualci in se od večine tržaških italijanskih revij razlikuje po tem, da v ostalih komaj kdaj najdemo kakšno omembo slovenske problematike. Razvoj njene naklonjenosti do slovenske književnosti ni potekal premočrtno, niti se ni vzel do konstantnega sodelovanja s Slovenci. Po njeni obnovitvi v začetku petdesetih let je bilo najprej zaznamovano z odklonilnim odnosom do Slovencev.<sup>7</sup> Šele kasneje so se razmere toliko spremenile, da je razvila svojo edinstveno vlogo pri oblikovanju vezi med slovensko in italijansko kulturo v Trstu, čemur je ostala zvesta do svojega zatona 1973. leta, čeprav ni nikoli posebej izpo-



stavljala te plati svoje uredniške prakse in je za italijanskega bralca manj izrazita, kot se zdi slovenskemu opazovalcu. Na tej poti se 1954. leta najprej pojavi članek o bazoviških žrtvah, kar je gotovo zahtevalo določen uredniški pogum, saj je na objavo čakal kar nekaj časa, podpisan pa je s psevdonimom.<sup>8</sup> Po šestih letih izhajanja, 1957. leta, je eno izmed svojih trinajstih tematskih številok posvetila Jugoslaviji, Janko Jež pa je uspel objaviti odlomek Cankarjevih Hlapcev in predstaviti pisatelja v krajšem spremnem eseju.<sup>9</sup> Kljub prijaznemu odzivu in hvali v slovenski publicistiki se v naslednjih letnikih pojavljajo le po eden ali dva članka o vprašanih Jugoslavije, medtem ko je slovenska kultura in njen tržaški del predstavljen kvečjemu z oznako kakšnega slikarja.<sup>10</sup> Ne glede na upoštevanje »slovenske komponente« v nekaterih številkah *Umane* je bilo potrebno še pol desetletja, da je Aleš Lokar 1962. dosegel objavo kratke predstavitve ("schede") in osmih prevodov Kocbekovih pesmi.<sup>11</sup> Dve leti kasneje se je ob srečanju italijanskih in jugoslovanskih pisateljev pričelo zanimanje za Kosovela.<sup>12</sup>

To nihanje zanimanja za slovensko kulturo je značilen pojav, ki je prepoznaven tudi v uredniški politiki drugih revij (npr. *Studi Goriziani*) in razkriva prepričanje, da se ne sme nameniti preveč prostora Slovincem, ker bi se lahko zdelo, da jim je vodstvo pretirano naklonjeno ali celo njihova ekspozičura. S tem bi tvegalo odpor znatnega dela naročnikov, ki so za obstoj takšnih revij z nizko naklado in navadno brez subvencij več kot pomembni. Zato vedno znova odklanjajo številne predloge za objavo prispevkov s slovensko tematiko, pa čeprav so v zadregi zaradi pomanjkanja drugega gradiva. Zatekajo se k izgovorom o interesu za najvišje in najsplošnejše vrednote človeškega duha, vprašanja slovenske kulture pa reducirajo na nekaj lokalnega, ozkega in omejenega, kar se potrdi tudi ob kasnejši objavi Kosovela na straneh *Umane*.

V procesu uveljavljanja Kosovela najprej izstopa na videz presenetljivo dejstvo, da je najprej izšel prevod *Ekstaze smrti* v francoščini, šele naslednje leto pa tudi izbor njegove lirike v italijanskem prevodu Filiberta Benedetiča in Silvie Miniussi, ki verjetno s svojim predlogom ne bi uspela, če ne bi dokazala zanimanja za pesnika v Franciji.<sup>13</sup> Leta 1962 je v Parizu izšla Alynova *Antologie de la poésie slovène*, 1964. pa je bil že pripravljen tudi izbor prevodov Kosovelove poezije, ki ga je Slovenija nestrpno pričakovala.<sup>14</sup> Kaže, da so posredniki uspeli prepričati Aurelio Gruber Benco, urednico revije *Umana*, o kvaliteti slovenskega pesnika Krasa predvsem zaradi francoskega zanimanja zanj. Takšne ovinke preko drugih književnosti srečamo še večkrat, npr. pri Bartolu, Kocbeku, in izkazujejo dvom v lastna merila, saj se morajo opreti na reference v »velikem« svetu. Te so za uveljavljanje slovenske književnosti v italijanskem prostoru ključnega pomena, čeprav se jim le redko namenja potrebna pozornost. Senzibilnost italijanske publike za francoski okus je izkazana tudi v nekaterih drugih primerih. Tako se ponuja spoznanje, da imanentno literarni kriteriji niso vedno odločujoči za uveljavljanje leposlovnih del. Marsikdaj so bolj kot kvaliteta neposrednega umetniškega sporočila pomembne reference, še posebno če so prepričljive in jih ustvarijo avtoritete. Pri uveljavljanju v tujem kulturnem prostoru literarna dela običajno

potrebujejo zunajliterarno utemeljitev, kar se pri posredovanju slovenske književnosti pogosto pozablja. V takšnih primerih se istočasno izkaže, da je v Italiji znanih premalo celovitih informacij o razvoju slovenske literature in o njenem kulturnozgodovinskem kontekstu, slovenska prizadevanja za njeno uveljavljanje pa so največkrat deležna nezaupanja.

Očitno je bila objava prevodov Kosovelove poezije v tržaški reviji *Umana* sprejeta z naklonjenostjo, čeprav ne gre prezreti tudi prizadevanj Jolke Milič, ki je v tem krogu skušala uveljaviti še nekatere naše lirike, in drugih Slovencev, ki so v reviji videli možnost za uveljavljanje slovenske kulture.<sup>15</sup> Od srede šestdesetih let, po drugem prelomu, do katerega je prišlo z objavo prevodov Kosovela, se v reviji *Umana* bolj pogosto pojavljajo slovenski pesniki. Večino je prevedla Jolka Milič. Njena predstavitev Franceta Filipiča je izšla kot dvojezična objava 1966. leta, pri njenem prevodu Cirila Zlobca in Tomaža Šalamuna je 1969. sodelovala tudi Lidija Dekleva; leta 1971, neposredno ob izdaji knjižnega prevoda Kosovela *Poesie di velluto e Integrali*, pa objavijo izbor enajstih Kravosovih pesmi in posamezne recenzije slovenskih knjig. Tedaj napiše članek o tomajskem pesniku urednica in založnica revije Aurelia Gruber Benco, ki je organizirala tudi nekatere javne predstavitve omenjenega knjižnega prevoda.<sup>16</sup> Kosovelovo poezijo so najprej predstavili na literarnemu večeru, ki so ga na njeno pobudo pripravili 18. junija 1969. v Sosljanu in je lepo uspel, tako da so za pesnika navdušili kasnejšega založnika Tulia Reggenteja. Podobne prireditve so bile kasneje tudi v Trziču, Vidmu in Trstu.<sup>17</sup> V zaključni publikaciji revije, v zborniku najpomembnejših prispevkov vseh letnikov *Antologia di Umana*, so 1986. leta ponatisnili prevode Cirila Zlobca, Tomaža Šalamuna in Srečka Kosovela ter jih uvrstili med svoja pomembnejša dejanja. Posredništvo Jolke Milič je imelo v tržaških intelektualnih krogih, ki so se zbirali okrog revije *Umana*, dokajšen odmev in je pospešilo proces zanimanja za slovensko književnost, ni pa pomembno le zaradi tega. Jolka Milič je tedaj pričela vzpostavljati podobne stike in uspela objaviti vrsto prevodov v različnih italijanskih revijah: od gledališke revije *Scena* prek reških revij italijanske manjšine *Battana* in *Panorama* ter dvojezične revije slovenske narodnostne skupnosti v Italiji *Most*.

\* \* \*

Zanimanje je tako postopoma preraslo v prizadevanja, da bi izdali knjižni prevod Kosovelove poezije, za kar so se zavzemali tudi pesnikovi sorodniki. Iskanje založnika oziroma finančne pomoči v Sloveniji ni bilo uspešno, saj slovenski PEN klub zamisli najprej ni podprl, čeprav so Kosovelovi na svoje stroške omogočili Aurelii Gruber Benco, da se je udeležila tradicionalnega zborovanja na Bledu, kjer naj bi se o izdaji dogovorili s predsednico Miro Mihelič. Ko niso dočakali niti odgovora na vlogo, so za zamisel pridobili Tulia Reggenteja, lastnika majhne tržaške založbe *Asterisco*, ki je bil kljub svojim finančnim težavam pripravljen izdati knjižico petnajstih, dvajsetih prevodov Kosovelovih pesmi. Nato so ga prepričali, da je pristal na širši izbor in izdal *Poesie di velluto e Integrali*.<sup>18</sup> Z

zavzetostjo se je potrudil pri oblikovalskem konceptu edicije, tako da je nastala skoraj bibliofilski knjiga s priloženim posterjem, spravljena v posebni škatli.<sup>19</sup> Poleg Jolke Milič je imel tudi Pavle Merku prevedenih nekaj Kosovelovih sonetov, zato je bilo gradivo kmalu pripravljeno za tisk, čeprav se je mimogrede sprožila tudi polemika z Antonom Ocvirkom, ki tedaj še vedno ni zaključil Kosovelovega zbranega dela, razpolagal pa je z rokopisnim gradivom, brez katerega po izidu Integralov ni nihče tvegala celovitejša predstavitev pesnika.<sup>20</sup> Za predgovor so najprej prosili Fulvia Tomizzo. Ker je sodelovanje odklonil, ga je pripravila Aurelia Gruber Benco, komentar pa je napisal Pavle Merku.

Med pripravami se je 1971. ponudila priložnost, da slovenski PEN klub vendarle pomaga izdaji. Odkupili so sto izvodov za udeležence piranskega srečanja slovenskih in italijanskih pisateljev. Ta prvi natis je ostal poln tiskarskih napak, vendar se zdi, da med udeleženci srečanja niso bile opažene, saj ni nihče protestiral ali opozoril na pomanjkljivosti. Novi natis zbirke *Poesie di velluto e Integrali* z vsemi potrebnimi korekturami je izšel v začetku naslednjega leta s staro letnico natisa. Kasneje so te prevode ponatisnili pri Založništvu tržaškega tiska še dvakrat.<sup>21</sup> Razprodana prva izdaja kaže, da so se sodelavci potrudili tudi pri prodaji, saj je znano, da je založnik po lastnih izjavah znal »lepe knjige le delati ne pa prodajati«.

V naslednjih letih se je pojavilo več knjižnih prevodov Kosovelove poezije. Najprej je izšla bibliofilski grafična mapa, a brez večjega odmeva v italijanski javnosti.<sup>22</sup> Poldrugo desetletje kasneje izide Kosovelovo izbrano delo v italijanščini v prevodu *Gina Brazzodura* pri Založništvu tržaškega tiska, nato pa še dve priložnostni miniatarki, ki po izgledu spominjata na izdajo Kocbekovih Lipicancev iz leta 1989. Vsaka vsebuje po eno pesem, ki je iz slovenščine prevedena v enajst jezikov.<sup>23</sup> Na predstavitvi 23. 12. 1994 je Jolka Milič ponovno opozorila tudi na netočne in nedosledne prepise Kosovelovih pesmi v Zbranem delu in Integralih.<sup>24</sup> Tržaška revija za otroke *Galeb* in čedajska *Zadruga Novi Matajur* sta februarja leta 2000 izdali štiri samostojne knjižne prevode Kosovelovih pesmi za otroke *Deček in sonce* v slovenščini, italijanščini, furlanščini in nemščini.<sup>25</sup>

Najnovejši knjižni prevod Kosovelove poezije v italijanščino je pripravila Jolka Milič z isto sodelavko, s katero sta sodelovali pri izidu omenjenih miniatark. Izbor več kot dvestotih Kosovelovih pesmi je izdala Občina Sežana ob otvoritvi prenovljene domačije Kosovelovih v Tomaju avgusta leta 2000.<sup>26</sup> Knjižica, v kateri je prevajalka odpravila nekatere netočnosti iz prejšnjih objav, je zbudila veliko pozornosti v slovenski javnosti in bila razprodana, še preden je prišla do italijanskih naslovnikov, ki jim je pravzaprav namenjena in je bila do jeseni predstavljena le v tržaški reviji *Articultura*.<sup>27</sup> Poleg spremne študije Janeza Vrečka so v knjigi objavljena tudi ocene Kosovelovega pesništva, ki so jih objavili italijanski pesniki in drugi vidni ustvarjalci (Aurelia Gruber Benco, Valeria Sisto Comar, Tullio Regente, Arnaldo Bressan, Angelo Ara, Claudio Magris, Gino Brazzoduro, Patrizia Vascotto, čeprav je kakšno mnenje izpadlo kot npr. odnos do Kosovela, ki ga je ubesedil Elvio Guagnini in je dodan na posebnem listu).

Proces recepcije Kosovela v tržaškem prostoru se zaenkrat zaokroža z njegovo vključitvijo v dva priročnika, ki imata značilnosti pomožnih učbenikov, vrsto študij ter z izdajo knjižnega biografskega eseja in študije v italijanščini, čemur bomo kasneje namenili potrebno pozornost.<sup>28</sup> Pomembno je, da so se v nekajletnih razmikih pojavljali novi knjižni prevodi Kosovelovih poezij, kar je ustvarjalo kontinuiteto pri zbujanju zanimanja zanj. Še pomembnejše je, da se populariziranje Kosovela ni zadovoljilo le z izdajanjem knjižnih prevodov in njihovimi predstavitvami.

\* \* \*

V dokaj kontinuiran tok izhajanja knjižnih prevodov Kosovelove poezije se vključuje vrsta kulturnih prireditev in prizadevanj za uveljavljanje pesnika. Čeprav je bil Alojz Rebula prepričan, da razen Slovencev na teh prireditvah ne bo nobenega Italijana in je zato odklonil sodelovanje na eni takih predstavitev, ker »ni hotel igrati komedije, da bi govoril v italijanščini – Slovencem«, so se posredniki potrudili za popularizacijo pesnika.<sup>29</sup> Poleg že omenjenih literarnih večerov v Sesljanu, Trziču in Vidmu, predstavitev knjige *Poesie di velluto e Integrali* v tržaški slovenski (sic!) knjigarni in v tržaškem kulturnem krožku *Circolo della Cultura e dell'Arte*, so opozarjali na dopolnjene knjižne in revijalne objave, poskrbeli so za obravnavo Kosovelovega opusa na različnih simpozijih.<sup>30</sup> Po vsem tem so na čedajskem festivalu *Mittelfest* 1996. leta osrednji literarni večer namenili Kosovelovi poeziji v prevodu Gina Brazzodura.<sup>31</sup>

Da bi dodatno prispevali k pesnikovem uveljavljanju v italijanskem kulturnem prostoru, so izkoristili tudi Kosovelove obletnice. Ob petdesetletnici njegove smrti sta poleg že omenjenih publikacij izšla tudi dva članka v vidnih italijanskih dnevnikih, pa tudi nekaj izborov Kosovelove poezije v revijalnem tisku.<sup>32</sup>

Aurelia Gruber Benco je kasneje v tržaškem občinskem svetu predlagala, da bi se ena izmed kraških poti poimenovala po pesniku – in seveda doživela zasmehljivo zavrnitev.<sup>33</sup> Šele dve desetletji kasneje, ob devetdesetletnici njegovega rojstva, je bil na tržaški občini mogoč poklon njegovemu spominu. Na tej seji ga je predstavil občinski svetovalec Peter Močnik, ki ni zamolčal, da je bil pesnik zaradi fašističnega nasilja pokopan kot Felice Cossovel.<sup>34</sup> Žal ni bil tako prepričljiv, da tržaška pokrajinska uprava ne bi nekaj let kasneje nasprotovala postavitvi spomenika Srečku Kosovelu v načrtovanem literarnem parku, kot je predlagalo združenje *Terra & Mare*.<sup>35</sup> Poleg tega je ob devetdesetletnici njegovega rojstva Javno večnamensko kulturno središče v Ronkah ustanovilo *Nagrado Srečka Kosovela*, ki pa je kasneje zašla v organizacijske težave.<sup>36</sup> Inštitut za slovansko filologijo tržaške filozofske fakultete je tedaj pripravil okroglo mizo, o kateri bo še govor.<sup>37</sup> Če temu dodamo še odmeve, ki so jih te prireditve zbudile v slovenski ter italijanski tržaški javnosti, če upoštevamo podatek, da je tedaj izšla tudi Pahorjeva biografija o Kosovelu v italijanščini, in da so mu čez dve leti postavili spomenik v tržaškem mestnem parku, je devetdesetletnica neprimerno bolj odmevala v tržaškem prostoru kot v Sloveniji.<sup>38</sup>



Posebno epizodo predstavlja Kosovel na promociji Trsta v Parizu 1986. leta, kjer so si morali Slovenci ponovno z vso zavzetostjo izboriti svoj prostor, saj so jim organizatorji najprej namenili manj kot obrobno mesto. Za tržaške razmere značilen konflikt je nastal že 1985. leta, ko se je ponudila priložnost, da se predstavi Trst v pariškem *Pompidoujevem centru* in na razstavišču *La Conciergerie* s posebnim projektom *Trouver Trieste*. Slovenski Tržačani so vztrajali, da se v predstavitev vključi slovenska manjšina kot bistvena in samostojna komponenta ter da se ji nameni večjo pozornost kot npr. grški, hebrejski ali srbski. Nekaj posluha sta pokazali šele italijanska ambasada ter italijanski kulturni inštitut v Parizu in v mali dvorani Pompidoujevega centra omogočila poseben, vendar fizično ločen razdelek razstave o slovenski prisotnosti v Trstu, organizirali pa so tudi srečanje s tržaškimi Slovenci.<sup>39</sup> Nehote se je tudi ob tem projektu razkrila stara civilizacijska, v Trstu še posebno izrazita tendenca, da se ustvari homogena skupnost, ki dopušča edino oblikovanje nadosebnega družbenega subjekta. Komponente manjših narodnostnih skupnosti ne smejo izstopati iz homogene celote, medtem ko slovenska skupnost v Trstu ohranja svojo identiteto in ne pristaja na usodo izginotja v tržaškem »talilniku« tujih sestavin. Ostaja torej subjekt z vsemi konsekvencami, česar seveda večinski narod noče priznati.

V okviru tega dogajanja Kosovel sicer nima takšnega mesta kot npr. Marij Kogoj ali Avgust Čermigoj, vendar postaja referenca, na katero so se opirali pri pariški predstavitvi slovenske kulture v Trstu. Ob tedanjih spremljajočih prireditvah in literarnih večerih je kasneje izšlo tudi nekaj publikacij, med njimi sta za informacijo o slovenski prisotnosti v Trstu pomembna dva zbornika.<sup>40</sup> Slovenci so se najprej predstavili z bogato opremljenim trojezičnim zbornikom, ki vsebuje predvsem prispevke s pariške okrogle mize, na kateri naj bi potekala razprava o medkulturnih odnosih v Trstu, vendar se je italijanski povabljeni, razen dveh, niso udeležili.<sup>41</sup> Morda je še pomembnejši francoski zbornik *Svevo e Trieste*, v katerem je Evgen Bavčar objavil tudi esej *Écrire slovène à Trieste* in v njem prikazal povezanost Trubarja, Zoisa, Kvedrove, Ketteja, Gradnika, Bevka, Bartola in seveda Kosovela s Trstom. Kvaliteto Kosovela je soočil s Svevom. Ta ima Slovence predvsem za dobre divjake v rousseaujevskem smislu, s svojimi »zdravimi barbarskimi kromosomi« poživljajo značaj italijanskega meščanstva, ki je podobno udomačeni mački.<sup>42</sup> Prizadevanja, povezana z nastopom v Parizu, so odmevala še naslednje leto, ko je Italijanski kulturni inštitut v hotelu Gallifet organiziral predstavitev umetniške mape *Sredozemlje* in Pregarčeve sedemjezične zbirke *Jedra*.<sup>43</sup> Tako se je Kosovelova prisotnost v italijanskem prostoru spet srečala s francoskim svetom, čeprav je italijanski tisk o slovenskem deležu v tržaški kulturi vztrajno molčal.

V naslednjih letih se je Kosovelova poezija pojavljala tudi na različnih italijanskih literarnih večerih, kakršna sta bila npr. septembra 1998. leta. V okviru programa dnevov kmetijstva, ribolova in gozdarstva je tržaško deželno združenje *Gente Adriatica* v sodelovanju s študijskim centrom Nicolò Tommaseo in založbo Hammerle Editori pripravilo predstavitev tržaške revije *Trieste – Arte e cultura*, na kateri je Cristina Vilardo spre-

govorila o Kosovelovi poeziji in njenem poznavanju med italijanskimi bralci.<sup>44</sup> Kakšen dan kasneje je Edoardo Canzian v tržaški galeriji Cartesius na Marconijevi ulici pripravil literarni večer, v katerega je vključil tudi Kosovelovo poezijo.<sup>45</sup>

Vsem trem javnim prireditvam je skupno prizadevanje, da bi Kosovela uveljavili kot integralni del tržaške kulture, katere podoba bi bila bistveno okrnjena, če ne bi upoštevali tudi tistega, kar je mestu doprineslo ustvarjanje slovenske manjšine. Seveda je tezo mogoče uveljavljati le ob pesniku takšnih razsežnosti, kakršne ponuja Srečko Kosovel, česar so se očitno zavedali tudi popularizatorji v Trstu. Ob tem se postavlja vprašanje, kako so bili v svojih prizadevanjih uspešni, kako prikazujejo Kosovelov pesniški svet Italijanom Slovenci in kako so ga ti sprejeli.

\* \* \*

Knjižni prevod Kosovelove lirike *Poesie di velluto e Integrali* je domala v celoti delo slovenskih posrednikov. Šestinsedemdeset pesmi, urejenih v treh razdelkih, predstavlja razpon njegovega ustvarjanja od impresionističnih poezij do avantgardnih konstrukcij, od kraških motivov do socialnih obtožb in radikalizacije bivanjskih vprašanj. Izbor in tudi kvaliteta prevodov sta na primerni ravni, kot je, kljub nekaterim pomislekom, potrdila slovenska kritika.<sup>46</sup> Zaradi tega bi pričakovali več strokovnih in natančnejših analiz izdaje, vendar se slovenske pozornosti italijanski izdaji ne da primerjati s spremljanjem francoskega prevoda Kosovelove poezije, saj je o njej pisal predvsem slovenski primorski tisk.<sup>47</sup>

Čeprav je Arnaldo Bressan kasneje zapisal, da je Kosovelove *Poesie di velluto e Integrali* iz leta 1972 v »Trstu poznal le malokdo in nihče v ostali Italiji«, je evidentiranih nekaj italijanskih recenzij in poročil o tej knjigi.<sup>48</sup> Poleg Umane sta o njej poročala tudi Il Meridiano di Trieste in tržaški dnevnik Il Piccolo.<sup>49</sup> V obeh člankih najdemo superlative o pesniku, ki je »ena najbolj osveščenih prič in senzibilizator evropskega duhovnega življenja«, poudarjajo pa tudi, kako po krivici je neznan v Trstu.

Rezultati vseh prizadevanj za uveljavljanje prvega samostojnega knjižnega prevoda Kosovela so se pojavljali le počasi. Najprej je Aurelia Gruber Benco upoštevala Kosovelovo ustvarjalnost v svojem eseju *Carso e letteratura*, v katerem je obravnavala vpliv Krasa na pesnike.<sup>50</sup> O Kosovelovi filozofiji je 1972. leta zgoščeno pisala tržaška pesnica in kasnejša prijateljica Jolke Milič Valeria Sisto Comar v prispevku *Filosofia di Srečko Kosovel*.<sup>51</sup> Splet okoliščin, ki jih je slovenskim posrednikom uspelo ustvariti, je pripeljal do tega, da so v reviji Umana objavili Kosovelovo poezijo neposredno ob izidu knjižnega prevoda, ki je predstavljal prvovrsten kulturni dogodek. Že naslednje leto, 1973., je revija usahnila, tako da je zamrl tudi proces naklonjenosti, ki ga je uspela obuditi.<sup>52</sup> Vseeno se s tem niso zaključila prizadevanja za Kosovelovo populariziranje. Dve desetletji kasneje je rimska literarna revija *La Scrittura* objavila prevode petih Kosovelovih pesmi s krajšo predstavitevjo, ki jo je pripravil prevajalec Roberto Dedenaro, tržaški srednješolski profesor in nekdanji predsednik Skupine 85.<sup>53</sup> V njegovem spremnem tekstu k prevodom so prepo-



znavna stališča najvidnejših interpretov Kosovelove poezije, upošteva tudi Marca Alyna, poudarja pa tudi zanimanje za pesnika, ki ga je pokazal neapeljski filozof Carlo Curcio, ko je kot italijanski oficir prišel v letih med obema svetovnima vojnama v dom Kosovelovih, kar je v romanu *Kačja roža* upodobil Alojz Rebula.<sup>54</sup>

\* \* \*

Kosovel se je nekajkrat pojavil na italijanskih simpozijih. Ko je sekcija za Furlanijo-Julijsko krajino Evropskega federalističnega gibanja 23. 5. 1970 v tržaškem kulturnem krožku *Circolo della cultura e delle arti* priredila razpravo o pomenu obmejnih pokrajin v evropski kulturni stvarnosti, je Alojz Rebula samoumevno upošteval tudi Kosovela in njegovo dojemanje svetovne krize ob zori fašizma, kot se kaže v Ekstazi smrti.<sup>55</sup> Na drugem takšnem srečanju 1986. leta je Alojz Rebula poudaril tudi Kosovelovo »odprtost do skrivnostnega, do Boga in Kristusa«.<sup>56</sup>

Tržaška dvojezična revija zamejskih Slovencev *Most* je v sodelovanju s krožkom *Circolo della cultura e delle arti* pripravila simpozij o sicer že znani temi – o Scipiu Slataperju in Srečku Kosovelu, s katerim pa je tokrat zbudila tudi zanimanje italijanske publike. Med sodelavci so prevladovali Slovenci, od Jolke Milič do Aleša Lokarja, vendar so imeli referate tudi Claudio Magris, Gino Brazzoduro, Arnaldo Bressan. Referate, ki so izšli v reviji že pred simpozijem, so objavili le Slovenci – sodelavci Mosta.<sup>57</sup> Gotovo so bili pripravljene objaviti tudi ostale, vendar jih verjetno niso uspeli pridobiti. Poročevalec tržaškega dnevnika *Il Piccolo* Silvio Manzana je ob simpoziju zapisal, da se o Kosovelu malo ali nič ne ve, saj ga je krajevna kritika vedno zanemarjala, ker pripada manjšini.<sup>58</sup> Tudi do odmevov slovenske književnosti v Italiji vedno kritični Arnaldo Bressan je ocenil srečanje kot »absolutno novost v kulturni in nacionalni zgodovini mesta«.<sup>59</sup>

Podobna prireditvev je bila okrogla miza ob devetdesetletnici pesnikovega rojstva, ki jo je priredil inštitut za slovansko filologijo tržaške filozofske fakultete 1994. leta in so se je med drugimi udeležili Arnaldo Bressan, Silvana Monti, Ciril Zlobec, Jolka Milič. Tržaški dnevnik *Il Piccolo*, ki o slovenskih kulturnih prizadevanjih raje molči, kot pove kaj pozitivnega, je pesniku posvetil domala celotno tretjo stran.<sup>60</sup> Poleg Kosovelovega uvoda v Zlati čoln in dveh odlomkov iz italijanske izdaje njegove poezije (*Mehanikom* ter *Nocoj*) je Renzo Sanson objavil obsežen biografski zapis, ki se naslanja na tedaj izdano Pahorjevo biografijo pesnika, na katero so še posebej opozorili z uokvirjenim besedilom. Objavljeno je tudi razmišljanje Ferruccia Fölkela o Kosovelu, v katerem opisuje svoj odnos do pesnika in svoje razgovore o njem s Cergolyjem ter pove, da je slednji znal kakih 200 slovenskih besed, sam pa nobene. Tega se je pričel sramovati šele kasneje, ko so ga v Londonu in Milanu spraševali, kako je mogoče, da ne razume jezika, ki ga govorijo v njegovem rojstnem mestu.

V navedenih primerih je posebnost to, da je zanimanje za pesnika tudi pri Italijanih samih, kar je bilo mogoče opaziti le še v kakšnem osam-

ljenem primeru. Sicer pa so o slovenski literaturi razpravljali predvsem Slovenci, samo izjemoma se jim je pridružil tudi kakšen Italijan, tako da je uveljavljanje slovenske književnosti v pretežni meri le njeno ponujanje, ne pa odraz zanimanja zanjo.

\* \* \*

V splošna kulturna prizadevanja so se vpletale strokovne interpretacije, ki so jih podali tako Italijani kot Slovenci, kar je vsekakor izjema, zabeležena le ob največjih slovenskih klasikih. Interpretacije Kosovela so dokaj kontinuirano izhajale v italijanščini od sedemdesetih let, ko izide že omenjena Meriggijeva predstavitev jugoslovanskih književnosti (*Le letteratura della Jugoslavia*), v kateri je Kosovel obravnavan podobno kot desetletje pred tem. Meriggi opozarja predvsem na njegovo socialno komponento, kar ilustrira tudi s prevodi odlomkov iz štirih pesmi.<sup>61</sup> Malo za tem so nastajali že omenjeni poskusi, ki poudarjajo pesnikovo religiozno razsežnost. Alojz Rebula se je v eseju *Srečko Kosovel »minatore del mistero«* na nek način navezal na polemike, ki so se v Sloveniji pojavile že ob njegovi smrti.<sup>62</sup> »Usmerjenost v absolutno,« meni, »ločuje Kosovela od drugih uveljavljenih hommes de lettres srednjeevropskega prostora.« To, kar ga distancira od Sabe, Musila, Krleža, je »predvsem njegova odprtost v etično razsežnost absolutnega še prej kot v njegovo metafizično razsežnost«.

Marija Pirjevec je o Kosovelu objavila poleg slovenskih tudi več italijanskih študij v samostojnih knjigah, v strokovni in splošno kulturni periodiki.<sup>63</sup> Njene interpretacije ga skušajo vključiti v širok okvir razvojnih procesov svetovne literature ter predstaviti tako njegove stične točke z njimi kot odmike in izvirne divergence.<sup>64</sup> Posebno pozornost je namenila italijanski recepciji pesnika in ugotovila, kako velik pomen mu pripisujejo uveljavljeni italijanski literati.<sup>65</sup> Čeprav ni namenila večje pozornosti stičiščem z italijansko književnostjo, ga je prikazala kot enega največjih slovenskih pesnikov, ki nosi pomembno sporočilo tudi za italijanskega bralca:

»Nella poesia slovena del primo Novecento l'opera de Srečko Kosovel si pone come anello di congiunzione tra due epoche. Il poeta a pieno titolo può esser visto come l'ultima e forse la più intensa voce di una poesia intimista, rivolta verso l'indagine del proprio io, impegnata nell'esplorazione degli spazi d'animo più reconditi. D'altro canto egli è anche un audace, talvolta iconoclasta testimone dei tempi moderni, caratterizzati dall'irruzione delle masse sul palcoscenico della vita politica, dal trionfo della civiltà industriale, dalla trasformazione di un mondo di produrre e di essere. Dall'incontro e dallo scontro delle diverse sfere, in cui egli vive, nasce una poesia ricca di sentimenti, di impegno politico, sociale e nazionale, di afflato etico che viene sentita anche oggi da coloro che le si avvicinano come poesia attuale e fundamentalmente vera.«<sup>66</sup>

O Kosovelu je pisal tudi Marij Čuk v lokalno revijo *Il Territorio*.<sup>67</sup> V isti reviji, ko je dve leti kasneje izšla »slovenska« številka, je Kosovela obravnavala tudi *Marija Pirjevec*, mimogrede pa sta ga upoštevala tudi

Tulio Reggente in Elvio Guagnini, kar nakazuje novo stopnjo v procesih pesnikovega uveljavljanja v italijanskem svetu.<sup>68</sup>

Vzporednice med tržaškimi italijansko pišočimi avtorji in Kosovelom je leta 1991. izkoristil tudi Renzo Cigoi. V poročilu o memoarskem delu *Interni di caffè ed altri disegni Libie Perpipich*, ki je tedaj izšlo pri tržaški založbi *Società di Minerva Editrice*, je podal prikaz Kosovelovega ustvarjanja.<sup>69</sup> Libia Perpipich med drugim opisuje tudi svoj avgustovski izlet v Tomaj leta 1926. leta, to je tri mesece po pesnikovi smrti. Recenzent se čudi, ker ne avtorica ne Umberto Saba, spremljevalec avtorice na tem kraškem izletu, ne omenjata Srečka Kosovela, katerega dom je stal nekaj korakov od gostilne, v kateri sta obedovala. Po tem uvodu v »recenzijo« domala celoten prostor nameni prikazu Kosovelove življenjske poti in njegovega ustvarjanja in ob navedbi ilustrativnega primera o duhovnem obzorju očeta Giorgia Voghere zaključi z znano ugotovitvijo, da tudi levo usmerjeni italijanski tržaški demokrati preprosto ignorirajo slovensko literaturo, čeprav so razgledani po slovanskem svetu:

»A questo interrogativo forse posso darvi appena una mezza risposta, ricordando che non molto tempo fa Giorgio Voghera mi raccontava, deplorando, che suo padre Guido, socialista internazionalista e slavofilo, che già negli anni '10 si incontrava alle Sedi Riunite con socialisti sloveni, gli parlava spesso non solamente di autori russi, ma anche polacchi, cechi, serbo-croati, bulgari, ecc., ma mai gli aveva nominato un Kosovel né un Cankar o altri autori sloveni; e questo non per voluta reticenza, più semplicemente ne ignorava l'esistenza. Voghera mi confessava che lui stesso aveva appreso dell'esistenza di Kosovel solamente dopo l'ultima guerra, e di conoscerne ancora oggi pochissimo l'opera. Forse è questa la spiegazione alla domanda che mi sono fatto: gli steccati che c'erano, e in parte ancora ci sono, fra le culture dei due popoli che convivono gomito a gomito da tanti secoli.«

V obsežnem članku, ki je izšel v dveh nadaljevanjih tržaške revije *Trieste & oltre* 1994. leta, je Boris Pahor pisal o slovenski književnosti v Trstu in Gorici *Il contributo di Trieste e Gorizia alla letteratura slovena*.<sup>70</sup> Obravnaval je Alojza Gradnika, Ivana Preglja, Franceta Bevka, Vladimira Bartola, Iga Grudna, Srečka Kosovela, omenja tudi Vojeslava Molèta, Jožeta Pahorja, Janka in Smiljana Samca, Alberta in Karla Široka, Josipa Ribičiča, Alojzija Resa, Iva Šorlija, Bogomila Faturja, Branko Jurca, Rada Bordona, Ivana Roba in še vrsto drugih. Članek je ilustriran in prinaša tudi nekaj, sicer že objavljenih, prevodov leposlovja. Prizadevanje se ne razlikuje veliko od tistega, ki ga je razvil že 1970. leta v knjižici *Kosovel in Trst* in četrtr stoletja kasneje v italijanski verziji tega dela.<sup>71</sup>

V njej je razvil tezo, ki jo je gojil vsaj od šestdesetih let in izhaja iz prepričanja, da bi posredniki slovenske književnosti imeli večji uspeh, če bi namesto slovenskih klasikov od Cankarja do Prešerna posredovali italijanskemu občinstvu krajevne literate, ki so tako ali drugače povezani s Trstom.<sup>72</sup> Pahorjeva knjižica, ki se zgleduje po podobnih francoskih izdajah, gradi predvsem na biografiji, vendar podaja tudi širši okvir literarnega in zgodovinskega dogajanja v Trstu, v Sloveniji ter svetu, vsebuje veliko slikovnega gradiva in obsega tudi prevode pesnikovega dela (s

kakšnim manjšim lapsusom).<sup>73</sup> Potencialnega tržaškega bralca skuša pridobiti za spoznavanje tržaškega (sic) pesnika, ki je dosegel nesporno kvaliteto in bi moral postati del duhovnega obzorja tudi someščanov italijanske narodnosti. Publikacija, ki so jo ponujali tudi v trafikah, ima možnosti, da pritegne italijanskega bralca, a zaenkrat še ni našla ustreznega odmeva v italijanski javnosti in še ni potrdila avtorjeve teze o možnostih motivacije italijanske publike z domačijsko bližino. Predstavljena je bila v Ronkah in Trstu, razen že obravnavanega ponatisa odlomka v Piccolu, ki je tedaj poročal o omenjeni okrogli mizi na inštitutu za slovansko filologijo, ni znana nobena italijanska recenzija ali poročilo.<sup>74</sup> Tržaški pripovednik, ki je šele 1997. leta dočkal izid svojega prvega knjižnega prevoda v italijanščini, obakrat izhaja iz prepričanja, da bo Tržačane italijanske narodnosti zanimalo slovensko dogajanje iz njihovega neposrednega življenjskega okolja. Zaenkrat teze o sugestivni moči domačijske bližine še ni mogoče potrditi, saj v nobenem od navedenih primerov ni znano kakšno večje zanimanje italijanske javnosti. Očitno je širšo publiko z globoko ukoreninjenimi predsodki o inferiornosti manjšinske kulture težko prepričati o tehtnosti takšnih ugotovitev. Vsekakor gre za že znana prizadevanja, da bi se krajevno občinstvo prepričalo o evropskih razsežnostih domačega pesnika, kar ni uspelo niti ljubiteljem Umberta Sabe ali Itala Sveva, ki sta bila prej priznana v širšem italijanskem prostoru kot v domačem mestu. Pojavlja pa se še ena ovira, ki zahteva dodaten razmislek. Naslovnik, povprečni bralec v Trstu, bo na Pahorjevo tezo težko pristal, ker mu pojmi, kot so nadrealizem, konstruktivizem, zenitizem, bolj malo povedo. Motivacija lahko doseže učinek le pri elitni publiko, kar se je tudi potrdilo v nadaljnjem procesu spoznavanja pesnika v italijanskem prostoru.

O Kosovelu je večkrat v italijanščini pisal tudi Miran Košuta. V svojem prvem temeljitejšem prispevku o odnosih med italijansko in slovensko književnostjo – *Soočanja, Bioi paralleli* – ga zanimajo predvsem možnosti za medsebojno oplajanje slovenske in italijanske književnosti, ki sta si geografsko in zgodovinsko sosedni. Kljub temu da Kosovelova »konstruktivistična, dadaistična, nadrealistična, ekspresionistična, zenitiistična in delno futuristična iskanja« časovno sovpadajo s pojavom futurizma v Trstu, kljub temu da se kaže v tržaški književnosti zanimanje za psihoanalizo istočasno, ko ustvarjata Slavko Grum in Vladimir Bartol, sta si obe književnosti povsem tuji, slovenska imena bi zaman iskali v kateremkoli pregledu »tržaške (italijanske) književnosti«, obe literaturi živita samosvoje življenje, v katerem so stiki bolj izjema kot pravilo zaradi iracionalnega strahu pred slovansko nevarnostjo, ugotavlja Miran Košuta.<sup>75</sup> V razpravi *Nazioni cosmiche, Srečko Kosovel e il cronotopo della frontiera italo-slovena* je analiziral tudi Kosovelov odnos do italijanske kulture in njegovo dojemanje Trsta ter opozoril na zgodovinska dogajanja, ki so pesnika že v rani mladosti vodile iz domačega kraja na študij v Ljubljano, ki se je po prvi svetovni vojni naenkrat znašla v drugi državi. V italijanskem Trstu pa se je kmalu po nastanku nove meje pričelo fašistično preganjanje Slovencev in sistematično uničevanje te kulture, kar ni ostalo brez sledi tudi v pesnikovi družini. Njegovo doživljanje



je ilustriral tudi s prevodom Kosovelove pesmi *Italijanska kultura?* (Srečko Kosovel: Zbrano delo, II. zv., str. 605). Širino pesnikovega dojetja pa je prikazal z analizo njegovega odnosa do italijanske kulture in pesnikove stike z italijanskimi ustvarjalci, med katerimi ima posebno mesto že omenjeni neapeljski filozof Carlo Curcio, ki je bil stalen gost pri Kosovelovih, pesniku pa je tudi ponudil možnost, da bi sodeloval v rimski reviji *Europa*, kar pa je preprečila njegova usodna bolezen. Posebno pozornost je namenil tudi Kosovelovemu razumevanju meje, ki se mu pozna vpliv Klementa Juga, vsekakor pa je tako kot Cankar, Prešeren in Trubar tudi on presejal nizkoten nacionalizem, premagal nelagodnost maloštevilnega naroda in se povzpел preko lokalpatriotizma, da bi projiciral lastno slovenstvo v zarjo kozmosa, nakar Miran Košuta zaključil:

»Questo per concludere – sembra suggerirci con la sua vita e la sua opera il poeta di Tomaj: le frontiere fisiche non sono invalicabili. Quando opprimono, quando non risultano di essere più occasione d'incontro e di scambio ma strisce che dividono, i tagli che appaiono ad Ara e Magris aspri come ferite, allora bisogna sfidarle e superarle nel pensiero, nell'arte con cronotopi letterari osmolittici e dialoganti, con utopie di nazioni cosmiche. Bisogna volgere lo sguardo in alto, oltre i limiti del proprio cielo e captare il ritmo arcano dell'universo. Bisogna divinizzare l'uomo per dare un senso all'esistenza individuale e nazionale. Nel Cosmo antropocentrico di Kosovel il fulcro dell'Assoluto è l'uomo – Cristo di Renan. Un'immagine poetica, mistica, divinataria.«

Vzporedno s slovenskimi so se pričele pojavljati tudi interpretacije italijanskih avtorjev. Arnaldo Bressan, ki je o pesniku tudi javno predaval, je v italijanski verziji svoje knjige *Pustolovščina besede* objavil o njem obsežen esej. Verjetno je bil namenjen za novo knjižno izdajo Kosovelove poezije, do katere pa ni prišlo, čeprav je avtor neprestano podarjal, da Kosovel še ni prestopil bregov Soče, čeprav bi ga morala spoznati celotna Italija.<sup>76</sup>

Posebno mesto zavzemajo interpretacije in prevodi Gina Brazzodura, ki je bil še posebno intimno povezan s Kosovelovo poezijo. V Reki rojeni inženir metalurgije, po materi Slovenec, živeč v Pisi, se je ob zatonu življenja pričel zanimati za svoje korenine in za slovensko kulturo, čeprav ni omenjal svojega slovenskega porekla.<sup>77</sup> Poleg obsežnega esejističnega opusa o slovenski literaturi in o vprašanih obmejne književnosti, ki pa ga je uspel objavljati le v manjšinski in slovenski periodiki, se je skušal tudi kot prevajalec, prvič prav ob tem pesniku. Ko je prve poskuse pokazal Jolki Milič, ki ga je spodbujala k prevajanju in ga tudi navdušila za pesnika, se je izkazalo, da so polni pomenskih napak in da njegovo znanje slovenskega jezika še zdaleč ni zadovoljivo.<sup>78</sup> Tako je pričel desetletja trajajoče izpopolnjevanje svojega znanja slovenščine. Do izteka življenja je domala v celoti prevedel Kosovelov opus, ga opremil s komentarji in spremno besedo, čeprav je na posameznih mestih še vedno ostal kakšen spodrsrljaj povsem semantične narave. Ko so kasneje v tržaški reviji Mladika ošvrknili Brazzodurov prevajalski spodrsrljaj, ker je Kosovelovo raztrgano sivko Bedo spremenil v oskubljeno (pepelnat)si-vo kravo, je Jolka Milič mimogrede opazila napako anonimnega kritika,

ki je napačno prepisal inkriminirano mesto (napisal je grigia [=siva] namesto bigia [=pepelnata]).<sup>79</sup> Na podlagi primerjave ustreznih gesel v dostopnih slovensko-italijanskih slovarjih in v Slovarju slovenskega knjižnega jezika je razložila, kaj je zavedlo Gina Brazzodura, da je tako nesmiselno prestavil Kosovela, in pokazala na velike vrzeli v naših slovarjih, ki prav gotovo tudi vplivajo na usodo slovenske književnosti v italijanskem prostoru. Seveda ni pozabila omeniti, da so posmehljivci Brazzodurovim prevodom molče obšli enako grobe napake v prevodih Kocbeka, ki so jim sami botrovali, s čimer je namignila na neenotnost slovenske manjšine, kar se pozna tudi pri ocenjevanju, vrednotenju in podpiranju prevodov slovenske književnosti v italijanščino.<sup>80</sup> Brazzodurova knjiga *Srečko Kosovel, Fra il nulla e l'infinito* vsebuje prevode sto tridesetih Kosovelovih pesmi in to predvsem z impresionističnimi in ekspresionističnimi potezami, sledila pa naj bi še knjiga konstruktivistične poezije. Rokopis je oddal leto dni pred svojo smrtjo založbi, ki pa je tedaj zašla v hudo krizo in bila nato ukinjena.<sup>81</sup>

Znotraj tega loka so zanimivi še nekateri odmevi Kosovelovega ustvarjanja pri tržaških intelektualcih, kar je izjema v okolju, ki je tradicionalno nestrpno do slovenske drugačnosti in neprestano obuja paranoični strah pred slovansko nevarnostjo.<sup>82</sup>

Claudio Magris in Angelo Ara v drugi izdaji eseja *Trieste, un'identità di frontiera* postavljata Kosovela ob bok najuglednejših tržaških pisateljev, njegovo liriko pa označita kot poezijo najvišje vrste, v kateri »dosežeta univerzalno razsežnost specifični pejsaž in bivanjska usoda Krasa ter slovenska izvrženost, ki postane simbol splošnega stanja evropske civilizacije, za katero je značilna paradoksalna razpetost med odsotnostjo esencialnih kategorij ter hrepenenjem po njih.«<sup>83</sup> Seveda ne gre pozabiti, da so bili Slovenci kljub upoštevanju Kosovela v prvi izdaji omenjene uspešnice bistveno manj izrazito prisotni, saj je Kosovel omenjen le kot primer kvalitetnega pesnika, ki ga tedaj v Trstu ni nihče poznal.<sup>84</sup> Svoj odnos sta korigirala po odzivu na njuno delo v slovenskih krogih.<sup>85</sup>

Nekoliko drugačna je bila pot do Kosovelove lirike pri Ferruccio (Feryju) Fölkelu, drugem eminentnem tržaškem ustvarjalcu, sinu dunajskega Žida, katerega ded je bil po materini strani Slovenec. V zrelih letih se je sicer preselil v Milan, vendar je ostal navezan na mesto svoje mladosti. Obravnaval ga je v knjigi *Trieste, provincia imperiale*, ki jo je napisal kot soavtor s Carolusom L. Cergolyjem.<sup>86</sup> S slovensko prisotnostjo v Trstu naj bi se поблиže srečal šele konec sedemdesetih let ob znanem tržaškem procesu proti odsotnim vojnim zločincem, ki so vodili tamkajšnje koncentracijsko taborišče Rižarno. Ko ga je kot tržaškega Žida k sodelovanju pritegnil Albin Bubnič, je spoznal, da je krematorij uničeval predvsem slovenske ljudi.<sup>87</sup> Navezal je prijateljske stike z Borisom Pahorjem, Alojzom Rebulom, Pavletom Merkùjem, Markom Kravosom, Miranom Košuto in drugimi. K razumevanju Slovencev ter njihovega položaja v Trstu in v svetu mu je »s svojo poezijo pomagal Srečko Kosovel, ki je nedvomno eden največjih pesnikov tega stoletja.«<sup>88</sup> Zanj je Kosovelova pesem »odkritje, ki mu zbuja veselje in ga obenem žalosti. Predvsem zato, ker je tako dolgo ni poznal«. Sprašuje se, kdo je kriv, da tega ustvar-



janja nihče v Trstu ne pozna, da Kosovela ne berejo v šolskih klopeh.<sup>89</sup> Na koncu ga uvrsti med tri najboljše tržaške ustvarjalce, ob Sveva in Sabo, kar se prekriva s tezo Evgena Bavčarja, ki jo je razvil v svojem eseju *Écrire slovène à Trieste* in jo objavil v zborniku *Svevo e Trieste*.<sup>90</sup>

Kako intimen je Fölkelov stik z na novo odkritim slovenskim svetom, razberemo tudi v njegovi zbirki *Racconto del 5744*.<sup>91</sup> Številka v naslovu dela, ki je izšlo 1987. leta, pomeni letnico po židovskem štetju. Torej gre za »pripoved«, ki je nastala v letih 1983-84 našega štetja. Vzporedno z enaindvajsetimi pesmimi, ki so objavljene na levi strani knjige, poteka daljša prozna pripoved na desni strani, ki dopolnjuje posamezne pesmi, v katerih se pojavljajo reminiscence na njegove slovenske prijatelje, na Alojza Rebulo, Borisa Pahorja, Pavla Merkušja pa tudi na Kosovela in še koga, ki so celo poimensko navedeni.<sup>92</sup> Kosovel se pojavlja tudi v pesniški zbirki Renza Cigoja, tržaškega pesnika slovenskega porekla, *Il satellite di Giove*, kjer v ciklu *Sir Robert* v 40. pesmi imensko navaja Cankarja, Prešerna in Kosovela.<sup>93</sup>

Podobno globok vtis je naredila Kosovelova lirika na tržaškega pesnika Claudia Grisanovicha, ki je prvič bral pesnika v francoskem prevodu, in na skladatelja Fabia Niederja, ki tudi ni skoparil s superlativi pri analizi Kosovelovih pesmi.<sup>94</sup> V obsežnem italijanskem intervjuju navaja Kosovela med svojimi najljubšimi »evropskimi literarnimi očeti«<sup>95</sup> Susanna Tamaro. Popularna italijanska pisateljica tržaškega porekla omenja Kosovela tudi v svojem romanu *Anima mundi*, kjer prvoosebni pripovedovalec sredi konfliktov z očetom pričel spoznavati poezijo:

»Prepričan sem bil, da je navidezna puhlost samo ščit, ki ga je treba uničiti. Iz njegovih črepinj bi se rodila poezija. Ne poezija tistih, ki sem jih bral v knjigah, ampak tista, ki je bila samo moja. V meni je bilo veliko različnega gibanja. Od mirovanja v otroštvu sem se pomaknil v nenehno gibanje. Misli, čustva, zamisli so se premikali kot se na obzorju premikajo oblaki, ki jih žene veter. Namesti, da bi šel v šolo, sem se sprehajal po Krasu. Med hojo sem na glas ponavljal Kosovelove verze: Jaz sem zlomljen lok / nekega kroga ... / Jaz sem sila, ki jo je razklala ostrina ... Te besede so bile moj evangelij. Čutil sem, da imam neznanško moč. Vedel sem, da sem velik. Nisem bil več Atlas, ampak Titan z osvobojenimi rameni.«<sup>96</sup>

Morda bi se lahko navedlo še kakšno ime in tudi opozorilo npr. na že omenjeni literarni večer Kosovelove poezije na čedajskem festivalu *Mittelfest*, kar pa uveljavljanja pesnika, ki je dosegal resonanco tudi pri vidnih tržaških intelektualcih, ne bi dodatno osvetlilo v italijanskem prostoru.

Zgovornejša je manjša polemika, ki se je razvila dvajset let po izidu italijanske knjižne izdaje Kosovela med Ferruccionem Fölkelom in Carlom Wolfom na straneh milanske revije *Mille libri*.<sup>97</sup> Ferruccio Fölkel je z nekoliko nenatančno formulacijo v svojem eseju *Gianni Stuparich e la letteratura triestina* opozoril na znano in vendarle presenetljivo dejstvo, da obstaja globok prepad med tržaškimi ustvarjalci italijanske in slovenske narodnosti, čeprav so marsikateri procesi in intelektualna iskanja potekala vzporedno in istočasno v istem mestu, vendar brez zaznavnega

sodelovanja in ne da bi Italijani poznali enaka prizadevanja Slovencev. Celo pri tako izrazitem demokratu, kot je Gianni Stuparich, pravi Fölkel, naletimo na popolno nepoznavanje in na globok prepad med slovensko in italijansko kulturo v Trstu. Tako se Stuparich ne razlikuje od drugih tržaških intelektualcev. Tezo, ki je nastala na podlagi osebnih izkušenj in jo je Fölkel razvil tudi v svojih že omenjenih knjigah, podkrepi z opozorilom, da je Stuparich povsem prezrl Kosovela, čeprav sta bila tako rekoč rojaka z izrazito podobnimi pesniškimi inspiracijami v določeni plasti njunega opusa.<sup>98</sup> Tržaški profesor Carlo Wolf je zavrnil to opozorilo kot krivičen očitke, kajti Kosovelov opus, piše Wolf, je domala v celoti izšel šele postumno in ga ni mogel poznati. Tako je Wolfu s poznavanjem objektivnih podatkov uspelo spodbiti Fölkelovo aktualno in resnično, a pomanjkljivo argumentirano trditev o italijanskem kulturnem kolonializmu v Trstu, v katerem se meščani obnašajo kot »uboge mravlje, ki ignorirajo vse onstran njihovega mravljišča.«<sup>99</sup> Obrobna in kratka polemika dokazuje, da so lahko tudi Tržačani italijanskega rodu dobri poznavalci slovenske kulture, vendar se kot takšni pokažejo predvsem tedaj, ko uresničujejo določene interese, ki mnogokrat ne prispevajo k nacionalni strpnosti in sožitju.

\* \* \*

Z vrsto različnih prizadevanj so posredniki dosegli, da se je Kosovel uveljavil na narodnostno mešanem območju kot kvaliteten pesnik, čeprav so tudi v tem primeru posredniki in prevajalci največkrat Slovenci. Ta prizadevanja odpirajo vpogled v tržaške razmere, v katerih se za svoj obstoj in kulturno identiteto bori slovenska narodna manjšina. Pri začetnem uveljavljanju so se oprli na odmevnost njegovega pesništva v Franciji. Čeprav njegov odmev dolgo ni segel preko ozkih lokalnih meja, je to slovenski pesnik, ki se je pojavil v pomožnem učbeniku, številnih študijah, v referatih na različnih strokovnih srečanjih, knjižnih monografijah in tako prestopil prag trajnejše prisotnosti v italijanskem prostoru. Spontano ga upoštevajo nekateri uveljavljeni italijanski ustvarjalci (Claudio Magris, Angelo Ara, Elvio Guanini, Susanna Tamaro, Gino Brazzoduro, Ferruccio Fölkel, Carolus L. Cergoly itd.), pri katerih je mogoče sklepati, da se je pesnik uzavestil v njihovo duhovno obzorje in kar narekuje nadaljnje specifične raziskave, kljub temu da zaenkrat ni bilo mogoče odkriti posebnosti v njihovem razumevanju pesnikovega izpovednega sveta. Pri obravnavi teh pojavov in procesov se ponujajo nekatera spoznanja, ki razkrivajo zanimive zakonitosti vrednotenja tujega literarnega dela v domačem okolju in na negotovost literarnih meril, ki potrebujejo oporo v nespornih opredelitvah splošno priznanih tujih in ne domačih avtoritet. Tudi javnost v osrednji Italiji mu je nekajkrat namenila pozornost v dnevnikih z največjo naklado, interpreti so največkrat Slovenci ali italijanski ljubitelji slovenske književnosti, ki izhajajo iz obmejnega prostora. Vsekakor je za usodo Kosovela odločilno, da se prizadevanja za njegovo uveljavitev niso končala po prvih uspehih in da se še vedno nadaljujejo.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Lino Legiša: *Scipio Slataper z naše strani*, NS 1946, str. 138-140; Milko Matičetov: *Scipio Slataper o Slovencih*, Razgledi 1946, str. 158-163; Anon.: *Scipio Slataper in Slovenci*, Novi list 30.6.1955, št. 58, str. 3; Aleš Lokar: *Slataper in Kosovel, samo dva kraška pesnika?* Most 1982, št. 63/64, str. 144-151 in str. 210-237; Miran Košuta: *Krpanova sol, Književni liki in stiki na slovenskem zahodu*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1996, str. 162-168; Miran Košuta: *Scritture parallele, Dialogi di frontiera tra letteratura slovena e italiana, Studi e saggi*; Trst, Lint 1997, str. 107, 111, 126-128, 148-165.

<sup>2</sup> France Dobrovoljc: *Poezije Srečka Kosovela v prevodu*, Bori 1955, str. 210-213, 345.

<sup>3</sup> V rimski reviji *La Rota* 1938 (št. 3-4) je objavil njegovi pesmi *Veter* ter *Bori*, ki jima je v antologiji *Liriche slovene moderne* dodal še prevod *Ekstaze smrti*. Izbor je v povojni antologiji *Sempreverde e rosmarino* zaokrožil s prevodom pesmi *Kako lepo* ter *Pojte vigilije I, II*.

<sup>4</sup> Umberto Urbani: *Srečko Kosovel, poeta del Carso*, Corriere di Trieste 2. 6. 1954, št. 2744, str. 3. Prim.: Božidar Borko: *Un poeta italiano del Carso*, Il Polo di Trieste (Trst), febr. 1938.

<sup>5</sup> Bruno Meriggi: *Storia della letteratura slovena con un profilo della letteratura serbolusaziana*, Milano, Nuova Accademia Editrice 1961, str. 352-355; *Le letterature della Jugoslavia* (Firenze - Milano 1970, str. 527-528).

<sup>6</sup> Jože Pirjevec: *Introduzione alla storia culturale e politica slovena a Trieste nel '900*, Trieste, Provincia di Trieste 1983, str. 91-96. Objavljene so pesmi *Večerja*, *Nocoj*, *Bori*, *Pesem X*, *Ekstaza smrti*, *Cirkus Kludsky*.

<sup>7</sup> Revijo je 1918. leta ustanovil in jo deset let izdajal tržaški publicist in osrednji časninar Piccola, pisatelj Silvio Benco. Njegova hči, kasnejša senatorka Aurelia Gruber Benco, jo je obnovila 1951. leta, bila njena urednica in založnica, dokler ni prenehala izhajati 1973. leta. Prim.: Francesco Flora: *Silvio Benco*, Antologia di Umans, Trst 1986, str. 65-68; Sauro Pesante: *Bibliografia degli scritti di Silvio Benco*, Trst 1949; Aurelia Gruber Benco: *Nekaj besed o tržaški reviji Umans*, Primorska srečanja 1987, št. 76/77, str. 514.

<sup>8</sup> Actor Spectator: *La fucilazione di Basovizza*, Umans 1954, št. 9/10, str. 22-24.

<sup>9</sup> Janko Jež: *Profilo di Ivan Cankar*, Umans 1957, št. 5-6, str. 27; Ivan Cankar: *Dal dramma I servi*, n. m., str. 28-30; odlomek je prevedel njegov prijatelj Enrico Damiani.

<sup>10</sup> Pozornost so namenili Lojzetu Spacalu (1958), Avgustu Černigoju (1959), Dušanu Tršarju (1962), Lojzu Špacapanu (1970). Prim. tudi: Aca Semič: *Hvale vredna pobuda*, SPor 29. 9. 1957, št. 229, str. 3; Božidar Borko: *Umans o Jugoslaviji*, LdP 3. 10. 1957, št. 233, str. 6; Lavo Čermelj: *Ob dvojni številki tržaške revije »Umans«, posvečeni Jugoslaviji*, NSd 1957, št. 11, str. 1052-1056.

<sup>11</sup> Zoltan Jan: *Kocbekova pisma Pahorju*, Primorska srečanja 1985, št. 52, str. 118.

<sup>12</sup> Aurelia Gruber Benco: *Scrittori jugoslavi e italiani a convegno*, Umans 1964, 10/12, str. 25-26; Drago Šega: *Linee di sviluppo della poesia contemporanea jugoslava*, ibd. str. 27-28.

<sup>13</sup> Umans 1964, str. 24; 1965, str. 17.

<sup>14</sup> *Antologie de la poésie slovène*, Paris 1962; Srečko Kosovel, Paris 1965.

<sup>15</sup> Zoltan Jan: *Ivan Cankar pri Italijanih*, Primerjalna književnost 1996, št. 1, str. 63-94.

<sup>16</sup> Srečko Kosovel: *Poesie di velluto e Integrali*, prev. Jolka Milič, Pavle Merku, Trieste, L'Asterisco Editore 1971.

<sup>17</sup> Jože Koren: *Pesnik Srečko Kosovel predstavljen v italijanščini, V Sesljanu na pobudo revije Umama*, PDK 19. 6. 1969, št. 140, str. 4. Sodeč po novinarjevem poročilu, se je literarnega večera udeležilo le malo Italijanov.

<sup>18</sup> Srečko Kosovel: *Poesie di velluto e Integrali*, prev. Jolka Milič, Pavle Merku, Trieste, L'Asterisco Editore 1971.

<sup>19</sup> O izdaji je Arnaldo Bressan kasneje nekoliko posmehljivo zapisal, da je ravno tako razkošna (luksuzna) kot nerodna: »In un'edizione lussuosa quanto scomoda, il libro – che in copertina si intitola *Poesie e Integrali* – oltre a una foto di Kosovel ne riproduce 28 autografi (su 70 testi tradotti) ed è accompagnato dalle riproduzioni a colore di 4 opere grafiche di Avgist Černigoj [...]» Arnaldo Bressan: *Le avventure della parola*, Milano 1985, str. 110.

<sup>20</sup> Renko Stanislav in Jolka Milič: *Ali bo vsaj letos izšla druga knjiga Zbrana dela? Dr. A. Ocvirk je povedal, da je bila druga knjiga izdelana že konec lanskega leta*, PDK 31.5.1971, št. 120, str. 4; Anton Ocvirk in Tullio Reggente: *Odgovor in pojasnilo urednika izdaje Kosovelovih pesmi v italijanščini, Ob »odprtjem pismu« Jolke Milič*, PDK 6. 6. 1971, št. 132, str. 5.

<sup>21</sup> Srečko Kosovel: *Poesie e integrali*, Trieste, L'Asterisco Editore – ZTT 1976, 13 + 77 str. Komen.: Pavle Merku, *Presentazione*; Aurelia Gruber Benco, *Una testimonianza*. Likovne priloge: Avgust Černigoj in Lojze Spacal. Ponatisi 1976, 1981. 28 pesmi ima vzporedno natisnjene faksimile rokopisov. Mapi druge izdaje je dodano delo Marija Pirjevec: *Srečko Kosovel, Aspetti del suo pensiero e della sua lirica*, ki ga je ZTT izdalo 1974. leta.

<sup>22</sup> Srečko Kosovel – Lojze Spacal: *Kras, Carso, Karst*, (Izbor poezij), prev. Marko Kravos, Luciano Morandini, Marino Vertovec, ilustr. Lojze Spacal, Trst, ZTT 1979. Znana je ena sama italijanska recenzija, ki pa je izšla šele naslednje leto: Giorgio Bergamini: *Il Carso di Kosovel e Spacal, Favola che nasce dalla realtà*, Il Piccolo (Trst) 11.1.1980, št. 10.133, str. 3.

<sup>23</sup> Srečko Kosovel: *Fra il nulla e l'infinito*, (Med ničem in neskončnostjo), prev.: Gino Brazzoduro, Trst, ZTT 1989, 207 str.; Srečko Kosovel: *Majhen plašč – Il mantelluccio* – [...], prev. različni, v ital. Jolka Milič, oblikovala Cveta Stepančič. Ljubljana, samozaložba 1994; Srečko Kosovel: *Ves svet je kakor – Tutto il mondo è come* – [...], prev. različni, v ital. Jolka Milič, oblikovala Cveta Stepančič. Ljubljana, samozaložba 1994.

<sup>24</sup> Jolka Milič: *Kaj je Kosovel zapisal*, Primorska srečanja 1991, str. 511-512.

<sup>25</sup> Srečko Kosovel: *Deček in sonce*, Trst 2000. Srečko Kosovel: *Il ragazzino e il sole*, Trst 2000; prev. Michele Obit. Srečko Kosovel: *Il Frut e il soreli*, Trst 2000; prev. Stiefin Morat. Srečko Kosovel: *Der Knabe und die Sonne*, Trst – Celovec 2000; prev. Maja Haderlap. Prim. [Ace Mermolja]: *Kosovelove otroške pesmi v štirih jezikih* PDK 17. 2. 2000, št. 40, str. 11; PDK 25.2.2000, št. 46, str. 10.

<sup>26</sup> Srečko Kosovel: *Ves svet je kakor – Tutto il mondo è come*; dvojezično, prev. in ur. Jolka Milič, kom. Janez Vrečko, oblikovala Cveta Stepančič. Sežana, Občina Sežana 2000, 256 str.

<sup>27</sup> Olga Knez: *26. avgusta v Tomaju odprte prenovljene domačije pesnika Srečka Kosovela*, PDK 11. 8. 2000, št. 186, str. 2; Matejka Grgič: »Dvojezični« *Srečko Kosovel*; PDK 27. 9. 2000, št. 223, str. 10; itd. V 30. številki revije *Artcultura* sta ob tej priložnosti izšla dva članka. Enega, najverjetneje pa oba, je napisal Sergio Pipan in v njem predstavil pesnikovo ustvarjanje, drugi pa je namenjen novemu knjižnemu prevodu. Prim. Neva Lukeš: *Posebna pozornost Srečku Kosovelu in njegovi poeziji*, PDK 4.10.2000, št. 229, str. 8.

<sup>28</sup> Prim. Marija Pirjevec: *Srečko Kosovel, Aspetti del suo pensiero e della sua lirica*, Trst, ZTT 1974, 93 str.; *Introduzione alla storia culturale e politica slo-*



vena a Trieste nel'900, ur. in spremna študija Jože Pirjevec, Trst, Provincia di Trieste 1983, 213 str.; Marija Pirjevec: *Saggi sulla letteratura slovena dal XVII al XX secolo*, Trst, ZTT 1983; Srečko Kosovel, *Fra tradizione e avanguardia*, Studi Goriziani, genn.-giun. 1988, str. 73-82; Marija Pirjevec: *Trubar, Kosovel, Kocbek e altri saggi sulla letteratura slovena*, Trst, ZTT 1989, (Est Libris, Collana di saggistica 1); *Friuli Venezia Giulia, Letteratura delle regioni d'Italia, Storia e testi*, Brescia, La scuola 1989, 395 str., (slovenska književnost na str. 362-374, urednik: Pietro Sarzana; Marija Pirjevec: *La letteratura slovena di Trieste: Kosovel, Bartol, Pahor*, v: Trieste & oltre 1993, št. 2, str. 162-167; december 1994, št. 7-8, str. 760-765; Boris Pahor: *Srečko Kosovel*, Pordenone, Studio tesi 1994, 120 str. (Civiltà della Memoria); Miran Košuta: *Scritture parallele, Dialogi di frontiera tra letteratura slovena e italiana, Studi e saggi*, Trst, Lint 1997, 205 str.

<sup>29</sup> Alož Rebula: *Dnevnik 1971/72*, Petek 10. decembra, Celovski zvon 1995, št. 48, str. 20.

<sup>30</sup> *Bibliofilska izdaja Kosovelovih poezij v italijanskem prevodu*, PDK 28. 5. 1972, št. 126, str. 2; Jolka Milič: *Pesmi Srečka Kosovela v luksuzni italijanski izdaji*, PDK 29. 5. 1972, št. 162, str. 5; Marija Pirjevec: *Žal, široki razpon Kosovelovih poezij ni bil prikazan*, PDK 4. 6. 1972, št. 132, str. 5.

<sup>31</sup> Matej Caharija: *V ospredju slovenska ustvarjalnost*, PDK 25.7.1996, št. 162, str. 3; M.O. *En knap, energia e danza*, Novi Matajur 25.7.1996, št. 30, str. 7; Mirko Čubej: *Katarzičen Mittelfest*, PrimN 30. 7. 1996, št. 59, str. 11.

<sup>32</sup> Marko Kravos: *Il dramma sloveno nei canti di Kosovel*, L'Unità (Rim) 14. 11. 1976, št. 268, str. 14; anon.: *Le poesie di Kosovel cinquanta anni dalla morte*, Il Meridiano di Trieste 10.7.1976, št. 23, str. 19; Renzo Cigoj: *Il guardiano delle terre rosse*, Il Banco di Lettura (Trst) november 1991, str. 13-15. Izbore Kosovelove poezije prinašajo tudi tržaške periodika La Bora 1977, Il Meridiano di Trieste 1976, Most 1978, 1986 ter Antologia di Umami 1986.

<sup>33</sup> Aurelia Gruber Benco: *O Kosovelu med Italijani in zblíževanju*, NRazgl 7. 10. 1973, št. 23, str. 612; Aldo Bressan: *»Intervju ob najbolj odprti meji«*, Primorska srečanja 1983, str. 121; Jolka Milič: *Rekvjem Aurelii Gruber Benco*, Most 1977, št. 49/50, str. 239; *Svetovalci so se spomnili preminule Gruber Bencove*, PDK 30. 9. 1995, št. 264, str. 7.

<sup>34</sup> *Počastitev spomina na Srečka Kosovela*, PDK 19.3.1994, št. 75, str. 5.

<sup>35</sup> Združenje *Terra & Mare* je aprila leta 2000 skušalo v okviru projekta Literarni parki, nad katerim ima pokroviteljstvo Unesco in ga uresničuje fundacija Ippolito Nievo, v Trstu pripraviti literarni park, v katerem bi bila predstavljena vrsta tržaških literatov, med njimi tudi Kosovel, ki je poleg istrskega ustvarjalca Giovannija Quarantotta naletel na odpor v pokrajinskem odboru za kulturo. Prim. PDK 28. 4. 2000, št. 98, str. 7.

<sup>36</sup> *Nagrada »Srečko Kosovel«*, Na razpis Javnega večnamenskega kulturnega centra se je javilo kar 58 prevajalcev, PDK 24.8.1995, št. 228, str. 8; *Natečaj »Srečko Kosovel«* naletel na dober odziv, PDK 20. 3. 1996, št. 64, str. 10; *Prvič podelili nagrade »S. Kosovel«*, PDK 24.3.1996, št. 68, str. 8; *Prevajalka Jolka Milič, dobitnica Kosovelove nagrade*, PrimN 26. 3. 1996, št. 24, str. 12; Jurij Paljč: *Podelili nagrade Srečka Kosovela v Večnamenskem središču*, Novi glas 28. 3. 1996, št. 12, str. 10. Na drugi razpis, ki je izšel z zakasnitvijo, se je odzvalo le malo kandidatov, tako da so ga morali podaljšati, odbor za podelitev nagrade pa se še dve leti po izteku razpisa ni sestel. Prim. PDK 5. 6. 1998, št. 231, str. 13; PDK 19.6.1998, št. 144, str. 9.

<sup>37</sup> Prim.: *Kosovel / anniversario, Giovane frenesia, precoce autunno, La statura del poeta sloveno, morto giovanissimo nel '26, di cui è uscita la prima biografia italiana*, Il Piccolo 12.3.1994, str. 3.

<sup>38</sup> Počastitev spomina na Srečka Kosovela, PDK 19.3.1994, št. 75, str. 5; *Illy bo odkril Kosovelov kip v Ljudskem vrtu*, PDK 20.5.1996, št. 121, str. 3; *Kosovelov kip znanilec novih boljših odnosov*, PDK 12. 6. 1996, št. 135, str. 1 in 11. Poleg spominskega obeležja tolminskim puntarjem v Gorici je to drugi primer, da so italijanske državne ustanove poskrbele za tovrstno prisotnost slovenske kulture na javnem mestu.

<sup>39</sup> Boris Pahor: *Spodbudna potrditev slovenske kulture na mednarodni ravni*, Nova revija 1988, št. 71/72, str. 526-533; Jože Horvat: *Stereotipov manj, čim bolj se med seboj poznamo*, Delo (Trst) 3. 4. 1987, št. 7, str. 9-10; [Marko Kravos]: *Zamejska kultura na bregovih Sene, Kravos, Vecchiet in Pregarc gostje Italijanskega inštituta v Parizu*, PDK 25. 3. 1988, št. 67, str. 12.

<sup>40</sup> *Svevo e Trieste, Paris*, Centre Georges Pompidou 1987, 400 str. (Cahiers pour un Temps). Izid drugega, trojezičnega zbornika je finančno omogočila Prefektura v Trstu: *La voix Slovène*, Trst, Narodna in študijska knjižnica [1988], 190 str., ur. Jože Pirjevec, sodelavci: Darko Bratina, Marko Kravos, Aleš Lokar, Pavle Merkù, Boris Pahor, Klavdij Palčič, Jože Pirjevec, Atilij Rakar, Ciril Zlobec. Prim.: Marko Waltritsch: *Pogovor s prof. Jožetom Pirjevcem ob izidu trojezičnega zbornika o slovenski prisotnosti v Trstu*, PDK 14. 1. 1989, št. 11, str. 12; »Slovenski glas« *o nas in naši problematiki*, PDK 24. 2. 1989, št. 46, str. 5; Jože Horvat: *Stereotipov manj, čim bolj se med seboj poznamo*, Delo (Trst) 3.4.1987, št. 7, str. 9-10.

<sup>41</sup> Ciril Zlobec: *Nacionalno sožitje ni zmerom lahko*; v zborniku *La voix Slovène*, Trst, Narodna in študijska knjižnica [1988], str. 177.

<sup>42</sup> Evgen Bavčar: *Écrire slovène à Trieste*, (Pisati slovensko v Trstu), v zborniku: *Svevo e Trieste, Paris*, Centre Georges Pompidou 1987, 400 str. (Cahiers pour un Temps).

<sup>43</sup> [Marko Kravos]: *Zamejska kultura na bregovih Sene, Kravos, Vecchiet in Pregarc gostje Italijanskega inštituta v Parizu*, PDK 25. 3. 1988, št. 67, str. 12.

<sup>44</sup> PDK 22.9.1998, št. 224, str. 6.

<sup>45</sup> PDK 23.9.1998, št. 225, str. 5.

<sup>46</sup> Gino Brazzoduro: *Prevajalec, izdajalec, O lepoti in zvestobi*, NRazgl 24. 4. 1987, št. 8, str. 231; Mara Debeljuh Poldini: *Poesie di velluto e Integrali*, Most 1973, št. 37/38, str. 51; Marko Kravos: *Nuovi testi di letteratura e saggistica letteraria slovena in lingua italiana*, Le livre slovène 1973, št. 3/4, str. 198; Aurelia Gruber Benco: *O Kosovelu med Italijani in zbliževanju*, NRazgl 7. 10. 1973, št. 23, str. 612; Lino Legiša: *Kosovel v italijanščini*, PiČ 1973, str. 230-232; Jolka Milič: *O Kosovelu v prevodu*, PiČ 1973, str. 415-416. V časopisih so napisali poročila tudi: Jolka Milič (PDK 28.5.1972, št. 126, str. 5), Marija Pirjevec (PDK 4.6.1972, št. 132, str. 5), Jolka Milič (PrimN 2.6.1972, št. 23, str. 8).

<sup>47</sup> Zanimiva osvetlitev podcenjujočega odnosa širše slovenske javnosti se razkrije tudi leta 1975 v polemiki ob antologiji Jolke Milič *13 poeti sloveni contemporanei* (Maribor, Obzorja – Trst, ZTT 1973, 413 str.), ki je problematizirala večino prizadevanj za uveljavljanje slovenske književnosti v tujini, namigovala na klansko zavajanje slovenske javnosti o uspehih posameznih inozemskih izdaj, razgrnila resne pomisleke o Kosovelovi uspešnosti v Franciji ter odkrila, da v svetu vendarle obstajajo tudi občudovalci slovenske književnosti. Izkazalo se je, da bi bilo potrebno zagotoviti večje število prevodov iz slovenske književnosti in njihovo pogostejše pojavljanje v Italiji. Potrebno bi bilo navezovanje stikov tudi s knjigarnarji in ne le z založniki. Predlagana je bila tudi profanizacija ponudbe prevedenih del slovenske književnosti, tako da bi bile knjige dostopne tudi v recepcijah hotelov, v trgovinah s spominki, v trafikah, na postajah in podobnih mestih. O antologiji so poročali: Andrej Brvar (Večer 26.1.1974, št. 21, str.10),



Josip Tavčar (Dan 1974, št. 1, str.19), Peter Kuhar (Komunist 25.2.1974, št. 8, str. 22), Jolka Milič (Delo 30.3.1974, št. 75, str. 2), Denis Poniž (NRazgl 5.7.1974, št. 13, str. 349), Lino Legiša (PiČ 1974, št. 3/4, str. 220-222), Ciril Zlobec (Sodobnost 1974, št. 2, str. 195-196), Fulvio Tomizza (Sodobnost 1974, št. 2, str. 197-200). Jože Hudeček je antologijo ostro kritiziral v oddaji Kulturne diagonale 24.12.1973. Jolka Milič je kritikom odgovorila v članku *Odprto pismo Andreju Brvarju, Pa še tistim, ki ne mislijo drugače, Ob knjigi Trinajst slovenskih sodobnih pesnikov*, Delo 30. 3. 1974, št. 75, str. 22 (Sobotna priloga).

<sup>48</sup> »In un'edizione lussuosa quanto scomoda, [...] ma pochi in città e nessuno in Italia sembra accorgersi di questo volume in cui la straziata grandezza di Kosovel si fa già toccante.« Arnaldo Bressan: *Le avventure della parola*, Milano 1985, str. 110.

<sup>49</sup> Poročila v italijanskem časopisju: Aurelia Gruber Benco: *Srečko Kosovel in italiano*, Umana 1972, str. 16-17; Aurelia Gruber Benco: *Una voce schietta*, Il Piccolo (Trst) 23.6.1972, št. 7858, str. 3; *Srečko Kosovel un poeta del Carso*, Il Meridiano di Trieste 16/18. 6. 1972, št. 21, str. 27; Mario Coloni: *Gente del Carso*, Il Piccolo (Trst) 6. 7. 1972, št. 7863, str. 3.

<sup>50</sup> Aurelia Gruber Benco: *Carso e letteratura*, Umana 1970, št. 7-8, str. 17.

<sup>51</sup> Valeria Sisto Comar: *Filosofia di Srečko Kosovel*, n. m., 1972, št. 7/12, str. 28.

<sup>52</sup> Jolka Milič: *Rekvijem Aureliji Gruber Benco*, Most 1977, št. 49/50, str. 239; Aldo Bressan: *Intervju ob najbolj odprti meji*, Primorska srečanja 1983, str. 121.

<sup>53</sup> *Un breve bagliore, cinque poesie di Srečko Kosovel a cura di Roberto Dedenaro*, La Scrittura (Rim) 1996, št. 2, str. 45-51. Žal objava slovenskih izvirnikov in navedbe virov nimajo strešic.

<sup>54</sup> Alojz Rebula: *Kačja roža*, Ljubljana, Mihelač 1994.

<sup>55</sup> Alojz Rebula: *Kultura v obmejnih pokrajinah, Vloga Trsta*, Most 1970, št. 26/27, str.66-72. Na posvetu so z referati sodelovali podpredsednik gibanja in poslanec Vittorio Badini Confalonieri, italijanist Bruno Maier, publicist in svetovallec za knjižno področje na inšpektoratu za kulturne dobrine v tržaški pokrajini Stelio Crise, pisatelj Stelio Mattioni.

<sup>56</sup> Alojz Rebula: *Srečko Kosovel »Minatore del mistero«*, v zborniku: *Trieste tra umanesimo e religiosità*, Trieste, Centro studi storico-religiosi Friuli-Venezia Giulia 1986, (Ricerche Religiose del Friuli e dell' Istria), str. 96. Rebula je poleg Fedore Ferluga sodeloval tudi na javni predstavitvi zbornika 27. 1. 1987, kjer je še posebej spregovoril o svojem prispevku.

<sup>57</sup> Aleš Lokar: *Slataper e Kosovel, solo due poeti del Carso?*, Most 1982, št. 63/64, str. 147; Gino Brazzoduro: *Le contraddizioni di Slataper*, n. m., str. 155; Taras Kermauner: *Cosa rappresenta oggi per noi la posizione religiosa, etica, sociale di Kosovel*, n. m., str. 211. Odmevi v italijanski periodiki: Silvio Maranzana: *Fortunato, Penna d'oro e l'amico Carso*, Il Piccolo (Trst) 20. 4. 1983. Prim. tudi PDK 19.4.1983.

<sup>58</sup> Silvio Maranzana: *Fortunato, Penna d'oro e l'amico Carso*, Il Piccolo (Trst) 20. 4. 1983, št. 92, str. 3.

<sup>59</sup> Arnaldo Bressan: *Kosovel, o del vivere come agonia*, v knjigi: *Le avventure della parola*, Milano, Il Saggiatore 1985, str. 113.

<sup>60</sup> Prim.: *Kosovel / anniversario, Giovane frenesia, precoce autunno, La statura del poeta sloveno, morto giovanissimo nel '26, di cui è uscita la prima biografia italiana*, Il Piccolo 12. 3. 1994, str. 3.

<sup>61</sup> Bruno Meriggi: *Storia della letteratura slovena con un profilo della letteratura serbolusaziana*, Milano, Nuova Accademia Editrice 1961, 408 str. (Thesaur-

urus litterarum; Storia delle letterature di tutto il Mondo); isti: *Le letterature della Jugoslavia*, Firenze, G.C.Sansoni – Milano, Accademia – Sansoni 1970, 617 str. (Le letterature del mondo 24).

<sup>62</sup> Alojz Rebula: *Srečko Kosovel »minatore del mistero«*, objava v zborniku *Trieste tra umanesimo e religiosita*, Trieste, Centro studi storico-religiosi Friuli-Venezia Giulia 1986, 219 str. Prim. tudi: Bratko Kreft: *Srečko Kosovel in socializem*, PDK 27.5.1966, št. 134, str. 6; isti: *Odlomki o Kosovelu*, Komunist 14. 2.-4. 4. 1977; Vladimir Truhlar: *Duhovnost Srečka Kosovela*, Znamenja 1974, št. 4-5, str. 289-293.

<sup>63</sup> *Srečko Kosovel, Aspetti del suo pensiero e della sua lirica*, Trst, ZTT 1974; *Saggi sulla letteratura slovena dal XVII° al XX° secolo.*, Trst, ZTT 1983; *Srečko Kosovel, Fra tradizione e avanguardia*, Studi Goriziani, genn.-giun. 1988, str. 73-82; *Trubar, Kosovel, Kocbek e altri saggi sulla letteratura slovena*, Trst, ZTT 1989, (Est Libris, Collana di saggistica 1); *La letteratura slovena di Trieste: Kosovel, Bartol, Pahor*, Trieste & oltre, december 1994, št. 7-8, str. 760-765. O prvi študiji Marije Pirjevec prim.: Lino Legiša, SR 1975, str. 84-85; Marija Zlobec Skaza, JiS 1975/76, str. 25-27; Ace Mermolja, PDK 27. 2. 1977, št. 45, str. 5.

<sup>64</sup> Marija Pirjevec: *La letteratura slovena di Trieste: Kosovel, Bartol, Pahor*, v: Trieste & oltre 1993, št. 2, str. 162-167; *Srečko Kosovel, Aspetti del suo pensiero e della sua lirica*, Trst, ZTT 1974; *Saggi sulla letteratura slovena dal XVII° al XX° secolo.*, Trst, ZTT 1983; *Srečko Kosovel, Fra tradizione e avanguardia*, Studi Goriziani, genn.-giun. 1988, str. 73-82; *Trubar, Kosovel, Kocbek e altri saggi sulla letteratura slovena*, Trst, ZTT 1989, (Est Libris, Collana di saggistica 1); *La letteratura slovena di Trieste: Kosovel, Bartol, Pahor*, Trieste & oltre, december 1994, št. 7-8, str. 760-765.

<sup>65</sup> Marija Pirjevec: *Recepcija Kosovelove poezije v Italiji*, Primorska srečanja 1991, str. 501-510. Ista: *Recepcija Kosovelove poezije v Italiji*, v: Na pretoku dveh literatur, Trst, 1992, str. 69-76.

<sup>66</sup> Marija Pirjevec: *Trubar, Kosovel, Kocbek e altri saggi sulla letteratura slovena*, Trst, ZTT 1989, str. 72, (Est Libris, Collana di saggistica 1).

<sup>67</sup> Marij Čuk: *Il poeta del Carso, La figura e l'opera di Srečko Kosovel*, Il Territorio (Ronchi dei Legionari) 1984, št. 11, str. 45-51.

<sup>68</sup> Marija Pirjevec: *Da Trubar a Kosovel e oltre, I secondi rapporti tra letteratura e cultura italiana e slovena*, Il Territorio (Ronchi dei Legionari) 1986, št. 16/17, str. 105-111; Tulio Reggente: *Tra Futurismo e Costruttivismo*, n. m. str. 144-149; Elvio Guagnini: *Ritornando a Slataper*, n. m. str. 55-59.

<sup>69</sup> Renzo Cigoi: *Il guardiano delle terre rosse*, Il Banco di Lettura (Trst) november 1991, str. 13-15.

<sup>70</sup> Boris Pahor: *Il contributo di Trieste e Gorizia alla letteratura slovena*, I., II, Trieste & oltre (Trst) 1994, št. 4 in 5, str. 504-515.

<sup>71</sup> *Srečko Kosovel in Trst*, Trst, Zaliv 1970, 88 str. (Kosovelova knjižica 2). Boris Pahor: *Srečko Kosovel*, Pordenone, Studio tesi 1994, 120 str. (Civiltà della Memoria).

<sup>72</sup> Boris Pahor: *Tržaški Slovenci, Spodbudna potrditev slovenske kulture na mednarodni ravni*, Nova revija 1988, št. 71/72, str. 526-533.

<sup>73</sup> Tončka Kosovel je umrla 1989. in ne 1988. (str. 19); fotografija na str. 74 prikazuje Srečka Kosovela, ko je imel 22 in ne 23 let. Ista napaka se ponovi na str. 92; na strani 95 je tiskarska napaka (namesto vite = trta, je zapisano vita = življenje); Kosovel je umrl 27. in ne 26. maja.

<sup>74</sup> Jurij Paljk: *Pahorjeva knjiga o Kosovelu lepo darilo za italijanske prijatelje*, Novi List 24.2.1994, št. 1911, str. 6; Ivanka Hergold: *Kosovel kot pesnik življenja in smrti*, PDK 13.3.1994, št. 71, str. 14; *Kosovel po italijansko*, PDK 29.4.1994, št.

115, str. 7; *Kosovelovi verzi za krepitev sožitja, Večer kulturnega centra iz Ronk*, PDK 24.4.1994, št. 110, str. 8. Tržaški italijanski dnevnik je delo predstavil na celostranski prilogi, ki je izšla ob okrogli mizi, posvečeni petdesetletnici pesnikove smrti: *Kosovel / anniversario, Giovane frenesia, precoce autunno, La statura del poeta sloveno, morto giovanissimo nel '26, di cui è uscita la prima biografia italiana*, Il Piccolo 12. 3. 1994, str. 3.

<sup>75</sup> Miran Košuta: *Soočanja. Bioi paralleli*; Sd 1989, str. 161-172. Isti: »*Tamquam non essent?*« *Traduzioni italiane di opere letterarie slovene*, Metodi e ricerche (Videm) 1992, št. 1, str. 9. Večino teh esejev je dopolnil in izdal tudi v knjigi *Krpanova sol, Književni liki in stiki na slovenskem zahodu* (Ljubljana, Cankarjeva založba 1996, 220 str.) ter italijanski različici tega dela *Scritture parallele, Dialogi di frontiera tra letteratura slovena e italiana, Studi e saggi* (Trst, Lint 1997, 205 str.). V slednjem delu je za našo temo najpomembnejša razprava *Nazioni cosmiche, Srečko Kosovel e il cronotopo della frontiera italo-slovena* (str. 147-165). Različica eseja je bila objavljena v zborniku *Novecento n° 19*, Cercic, Grenoble 1995, str. 137-153.

<sup>76</sup> Arnaldo Bressan: *Kosovel, o del vivere come agonia*, v knjigi: *Le avventure della parola*, Milano, Il Saggiatore 1985, str. 108-173; *Predavanje A. Bressana o Kosovelu danes v Vidmu*, PDK 9.11.1988, št. 250, str. 5.

<sup>77</sup> Zoltan Jan: *Brazzoduro Gino*, Primorski slovenski biografski leksikon, Gorica, Goriška Mohorjeva družba 1993, 18. snopič, str. 492-493; Aleš Lokar: *Gino Brazzoduro, uomo di confine*, La Battana (Reka) 1990, št.97/98, str. 112-117; *Gino Brazzoduro, Prevajalec, izdajalec*, NRazgl 24.4.1987, št. 8, str. 231; Zoltan Jan: *Gino Brazzoduro, pesnik in prevajalec ter inženir metalurgije*, Primorska srečanja 1988, str. 507-511.

<sup>78</sup> Zoltan Jan: *Gino Brazzoduro, pesnik, prevajalec ter inženir metalurgije*, Primorska srečanja 1988, št.86, str. 507-511; *Gino Brazzoduro, Prevajalec, izdajalec*, NRazgl 24. 4. 1987, št. 8, str. 231.

<sup>79</sup> *Morda ne veste*, Mladika 1990, št. 14, str. 16; Jolka Milič: *Tolminci, sivke in generali*, PDK 5.4.1990, št. 90, str. 9.

<sup>80</sup> V ilustracijo je nanizala, kako je v prevodu opere Ubalda Vrabca Tolminski puntarji (Trst 1989) *blažen od kadila spremenjen v bled; gromek postane v prevodu grenek; najgostejši prevedejo z najpreprostejši;* namesto *na barko* kliče Noe *de barke* itd. Najzabavnejša je transformacija *šopka šmarnic v šopek majskih hroščev* (namesto *mughetti* je napisano *maggiolini*, ker prevajalec ni poznal sinonima majnice za šmarnice). Edvard Kocbek: *Poesie*, prev. Antonio Setola, Bologna, Centro studi Europa Orientale 1979 (Collana di poeti dell'Est). S prevajalcem so sodelovali Kocbekovi tržaški prijatelji, ki so blizu reviji Mladika.

<sup>81</sup> Srečko Kosovel: *Fra il nulla e l'infinito*, prev. Gino Brazzoduro, Trst, ZTT 1989, 207 str. (Est Libris, Collana di letteratura 2), Koment. Gino Brazzoduro - prefazione del traduttore, str. 5-8; Gino Brazzoduro - Srečko Kosovel: *l'uomo e il poeta*, str. 173-207.

<sup>82</sup> Pavel Stranj: *La comunità sommersa: gli Sloveni in Italia dalla A alla Ž*, Trst, ZTT - SLORI 1989, 280 str. Prim. tudi: Marija Pirjevec: *Recepcija Kosovelove poezije v Italiji*, Primorska srečanja 1991, str. 501-510.

<sup>83</sup> A. Ara - C. Magris: *Trieste, un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi 1987, str. 140, (Druga dopolnjena izdaja); Marija Pirjevec: *Recepcija Kosovelove poezije v Italiji*, Primorska srečanja 1991, str. 501-510.

<sup>84</sup> Nessuno, neanche le scolte clandestine che leggono Kafka o Freud, si accorge che sul Carso triestino vive Srečko Kosovel, un poeta sloveno che tenta di trapiantarsi a Lubiana ma poi ritorna al suo Carso, dove muore a ventidue anni nel 1926; un poeta che unisce un linguaggio futurista, esperto di una tecnica

da laboratorio, a una fede marxista e a una fantasia carsolina visionaria e assilata dalla morte.« A. Ara - C. Magris: *Trieste, un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi 1982, str. 86.

<sup>85</sup> Gino Brazzoduro: *K izvoru tržaške enigme*, Primorska srečanja 1987, str. 527; Boris Pahor: *Spodbudna potrditev slovenske kulture na mednarodni ravni*, Nova revija 1988, str. 529.

<sup>86</sup> Ferruccio Fölkel - Cergoly L. Carolus: *Trieste, provincia imperiale*, Milano, Bompiani 1983.

<sup>87</sup> *La risiera di San Sabba*, Milan, Mondadori 1979, str. 304. Slovenski prevod je izdalo Založništvo tržaškega tiska 1990.

<sup>88</sup> Vojmir Tavčar: *Pogovor s Ferruccion Fölkelom o Rižarni, o Trstu, o narodnosti pripadnosti*, PDK 11.12.1990. št. 282, str. 11.

<sup>89</sup> N. m., str. 145, 148, 152, 225.

<sup>90</sup> Evgen Bavčar: *Écrire slovène à Trieste*, v zborniku: *Svevo e Trieste*, Paris, Centre Georges Pompidou 1987, 400 str. (Cahiers pour un Temps).

<sup>91</sup> Ferruccio Fölkel: *Racconto del 5744*, Pordenone, Studio Tesi 1987.

<sup>92</sup> Filip Fischer: *O cari Fratelli sloveni, O Fölkelovi pesniški zbirki Racconto del 5744*, PDK 3.9.1987, št. 207, str. 9.

<sup>93</sup> Renzo Cigoi: *Il satellite di Giove*, Videm, Campanotto 1995. Prim. Jolka Milič: *O slepeče belih sanjah sira Roberta*, PDK 30.8.1997, št. 206, str. 7.

<sup>94</sup> Claudio Grisanovich: *Nepozabni glas Srečka Kosovela*; Fabio Nieder: *Dve Kosovelovi pesmi*; oboje v *Biltenu Skupine '85*, december 1990, št. 3-4. Svoje poglede sta predstavila 15.10.1989 na srečanju Skupine '85 v Slovenski hiši v Repnu. Poleg tega prim. tudi Katja Kralj: *Izven Trsta se diha lažje, Intervju / tržaški skladatelj Fabio Nieder*, PDK 3. 6. 1999, št. 129, str. 10.

<sup>95</sup> »Devo anche dire che è stato molto determinante, per la mia formazione di scrittore, il rapporto con la poesia: Montale, naturalmente, ancora il Leopardi, Hoelderlin, Kosovel, Eliot, Esenin, Bloc, Mandelsta'am.« *Conversazione con Susanna Tamaro: Il respiro quieto*, Rim, Omicron, 1996, str. 31. J.H.: *Kosovel, pesnik Susanne Tamaro*, Delo 25. 4. 1996, št. 96, str. 16 (Književni listi).

<sup>96</sup> Susanna Tamaro: *Anima Mundi*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1998, str. 37. Prevedla Nerina Kocjančič.

<sup>97</sup> Ferruccio Fölkel: *Gianni Stuparich e la letteratura triestina*, Mille libri 1994, št. 50, str. 52; Carlo Wolf: *Lettere al direttore*, N.m., št. 54, str. 107.

<sup>98</sup> Carolus L.Cergoly, Ferruccio Fölkel: *Trieste, provincia imperiale*, Milan 1983, str. 145-149, 225.

<sup>99</sup> N. m., str. 107.

## KNJIŽNI PREVODI

KOSOVEL, Srečko: *Poesie di velluto e Integrali*, prev. Jolka Milič, Pavle Merkù, Trieste, L'Asterisco Editore 1971.

KOSOVEL, Srečko: *Poesie e integrali*, Trieste, L'Asterisco Editore - ZTT 1976, 13 + 77 str. Komen.: Pavle Merkù, Presentazione; Aurelia Gruber Benco. Ponatisi 1976, 1981.

KOSOVEL, Srečko - Lojze Spacal: *Kras, Carso, Karst*, (Izbor poezij), prev. Marko Kravos, Luciano Morandini, Marino Vertovec, ilustr. Lojze Spacal, Trst, ZTT 1979.

KOSOVEL, Srečko: *Fra il nulla e l'infinito*, prev.: Gino Brazzoduro, Trst, ZTT 1989, 207 str.

- KOSOVEL, Srečko: Majhen plašč - Il mantelluccio - [...], prev. različni, v ital. Jolka Milič, oblikovala Cveta Stepančič. Ljubljana, samozaložba 1994.
- KOSOVEL, Srečko: Ves svet je kakor - Tutto il mondo è come - [...], prev. različni, v ital. Jolka Milič, oblikovala Cveta Stepančič. Ljubljana, samozaložba 1994.
- KOSOVEL, Srečko: Il ragazzino e il sole, Trst 2000; prev. Michele Obit. Trst, Revija Galeb - Zadruga Novi Matajur 2000.
- KOSOVEL, Srečko: Ves svet je kakor - Tutto il mondo è come; dvojezično, prev. in ur. Jolka Milič, kom. Janez Vrečko, oblikovala Cveta Stepančič. Sežana, Občina Sežana 2000, 256 str.

## LITERATURA

- ARA, Angelo - Claudio Magris: Trieste, un'identità di frontiera, Torino, Einaudi 1987, str. 140, (Druga dopolnjena izdaja)
- BRESSAN, Arnaldo: Le avventure della parola, Milano, Il Saggiatore 1985, str. 113..
- JAN, Zoltan: Pahorjevo zgodnje uredniško delo, objavljeno v: Pahorjev zbornik. Trst, NŠK - Slavistično društvo Trst 1993, str. 193-206.
- CAROLUS, Cergoly - L. Fölkel, Ferruccio: Trieste, provincia imperiale, Milano, Bompiani 1983.
- KOŠUTA, Miran: »Tamquam non essent?« Traduzioni italiane di opere letterarie slovene, Metodi e ricerche (Videm) 1992, št. 1, str. 9.
- KOŠUTA, Miran: Krpanova sol. Književni liki in stiki na slovenskem zahodu, Ljubljana, Cankarjeva založba 1996, str.162-168.
- KOŠUTA, Miran: Scritture parallele, Dialogi di frontiera tra letteratura slovena e italiana, Studi e saggi; Trst, Lint 1997.
- MERIGGI, Bruno: Storia della letteratura slovena con un profilo della letteratura serbolusaziana, Milano, Nuova Accademia Editrice 1961, str. 352-355; Druga izdaja: Le letterature della Jugoslavia (Firenze - Milano 1970, str. 527-528).
- PAHOR, Boris: Srečko Kosovel, Pordenone, Studio tesi 1994, 120 str. (Civiltà della Memoria).
- PIRJEVEC, Jože: Introduzione alla storia culturale e politica slovena a Trieste nel'900, Trieste, Provincia di Trieste 1983
- PIRJEVEC, Marija: Srečko Kosovel. Aspetti del suo pensiero e della sua lirica, Trst, ZTT 1974, 93 str.
- PIRJEVEC, Marija: Saggi sulla letteratura slovena dal XVIIo al XXo secolo., Trst, ZTT 1983.
- PIRJEVEC, Marija: Srečko Kosovel, Fra tradizione e avanguardia, Studi Goriziani, genn.-giun. 1988, str. 73-82
- PIRJEVEC, Marija: Trubar, Kosovel, Kocbek e altri saggi sulla letteratura slovena, Trst, ZTT 1989, (Est Libris, Collana di saggistica 1).
- PIRJEVEC, Marija: Recepcija Kosovelove poezije v Italiji, Primorska srečanja 1991, str. 501-510.
- PIRJEVEC, Marija: Recepcija Kosovelove poezije v Italiji, v: Na pretoku dveh literatur, Trst, 1992, str. 69-76.
- PIRJEVEC, Marija: La letteratura slovena di Trieste: Kosovel, Bartol, Pahor, v: Trieste & oltre 1993, št. 2, str. 162-167; december 1994, št. 7-8, str. 760-765.
- PIRJEVEC, Marija: Tržaški zapisi, Trst, Mladika 1997, 160 str.
- SVEVO e Trieste, Paris, Centre Georges Pompidou 1987, 400 str. (Cahiers pour un Temps).



La voix Slovène, Trst, Narodna in študijska knjižnica [1988], 190 str., ur. Jože Pirjevec.

Trieste tra umanesimo e religiosità, Trieste, Centro studi storico-religiosi Friuli-Venezia Giulia 1986, (Ricerche Religiose del Friuli e dell' Istria), str. 96.

## ■ THE RECEPTION OF SREČKO KOSOVEL IN ITALY

A number of differing efforts have finally contributed to the recognition and appreciation of Srečko Kosovel, in a nationally mixed area, as a high quality poet, although his intercessors and translators are most often also of Slovene origin. These efforts provide an insight into the Trieste situation, where the Slovene minority is struggling to maintain its existence and cultural identity. Initial recognition was based on the success of his poetry in France. Although it has taken a long time for the echo of his success to overcome local boundaries, Srečko Kosovel is a Slovene poet who has appeared in some textbooks, numerous studies, papers at different conferences, and monographs. His poetry has therefore crossed the threshold to a permanent presence in Italy. He was spontaneously recognised by some prominent Italian authors (Claudio Magris, Angelo Ara, Elvio Guanini, Susanna Tamaro, Gino Buzzati, Ferruccio Fölkel, Carolus L. Cergoly, and so on) who we can assume have accepted the poet into their intellectual sphere; this dictates further specific research, although so far no distinguishing features can be found in their understanding of Kosovel. In the treatment of such phenomena and processes certain realisations seem to be at hand that reveal interesting conventions in the evaluation of a foreign literary work in an Italian environment and the dubiousness of literary criteria, which need support in an incontestable determination of generally acknowledged foreign, rather than Italian, authorities. The attention of the general public in central Italy has been drawn to the poet a few times, mainly in daily newspapers with a large circulation, with interpreters most often being those Slovenes or Italians who appreciate Slovene literature and come from the above-mentioned area. It is definitely of decisive importance for the fate of Kosovel's poetry that efforts for his recognition did not end after the first success and have continued to the present.

Junij 2000



# SMISLI HREPENENJA: LITERATURA IVANA CANKARJA IN NOVOZAVEZNO KRŠČANSTVO

---

Vid Snoj

Filozofska fakulteta, Ljubljana

*Hrepenenje je v Cankarjevem pisanju, predvsem literarnem, dobilo lik, ki je postal paradigmatičen za slovensko literaturo v celoti. Razprava preiskuje, kako se ta lik razločuje od tistega v novozaveznem krščanstvu, pa tudi, kako se smisel hrepenenja v pozni Cankarjevi literaturi obrne in približa novozaveznemu.*

*Senses of yearning: Ivan Cankar's literature and the New Testament's Christianity. In Ivan Cankar's writings, particular literary ones, yearning has assumed the shape which was to become paradigmatic for Slovene literature as a whole. The discussion traces the way in which this shape differs from the one in New Testament's Christianity, as well as the turn of sense of the yearning in Ivan Cankar's late literature by which it comes close to its New Testament's sense.*

Kamor koli se obrnemo v Cankarjevi literaturi, povsod vedno znova nalletimo na hrepenenje.

To ugotavljajo tako rekoč vsi cankaroslovci. Po Janku Kosu je hrepenenje »duhovno središče« (J. Kos 1956, 507) Cankarjeve literature. Dušan Pirjevec pravi, da je Cankar »predvsem in v prvi vrsti pesnik koprnenja« (Pirjevec 1964, 412), in pokaže na nekaj mogočih virov cankarškega hrepenenja: na esej Ralpa Walda Emersona in Mauricea Maeterlincka, poleg tega pa tudi, denimo, na filozofijo, natančneje, protifilozofsko misel Friedricha Nietzscheja, literarno publicistiko Hermanna Bahra in literaturo Jensa Petra Jacobsena. Po Francetu Berniku je hrepenenje »gibalna sila duševnega življenja ... skoraj pri vseh Cankarjevih junakih« (Bernik 1983, 217) in za Tineta Hribarja je *Lepa Vida*, zadnja Cankarjeva drama, celo paradigmatična »drama hrepenenja« (Hribar 1983).

Te ugotovitve bi lahko pomnožili z drugimi. Vendar nas že v tem številu opozarjajo, da je treba kot središčno vprašanje pri vpraševanju o Cankarjevi literaturi in Novi zavezi postaviti vprašanje o hrepenenju.

**(Meta)ontološka polnost in ontološka praznost hrepenenja**

Novozavezna beseda za »hrepenenje« je *epithymía*. Ta je v Pavlovih pis-mih navadno kontekstualno določena s *sárx* ali *sóma* in tedaj ne pomeni »hrepenenja«, ampak »poželenje mesa« ali »telesna«. Za Pavla je takšno poželenje temeljni vzgib načina biti v svetu, življenja »po mesu« (*katà sárka*), ki je v nasprotju s krščansko preobraženim življenjem zapisano smrti: življenje verujočega je sicer še vedno življenje »v mesu« (*en sárki*), a ne več »po mesu« (2 Kor 10,3), ampak »po duhu« (*katà pneû-ma*), in se v odpovedovanju svetu opira na obljubo posmrtnega življenja, dano s Kristusovim zmagoslavjem nad smrtjo. Vendar lahko *epithymía* pomeni tudi pozitivno naravnost, »naravnost hrepenenja« (Bultmann 1977, 225). V *Pismu Filipljanom* 1,23, denimo, je to tedaj hrepenenje po razvezavi od mesa, hrepenenje po smrti, ki vodi v biti-s-Kristusom (*syn Christô eînai*).

S to sintagmo imamo hkrati pred seboj lep zgled za razveljavljanje grške ontološke pojmovnosti v novozavezni govornici, za to, kako Božja modrost preobrača »modrost tega sveta« (1 Kor 1,20). Glagol *eînai* v tej predikativni stavi zaznamuje drugačen, s stališča sveta nemogoč način biti, ki pa ga omogoča Božja modrost in tako razveljavlja pojme življenja in smrti, bivajočega in nebivajočega, kot jih je izoblikovala grška filozofija (prim. 1 Kor 1,22–24). Kajti Bog »oživlja mrtve«, namreč mrtve v svetu, »in kliče nebivajoče kot bivajoče [*kaloúntos tà mè ónta hós ónta*]« (Rim 4,17). Kot pravi Jean-Luc Marion v razlagi tega odlomka, enega izmed redkih v Novi zavezi z grško filozofsko pojmovnostjo (*mè ónta – ónta*), Božji klic prihaja od drugod in drugače razdeljuje nebivajoče in bivajoče kakor bit, ki, uvijajoč se v bivajoče, bivajoče odvíja in ga tako ločuje od nebivajočega (prim. Marion 1997, 175–177).<sup>1</sup> Božji klic, nasprotno, ne ločuje med bivajočim in nebivajočim ter *mimo* te sicer v svetu obstoječe razlike kliče nebivajoče, kot da bi bilo bivajoče. Hrepenenje, ki se sklicuje na ta klic in mu sledi, ima zato *paraontološki* smisel.

Že z apostolskimi očeti, še bolj pa z apologeti in njihovim zagovorom, namenjenim omikanemu poganstvu, je v krščanstvo kot orožje za »obrambo resnice« začela prihajati grška filozofija (prim. Kocijančič 1998, 5–27). Pri tem je izstopal platonizem, v katerem se je filozofska misel prignala do tega, kar je po Platonu *epékeina tês ousías*, »onstran bitnosti« (*Država* 509b 9), in zato dostopno le mističnemu uvidu – do meje ontologije, do nemisljivega samega. Kot kaže predvsem spisje cerkvenih očetov, je krščanstvo samo sebe prepoznalo za izpolnitev platonizma. Ko, denimo, Dionizij Areopagit, prvak med krščanskimi »mističnimi atleti«, v spisu *O mistični teologiji* opisuje vzpon duše, v navezavi na platonistično izrazje paradoksnost spregovori o Božjem nadbitnostnem bivanju (prim. Louth 1993, 237), s tem da onstran bitnosti uzrto tudi v drugih spisih ime-njuje *hyperousía*, »nadbitnost«, tj. pre-bitek Boga.

Hrepenenje po smrti, v katerem se že v Pavlovih pismih zasnavlja življenjska drža verujočega v vstalega Kristusa, je torej tudi v poznejšem krščanstvu ohranilo značaj izsvetne naravnosti k Bogu in se v platonizirajočih ubeseditvah Božje presežnosti nad bitjo/bitnostjo hkrati izo-

strilo tako, da je dobilo izrecen *metaontološki* smisel. Postalo je koprneča želja po združitvi z Bogom, ki se v mistiki cerkvenih očetov značilno izpoveduje v metaforiki vzpona duše. Kot tako uciljeno željo so nekateri grški cerkveni očetje na čelu z Dionizijem Areopagitom izrekli hrepenenje celo z besedo *éros*, ki ima krepkejši pomen želelnosti in se je novozavezna grščina ogiba (mimogrede: Vulgata ima za *epithymía desiderium*, od koder izhaja fr. *désir*, ang. *desire* itn.).

Historična kritika pobibličnega krščanskega spisja je v mističnem vzponu duše prepoznavala negativno plat uplahnitve prvotne novozavezne eshatološke zavesti, ki naj bi nastopila z odmikom Kristusovega drugega prihoda iz bližnje v nedoločno prihodnost; namesto za prilagoditev svetu, kakršno je terjal do neznano kdaj podaljšan čas med enim in drugim prihodom, naj bi šlo za beg iz sveta. Anders Nygren je postavil tezo o erotizaciji novozavezne *agápe*, ki so ji sledili mnogi eksegeti in teologi: *éros* cerkvenih očetov naj bi v nasprotju z novozavezno *agápe*, darovanjsko ljubeznijo, pomenil prilaščevalsko ljubezen in bil znamenje propada novozavezne duhovnosti (prim. Nygren 1954). Vendar je novozavezna darovanjska ljubezen predpostavka k združitvi težečega *érosa* tako pri Dioniziju Areopagitu kakor pri njegovih naslednikih: »Želja se v globini razkrije kot *agápe* ...«<sup>2</sup> *Éros* v tej misli, ki je odmevala tudi v mistiki ljubezni do Boga na Zahodu, ni poželenje po nečem, sebična želja zaradi zasičenja manka, želja po použitju želenega v združitvi, ampak želja, po kateri se človeško bitje sicer resda razkriva kot bitje manka, vendar je kot taka gnana v združitve iz svojega lastnega prekipevajočega porajanja, k samodarovanju težeče prepolnosti.

Krščanska metaontologizacija hrepenenja je imela podlago v novoplatonizmu, ki je Platona usklajeval z Aristotelom, pri katerem je hrepenenje dobilo status splošne ontološke kategorije. Novoplatonizem je namreč platonsko erotologijo, ki je, kot se to najočitneje kaže v dialogu *Simpozij*, stvar človeške duše in njenega stopenjskega napredovanja od lepih reči k Lepemu, dopolnil z Aristotelovo ontologizacijo *érosa*: za Aristotela je vse, kar živi oziroma kar premore *psyché*, vzgibavano po Bogu kot prvem gibalbu, saj Bog s tem, da je v vse vsadil željo (*éros*), bivajoče v celoti »giblje kot želeno [*hos erómenon*]« (Metafizika 1072b 3).

Aristotelsko-novoplatonistična misel o vsesplošni navzočnosti hrepenenja v veselstvu se je prenesla seveda tudi v literaturo, in sicer tako v judovsko kakor v krščansko. Dva zgleda za mnoge: judovski srednjeveški pesnik in filozof Salomon ibn Gabirol, Avincebrol Latincev, v filozofski pesnitvi *Da človekova ljubezen* govori o različnih stopnjah hrepenenja snovi po oblikovanju in o tem, da hrepenenje v svoji najvišji legi, v kateri postane človeško hrepenenje, zapoje slavo Bogu, Stvarniku vsega. Po drugi strani pa Dante v zadnjem verzu *Commedie* imenuje Boga »ljubezen [*amor*], ki giblje sonce in druge zvezde« (Dante 1965, 733), morda celo v odmev pojmovanju, ki ga je Ibn Gabirol najboljširneje razvil v svojem najpomembnejšem filozofskem delu *Fons vitae*, v celoti ohranjenem le v latinščini. Po tem pojmovanju je hrepenenje kot vesoljna vzgibanost vsajena v stvari prav od Boga, tako da se v hrepenenju vse giblje nazaj k Bogu; gibanje ima vsakič različno moč, vendar po svojem Stvarniku naj-

bolj hrepeni najfinejša snov v najvišjih sferah, kar je tudi vzrok za njihovo rotacijo.<sup>3</sup>

Kateri smisel pa ima hrepenenje pri Cankarju?

Cankarjevih izjav, tako izjav likov in pripovedovalcev njegovih literarnih tekstov kakor tudi tistih iz njegovih kritik, esejev in pisem, je toliko, da se bomo morali omejiti le na najznačilnejše med njimi, ne da bi bili pri tem pozorni na njihovo uvezanost v (literarni) tekst, ki mu vsakokrat pripadajo. Zato bo obravnava, ki sledi, nujno poprijela kazuistično podobo. Bo nekakšna kazuistika »iztrganih« primerov.

V eseju *Dragotin Kette* iz leta 1900 beremo (ZD XXIV, 77):

Kette je naposled čutil, da je vsako posamezno hrepenenje, ki ima bližnje in daljne smotre, samo viden pojav, samo neznan del tistega velikega, vseobsežnega hrepenenja po neznanem in neobsežnem.

V tej izjavi je človeško hrepenenje dovolj razločno predstavljeno po načelu *pars pro toto*, kot posamezen primer splošnega, vesoljnega hrepenenja. Če pa obnjo postavimo drugo izjavo, v kateri Cankar imenuje hrepenenje »hrepenenje duše, na telo priklenjene, hrepenenje zemlje k soncu, neskladnosti dneva v popolno harmonijo večnosti«<sup>4</sup>, razmerje med enim in drugim imenovanim hrepenenjem ni več tako jasno. Ali je hrepenenje duše, tako kot hrepenenje zemlje ali dneva, del vesoljnega hrepenenja? Ali pa v tej izjavi najprej imenovana človeška duša postane sedež hrepenenja, tako da je tisto, kar sledi, samo še dostavek v vlogi prisposode, ki ponazarja neimenovani cilj dušinega hrepenenja? In ali bi potemtakem tu še bil govor o hrepenenju kot vesoljni vzgibanosti, o tem, da ima hrepenenje resnično mesto v bivajočem? Zdi se, da bi tudi povedi na začetku in na koncu stavka, zapisanega v času okrog nastanka *Lepe Vide*,<sup>5</sup> lahko imeli za *podobe iz narave*, ki ponazarjajo osrednjo misel o hrepenenju duše:

*V školjki ni bisera, zemlja nikoli ne pride do sonca, hrepenenje nikoli ne bo izpolnjeno, cilj je večni in nikoli ne bo dosežen, iskanje bo večno in večno bo trpljenje, zakaj popolne lepote ni, ne popolne sreče; najlepše cvetlice rastejo iz gnoja in se nazadnje vrnejo vanj ... (Podčrtal V. S.)*

Cankar, nadalje, v eseju *Dragotin Kette* imenuje pesnikovo ustvarjalno gnanost »hrepenenje po resnici« in »hrepenenje po lepoti, po večnem, po Bogu« (ZD XXIV, 77). To je na videz platonistična dikcija, vendar je izpraznjena izvirnega smisla. Po Platonu sta Lepo in Resnično ideji, katerih območje je »nadnebeški kraj« (*Fajdros* 247c 4), oziroma dva obraza ideje Dobrega, ki je »onstran bitnosti« in ista z Božjim. Zato se duši, ki se vzpne v motrenje, svet idej kaže za resnično bivajočega nasproti svetu čutno zaznavnih stvari, svetu videza (*dóxa*). Duša je le tako deležna resničnega spoznanja, ne pa zgolj mnenj (*dóxaí*), kakor tudi svet videza resnično biva le po meri svoje udeležnosti v svetu idej; nebivajoče je tisto, kar je brez vsakega bitnega deleža, oropanost biti.

Nasprotno v Cankarjevem govoru ni sledu o tem, da bi bili resnica in lepota onstran bitnosti, torej da bi bili (meta)ontološko resnični. Cankar se že v *Epilogu k Vinjetam* iz leta 1899 distancira od uzrte resničnosti

platonizma, kolikor ga je v novoplatonistični predelavi spoznal pri Emersonu in Maeterlincku, z izjavo, da je polet njegove duše »brez vsake zveze z večnostjo, svetovno dušo in drugo ropotijo« (ZD VII, 195). Pirjevec iz tega upravičeno sklepa, da so metafizične kategorije »izgubile svojo čisto filozofsko funkcijo« in da zato, ker je metafizično izhodišče simbolizma »nenehoma izpostavljeno antimetafizičnim sunkom in 'degeneraciji', ne more simbolizem pri Cankarju nikdar ohraniti svojega metafizičnega vira« (Pirjevec 1964, 395 in 411).<sup>6</sup>

Še dva zgleda. Cankar ob branju Maeterlinckove zbirke esejev *Le trésor des humbles* zapiše, da ob teh razmišljanjih »obide človeka nekaj svet, blag čut, kakor bi v svoji nesreči in osamelosti gledal najjasnejšo, najlepšo srečo tam kje daleč v meglenem temnem svetu«, kar je, kot pravi Janko Kos, sploh njegova »prva formulacija hrepenenja« (J. Kos 1956, 507). V eseju *Almanahovci* iz leta 1901 pa beremo (ZD XXIV, 98):

In tam snuje duša svoj svet, iz lepih pravljic, iz mladostnih spominov, iz hrepenenja po neznani večni resnici.

Nazadnje navedeni par zgledov, v katerih je kot sedež hrepenenja predpostavljena človeška duša, govori o tem, da se ta v hrepenenju zazira v nedoločni nekje. Vendar ta nekje spet nima statusa platonistične (meta)ontološke resničnosti, ampak se vzpostavlja prav kot lastni »svet« duše, ki ga iz nedoločnosti potegujejo in izgrajujejo sanje. Za takšno delo sanj, ki imajo za gradivo »mladostne spomine« in »pravljice«, pa bi mnogo zgledov lahko našli pri Cankarjevih hrepenelskih likih.

Vprašanje o smislu hrepenenja v Cankarjevi literaturi se tako čedalje bolj ostri, in sicer v vprašanje o tem, kaj je resničnost tega hrepenenja, če to ni več (meta)ontološka resničnost. To bo torej vprašanje o njegovem ontološkem smislu. A ker željenska lestvica hrepenenja pri Cankarju sega od potrebe, ki jo je mogoče zadovoljiti, na primer potrebo lačnega po kruhu, do želje v pravem pomenu, ki ne najde potešitve v svetu, nas bo zanimal smisel hrepenenja prav kot takšne želje, o čemer govorijo tudi navedeni zgledi.

Pozornost ob tako izostrenem vprašanju vsekakor pritegne zapis Ivana Urbančiča o Cankarju z naslovom *Slovenska kultura in politika*. Urbančič, izhajajoč iz hrepenenja kot osredja Cankarjevega dela, na kratko interpretira dramo *Lepa Vida* in povest *Milan in Milena*, ki sta po njegovem Cankarjevi zadnji hrepenenjski deli. V njiju vidi uprizorjen padec hrepenenjskega ideala, ob katerem se ta ideal prikaže v svoji ničnosti, kar je delo ironije, v odlomku iz začetnega zapisa v *Podobe iz sanj* pa prepozna »obrat še skritega nihilizma ideala hrepenenja v ovedeni nihilizem padca ideala« (Urbančič 1996, 12). Vendar je Urbančičeva teza o cankarškem hrepenenju, bržkone tudi zaradi priložnostne narave zapisa, zgolj navržena, postavljena na Cankarjev literarni tekst z močno, celo premočno podporo Nietzschejeve misli in brez prave opore v literarnih tekstih samih.

Nasprotno daje dober namig, kako razbrati smisel hrepenenja v Cankarjevi literaturi, razprava Matevža Kosa *Kako brati Kosovela?*. Kos bere Kosovelovo pesništvo iz zastavka »lepe duše«, kot ga opredeljujejo nje-



govi obpesniški zapisi, in ustroj takšne duše osvetli s Heglovo analizo, namenjeno lepi duši v *Vorlesungen über die Ästhetik*. Svojo interpretativno odločitev duhovito pojasni s tem, da Kosovel ni poznal Hegla, da pa je »Hegel (1770–1831) poznal Kosovela (1904–1926), in sicer do te mere, koliko je za Kosovelovo poezijo še zmeraj konstitutiven horizont romantizma oziroma romantične subjektivnosti« (M. Kos 1997, 147).

Podobno – in še prej – velja za Cankarja. V ogledalu Heglove spekulacije se, vnaprej uzrto v svoji strukturi, zrcali tudi hrepenenje, na kakršno naletimo v Cankarjevih prozih, dramskih in esejističnih tekstih. Kajti Kosovelova lepa duša ni nič drugega kakor dedič cankarskega hrepenenja, kot to, denimo, priča zapis z naslovom *Lepa Vida*, v katerem Kosovel govori o »lepi duši, ki razume zakone lepote« oziroma o »duši, ki hrepeni po lepoti in sreči« (ZD III/1, 136). Kosovelov primer predvsem priča o tem, da je cankarsko hrepenenje postalo paradigma v slovenski literaturi, Kosova interpretacija Kosovelovega cankarjanstva s Heglovo analizo lepe duše pa opozarja, da hrepenenje kot njegovo jedro spada v dogajanje novoveškega (romantičnega) subjektivizma, še več, da je njegov filozofsko nedisciplinirani, svobodomiselni odvod.

Heglova spekulativna filozofija je najveličastnejši odgovor na problem, ki je z vso silovitostjo izbruhnil na dan v času romantike – problem posredovanosti novega temelja, jazovskega subjekta. Ta problem je ostal nerešen pri Fichteju, ki je menil, da jaz postavlja jaz, hkrati pa tudi ne-jaz, »svet« (Fichte 1984, 92). Hegel ga v *Phänomenologie des Geistes* reši z razdelavo dialektičnega razvoja absolutnega duha, tj. uma, v absolutni subjekt: subjekt mora sam stopiti v resničnost, da bi si jo prisvojil in prišel do absolutne vednosti. Resničnost je subjektu vselej že dana skoz vednost v svojem nasebju (*Ansichsein*), ki mu na drugi strani ustreza subjektovo čisto zasebje (*Fürsichsein*). Da pa bi si resničnost vednostno prisvojil – torej ne le da bi vedel zanjo, ampak da bi jo spoznal –, se mora najprej sam povnanjiti, tj. odsvojiti (*entäussern*), se postaviti sebi nasproti in se v tej nasprotipostavljenosti narediti reč. Šele potem lahko v avto-refleksivnem aktu, aktu samozavedanja, ki sebe-nasprotipostavljenost spet zapogne nazaj v um, tudi resničnost potegne iz njenega nasebja oziroma nasprotipostavljenosti v pravo zasebje in jo postavi za sebe kot subjekt; ta šele tedaj postane tematski predmet njegovega védenja.

Lepa duša, ki jo Hegel obravnava v samostojnem poglavju z naslovom »Das Gewissen. Die schöne Seele, das Böse und seine Verzeihung«, pri tem ni nič drugega kakor spodrsrlaj pri vzpostavitvi subjekta, napaka, ki se pojavi pri (samo)posredovanju subjekta z resničnostjo. Lepa duša je zavest, ki ni zmožna stopiti v resničnost, ker ji »manjka moč odsvojitve [*Entäusserung*], sila narediti se za reč in prenašati bit«<sup>7</sup> (Hegel 1998, 334). Dejanje, ki ga je zmožna, je »zgolj sodba«, s katero ostaja v nepovnanjenem zasebju, zato jo Hegel imenuje tudi »presojajoča zavest« (n. d., 337 in 338).<sup>8</sup>

Hegel spet spregovori o lepi duši v *Vorlesungen über die Ästhetik*, in sicer v poglavju o ironiji, kjer je njegova obravnava izrecno kritično naperjena zoper Fichtejevo razumevanje neposredovane vzpostavitve jazovskega subjekta. V tej kritiki navsezadnje ugotovi, da je subjektov občutek

ničnosti celotne resničnosti nasledek ironije, kar pomeni, da je ironija negativna sodba. Vendar se ob takšni sodbi – in hkrati v nasprotju z njo – pojavlja tudi »želja [*Verlangen*] po resničnem in absolutnem«, tako da velja: lepodušnost (*Schönseligkeit*) lepe duše je prav hrepenenjskost (*Sehnsüchtigkeit*), »koprnjenje [*Sehnen*] pa je samo občutje ničnosti praznega ničevega subjekta« (Hegel 1992, 96). Če se torej lepa duša ne spusti v resničnost, ampak jo le zanika v sodbi in s tem sama ostane prazna, potem hrepenenje, ki je za Hegla občutena ničnost lepe duše in v tem občutenju tudi že hotenje nečesa neničnega, resničnega, vsekakor izhaja iz izničenja celotne resničnosti.

Po drugi strani Cankar hrepenenja seveda ne tematizira filozofsko glede na vzpostavitev subjekta in njegovo razmerje do resničnosti.<sup>9</sup> A čeprav Cankarjeva tematizacija ni zastavljena v strogo filozofski ontološki pojmovnosti (z »bitjo«, »bivajočim« itn.), se hrepenenje, in sicer tisto, ki je na željenski lestvici najvišje, pri njem pogosto upripoveduje v zvezi z življenjem. In to ni nepomenljivo: upripovedenje hrepenenja, ki se v Cankarjevi prozi vedno znova godi v zvišani poetični dikciji, je zastoj v epskem toku pripovedi vzdolž dogodka, s tem da ima življenje v tej zvezi vselej predfilozofski smisel biti. To pa je tisti bogati smisel, iz katerega črpa tudi filozofska pojmovnost; pomislimo samo na 582. fragment Nietzschejeve posmrtna zbirke fragmentov *Wille zur Macht*: »Bit – o tem nimamo nobene druge predstave kakor 'življenje'« (Nietzsche 1991, 330).

Predfilozofsko stanje misli, razvito kvečjemu v filozofičnost, opredeljuje cankarsko hrepenenje kot obliko svobodomiselnosti, ki se kot filozofsko nedosledna samoutemeljevalna miselnost v literaturi utegne pojaviti celo prej kakor korenito mišljenje. To je tedaj hrepenenje ljudi, ki »sanjajo o nekem drugem življenju« (*Romantične duše*, ZD III, 76), hrepenenje po »čisto novem življenju« (*Na klancu*, ZD X, 57) ali, na kratko, po »novem življenju« (*Novo življenje*, ZD XVII, 9). In kakšna je njegova ontološka struktura?

Hrepenenje je pri Cankarju tista vzgibanost duše, v kateri se giblje celotna duševnost, in ima kot temeljni človeški psihizem *ontološko vrednost*. V platonizmu je tisto, k čemur se duša giblje, isto kot ono, od česar je vzgibavana – in ima značaj edino Resničnega. Za cankarsko hrepenenje, ki spada v dogajanje novoveškega subjektivizma, pa Resničnega ni. Hrepenenje sicer ni neposredovana vzgibanost, vzgibanost od samega sebe, nasprotno: vzgibavano je od resničnosti, »zunanjega sveta«, vendar temu svetu prav v svojem gibanju odvzame značaj resničnosti. Kot *strukturni moment* hrepenenja pri tem nastopa sodba, ki ima na subjektivni ravni, kot to pokaže Heglovo vnaprejšnje spekulativno prepoznanje strukture tega hrepenenja, ontološki učinek: prav sodba, ki jo nad svetom da duša, svetu odvzame značaj resničnosti, se pravi tega, kar resnično je, ter ga naredi za ničnega, in prav s takšno izničitveno sodbo se hrepenenje giblje k nečemu drugemu, nedoločenemu. V hrepenenju se duša sicer hoče izpolniti z nečim drugim resničnim, vendar je hrepenenje zaradi izničitvene sodbe gibanje zanikajočega »ne« od zanikane resničnosti, tj. nerresničnosti, k nečemu-*ne*-več-takemu. Hrepenenje k tistemu nedoločnemu, ki obeta izpolnitev, je samo določeno s to negacijo.

S svetom vred tako postane nična tudi »bit«, življenje kot to, za kar hrepenelcu navsezadnje vselej zares gre: življenje kot biti-v-svetu pomeni biti »v blatu«, se glasi pri Cankarju pogosta metafora. Življenje, ki ni več tako kot tukaj, je onstran tega življenja, prav glede nanj se imenuje (in v tem imenovanju se ohranja zanikanje) »drugo« ali »novo življenje«. Formalno gledano je torej gibanje hrepenenja, kolikor v sodbi nič svet in življenje v njem, negativno, toda kolikor v svoji odvrtnosti od sveta čez to življenje postavlja drugo življenje, je transcendentno, presežno – gibanje negativne transcendence. Pri tem drugo življenje ni nič drugega kakor delo sanj, saj ga kot edino resnično ustvarjajo sanje iz gradiva v sodbi izničnega življenja. Cankarjev zapis iz leta 1903, denimo, se glasi:

Samo v sanjah, samo v tistem otroškem hrepenenju je resnica in življenje ...<sup>10</sup>

Hrepenenje je torej dejansko ontološko *prazno*: v gibanju preseganja z delom sanj navsezadnje za resnično postavi izsanjano življenje na podlagi sodbene negacije življenja samega. Po Heglu je za lepo dušo kot preso-jajočo zavest, za razloček od delujoče, značilno, da zgolj sodi in ne more prenašati (*ertragen*) biti. To pomeni, da si hrepenenje, če ga od začetka strukturira edinole dejavnost izničujočega sojenja, v svoje presežno gibanje ne more naložiti biti in ne more postati njen nosilec; kar prenese iz takšne negacije, ni bit. Zato hrepenenje kot psihizem z ontološkim dosegom, ki s sodbo nič, tj. odvzema bit, vtem ne daje biti; presežek gibanja, ki ne presega iz Resničnega, iz tistega, kar je, ampak iz tega, kar samo izničuje v ne-resnično, ni bit. Izsanjano življenje je prazno biti. Resničnost hrepenenja je ontološko prazna.

Hrepenenje kot vzgibanost od sveta vzgibava trpljenje v svetu, s tem da je količnost hrepenenja odvisna od količnosti trpljenja; trpljenje in hrepenenje sta sorazmerni, s tem da je hrepenenje toliko močnejše, kolikor večje je trpljenje. Vendar trpljenja v svetu, ki daje mero gibanju hrepenenja, natančneje, ki temu gibanju daje zagon v odvrtnost od sveta, Cankarjevemu hrepenelskemu liku ne prizadeva izvorna krivičnost njegovega lastnega dejanja, ampak krivda izhaja od drugih. Tu se postavljajo vprašanja, ki presegaajo okvir te obravnave: ali niso hrepenelski liki pri Cankarju – če že ne skrajja, pa vsaj od časa do časa – pasivni, tako da hrepenenje nastopa kot zastoj v njihovem delovanju? Ali ni tako, da sami, kolikor bolj hrepenijo, toliko manj posegajo v svet in so v skrajnem primeru »onkraj življenja«? Ali ne velja, da ti liki za svoje trpljenje tudi niso krivi (bili so »čisti in so živeli onkraj življenja«, je, denimo, rečeno v *Hiši Marije Pomočnice* [ZD XI, 82])?

Kakor koli že, Pirjevčeva trditev, da Cankarjevo »zanikanje življenja ... ni metafizične, marveč izrazito moralno etične narave« (Pirjevčec 1964, 396), ne drži povsem. Kajti ontološka sodba duše nad svetom je implicitna, zvita v naborek Cankarjevega (literarnega) teksta (ki nam ga je pomagala odgubati Heglova analiza lepe duše). Zato pa je po drugi strani moralna sodba nad njim lahko in po navadi tudi je izrecna – in tedaj zбоде v oči.

Izrekanje moralne sodbe nad svetom temelji v prepoznavanju njegove krivičnosti, se pravi krivde za trpljenje, s tem da svet, ki duši prizadeva

trpljenje, v njenem hrepenenju kot negativnem gibanju preseganja vselej zadene tudi ontološka sodba. In pri tem je izrekanje moralne sodbe celo bolj stvar pripovedovalca kot stvar lika. Na spremljavo takšne sodbe bržkone misli Josip Vidmar, ko pravi, da se v Cankarjevi literaturi izraža »neka nestrpna užaljenost zaradi brezobzirnosti življenja do tega mesečnika, ki tava po njegovih trdih potih«, ta užaljenost pa »dela Cankarja samega krivičnega do življenja« (Vidmar 1931, 475–476). Moralno je obsojeno vsakdanje življenje, ki ga Cankar po Vidmarjevi sodbi neupravičeno zamenjuje z družbo, se pravi svet, dojet v razsežnosti izvirne družbenosti drugih, še več, celo v razsežnosti družbenega reda; to se zgodi na primer v povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica* in v Cankarjevih neliterarnih spisih iz »socialdemokratskega« obdobja, v katerih je ubesedil svoj družbeni nazor.

Vendar je oznaka, da je ta povest »svetovno-mogočna prepesnitev Marxovega komunističnega manifesta« (Prijatelj 1952, 571), zgrešena prav tako kot razlaga te povesti, ki jo je na Prijatelja kot poroka za neideološko branje oprl Bratko Kreft (prim. Kreft 1969). Kreftova razlaga temelji na enačenju lika z avtorjem, Jernejevih besed o krivičnosti družbenega in Božjega reda s Cankarjevim mišljenjem, Jernejeve odločitve, da vzame pravico v svoje roke, s Cankarjevim spoznanjem. Toda povest se končuje s pripovedovalčevim vzklikom (ZD XVI, 72):

Tako se je zgodilo na Betajnovi, Bog se usmili Jerneja in njegovih sodnikov in vseh grešnih ljudi!

Odrpito je, ali pripovedovalec kliče Božje usmiljenje nad Jerneja le zaradi njegovega nasilnega upornega dejanja ali pa zato, ker »Tako se je zgodilo...« zajema tudi besede in odločitev, s katero je Jernej zanikal Božjo pravičnost (in, zajemajoč vse to, pomeni izneverjenje hrepenenju). Kajti Bog se v Cankarjevi literaturi pojavlja kot pravični Bog (prim. J. Kos 1984, 1111 isl.) in nadrobnejša raziskava bi morda spet pokazala, da gre tedaj, kadar je pri Cankarju o Bogu rečeno, da je krivičen, za izjavo lika ali kvečjemu za pripovedovalčev doživljeni govor.

Kakšno vlogo ima torej v Cankarjevi literaturi pravični Bog, Božja pravičnost oziroma pravična Božja sodba glede na to, da je osrednje gibalno te literature hrepenenje, to pa zajema ontološko sodbo in v pripovedi priklicuje izrečno moralno sodbo?

## **Črtica *Kristusova procesija*: eshatologizacija ontološke sodbe hrepenenja**

Črtico *Kristusova procesija* je Cankar prvič objavil leta 1907 v prilogi Rdečega prapora. Naslednje leto jo je nekoliko spremenjeno postavil na čelo zbirke črtic *Za križem*, ki jo večinoma sestavljajo zgodbe češkega delavstva na Dunaju; naslov *Na Golgato*, ki si ga je v tej zbirki zamislil zanjo, je opustil. Prva različica črtice se glasi:

Ko je bil Kristus star dvanajst let, mu je sešla Marija haljo iz rdečega sukna: iz enega kosa je bila šita in rokavi so bili tako široki, da se je razgalila roka do

ramen, kadar je pridigal; ta halja je rasla s Kristusom, šla je z njim na Oljsko goro in na Golgato ...

Gospodov dan je bil; puhtelo je iz razoranih njiv, črešnje so cvetele na vrtu in breskve v vinogradih. Na cesti se je prikazal tujec, bos in gologlav; oblečen je bil v rdečo haljo, ki mu je segala do nog; svetli lasje so mu padali na rame, v tla je bil uprt njegov pogled.

Prišel mu je naproti otrok, mladoleten, v cunje oblečen; na glavi je imel butaro drv in je jokal, ker je bil lačen.

»Kam, otrok, in zakaj jokaš?«

»Truden sem in lačen!« je rekel otrok.

»Odloži to butaro,« je rekel tujec, »in pojdi z menoj!«

Otrok je zvrnil butaro na cesto, prijel je tujca za roko in je šel z njim. Njegov drobni obraz se ni smejal prej nikoli, zdaj se je smejal; njegove plahe oči se niso svetile prej nikoli, zdaj so se svetile ...

In se je ozrl tujec po polju in je vprašal otroka:

»Čegavo je to polje?«

»To polje je gospodovo.«

»Kdo ga orje, kdo seje in kdo žanje?«

»Mi orjemo in sejemo, moj oče in moja mati in naši sosedje: gospod žanje!«

Ozrl se je tujec po polju, na desno stran se je ozrl in na levo, in takoj so usehnile vse bilke in je bila zemlja suha in nerodovitna.

In sta šla dalje.

Prišla jima je nasproti dolga vrsta ljudi; vsi so imeli cule v rokah in so gledali v tla. Moški in ženske, starci in otroci. Tudi otroci so bili tihi in so gledali v tla.

»Kam, ljudje božji?« je vprašal tujec.

In zapeli so vsi žalostno romarsko pesem.

»V Ameriko kruha iskat in zemlje in domovine!«

Tujec se je ozrl nanje, pogledal je vse po vrsti in nenadoma so se vsem zjasnili obrazi, ki niso bili prej nikoli jasni in veseli.

»Odložite cule in pojdite z menoj!« je rekel tujec.

In takoj so vsi zvrnili cule na cesto in so šli z njim.

Prišli so v vas, tako temno in žalostno, kakor da jo je bil Bog sam zapustil. Na pragih so stali ljudje, tihi in upognjeni; črni molki so rožljali med koščenimi prsti.

»Odložite molke!« je rekel tujec. »Tudi svete podobe obrnite in žegnančke izpraznite in pojdite z menoj!«

Ljudje so vrgli molke na cesto, obrnili so v zid svete podobe, izpraznili so žegnančke in so šli z njim.

Dolga procesija je bila, dolgo so romali. Pa so prišli do velike črne hiše s črnimi okni.

»Kdo domuje v tej hiši?« je vprašal tujec.

In so mu odgovorili:

»Tisti domujejo v tej hiši, ki nimajo ne doma, ne zemlje, ne domovine. Njih delo domuje tam, sami domujejo v bridkosti!«

Ozrl se je tujec in takoj so prišli do vseh steza in potov in kolovozov; trudni so bili in črni in žalostni; ko jih je osvetlil njegov pogled, so se nenadoma vzravнали; radost je zardela v njih obrazih, prijeli so se za roke in so šli z njim.



»Kam?« so vprašali.

Tujec ni odgovoril; šel je pred njimi v dolgi rdeči halji, njegovi svetli lasje so vihrali v vetru.

Šli so in so prišli v kraj, ki ga Bog ni blagoslovil. Kakor v grob je bil pogreznjen, od vseh strani so strmele v grob visoke črne skale.

»Čegav je ta kraj?« je vprašal tujec.

»Ta kraj je gospodov!« je odgovoril otrok.

Ozrl se je tujec, na levo pogledal z žalostnimi očmi in na desno; in tedaj so se nenadoma odprle koče, plaho skrite pod skalami. In iz koč so prišli ljudje, upognjeni in trudni; sila jih je bilo, počrnela je dolina.

»Odkod ste vi, ljudje božji?« je vprašal tujec.

»Izpod zemlje!« so odgovorili. »Črno zlato kopljemo pod zemljo, črno zlato za gospoda!«

Tujec je nagnil glavo in šli so z njim; lahek je bil njih korak kakor nikoli poprej; oči so gorele, v zmagoslavju že, nič več v hrepenenju.

Šli so in dolga je bila procesija. Vila se je iz hriba v hrib, iz doline v dolino. Pod senco te dolge črne procesije, pod senco rdeče halje in vihrajočih las so čudežno umirala polja, so veneli travniki; doline so se vzdigale, padali so hribi.

»Kam?«

Tujec je šel, gledal je v tla in ni odgovoril.

Pa so prišli do hiše, ki je imela visok zvonik, in prišel jim je nasproti debel gospod v črni suknji. Debeli gospod je zardel v obraz in je vzdignil roke.

»Apage satanas! ... Stran odtod, antikrist, da ti ne pljunem v lica!«

Zgodilo se je, da je tujec vzdignil glavo in odprl temne oči. Debeli gospod v črni suknji je sklenil roke nad glavo, zgrudil se je na kolena in je skril obraz v prahu ...

V klanec so šli, zmirom višje; vsa pokrajina je bila pod njimi, jasno razgrnjena kakor na dlani. Pred njimi se je svetila dolga rdeča halja, svetli lasje so goreli v soncu.

»Kam?«

Tujec ni odgovoril. Ko je stopil na hrib, je nagnil glavo in je zakril obraz z obema rokama. Zakaj velika je bila bridkost v njegovem srcu.

»Ne ozrite se, vsi vi tisoči in milijoni, ki ste koprneli za menoj! Vsi vi ponižani in užaljeni, vsi vi usužnjeni in obremenjeni – zdaj, ko je vaš dan, pojte hozana in aleluja! Od bičanja in iz križanja, iz sramote in trpljenja je vzrasel vaš dan – pojte mu hozana in aleluja!«

Šel je pred njimi, visok in lep, v dolgi rdeči halji; in vsi so šli za njim, vsi ponižani in užaljeni, vsi usužnjeni in obremenjeni ...

Šli so v svetel dan, ko se je zgrnila za njimi nad Sodomo strašna noč, sodbe noč in obsodbe.

Šli so z njim, tisti, ponižani in teptani so šli z njim, ki jim je rekel:

»Božje kraljestvo je v vas!«

Pomembnejše spremembe v drugi različici črtice so: eshatološko intonirani *Auftakt* namesto apokrifnega legendnega drobca o nastanku Kristusove halje v uvodu; izpustitev odlomka o Kristusovem srečanju z debelim

gospodom, namesto katerega stoji stavek o vrnitvi bogastva v prekletstvo; »naš dan« namesto »vaš dan« v sklepnem Kristusovem govoru.

Črtico so večkrat interpretirali. Za Krefta, denimo, je programski uvod v povest *Hlapec Jernej in njegova pravica*, Cankarjevo »malo biblijo« (Kreft 1969, 117) socializma: Kristus v rdeči halji, ki se v črtici ves čas imenuje tujec,<sup>11</sup> naj bi namreč ne bil nič drugega kakor »glasnik socializma« (n. d., 96).<sup>12</sup>

Deloma polemično do Kreftove razlage in s poudarkom na krščanskosti Kristusovega socializma črtico obravnava Tomo Virk. Tako kot Kreft jo primerja z legendo o velikem inkvizitorju Dostojevskega in pokaže na Cankarjeve sposesje; osrednja med njimi je Kristusov pogled, »pogled ljubezni« (Virk 1982, 109), zaradi katerega naj rdeča barva Kristusove halje ne bi bila samo simbol socializma, ampak tudi krščanske ljubezni.

Celovita literarna razlaga bi seveda morala upoštevati paradoksnost umeščeno legende v romanu *Bratje Karamazovi*. Ta mojstrovina o kristusovski svobodi na eni strani in prisili rimske Cerkve v zgodovini krščanstva na drugi je namreč v roman vložena kot pesnitev Ivana Karamazova; Ivan jo »s svojimi besedami« obnovi bratu Aljoši, zanj pa je to, kar je slišal, hvalnica Kristusu, ki jo je ustvaril človek brez vere v Boga (prim. Dostojevski 1976, 2, 65 in 68). Pretežni del legende sicer sestavlja samogovor, ki ga spodbudi Kristusov nenadni prihod v inkvizicijsko srednjeveško Španijo: to je samogovor velikega inkvizitorja, ki ni samo govor samemu sebi, ampak tudi govor Kristusu o nujnosti poprave njegovega dejanja, dejanja svobode. Kot je pronicljivo ugotovil že Nikolaj Berdjajev, pa je umetniški učinek legende prav v tem, da je Kristus prikazan skrito, kot Resnica, ki molči, a »s svojim krotkim molčanjem deluje prepričljiveje in nas močnejše prevzame kakor vsa moč razlogov velikega inkvizitorja« (Berdjajev 1981, 154).

Cankarjeva črtica se navezuje samo na prikaz Kristusovega prihoda v legendi o velikem inkvizitorju, iz katerega prevzame neustavljivo privlačni pogled molčečega Kristusa, ki mu iz oči kakor soncu vrejo žarki. Vendar se čas in namen prihoda spremenita. Ivan namreč pri Dostojevskem označi Kristusov prihod za vmesni prihod, prihod iz usmiljenja nad ljudstvom, ki je v stiski stoletja klicalo odrešenika: »O, to seveda ni bil tisti prihod, ko se bo po Svoji obljubi prikazal On na koncu dni v vsej nebeški slavi ...« (Dostojevski 1976, 2, 51) Nasprotno se pri Cankarju prvi stavek za uvodom, ki je v drugi različici črtice spremenjen, začena takole: »Gospodov dan je bil ...«

O »Gospodovem dnevnu« sicer govori več starozaveznih prerokov, pri katerih pomeni dan pravične Božje sodbe nad Izraelom in drugimi narodi (prim. *Am* 5,18, *Iz* 2,12 isl., *Sof* 1,14–18). Novozavezna pisma ga obračajo na Kristusov drugi prihod (prim. *1 Tes* 5,2, *2 Tes* 2,2, *2 Pt* 3,10), ko bo Kristus zgodovino pripeljal h koncu, ter ga preimenujejo tudi v »dan našega Gospoda Jezusa Kristusa« (*2 Kor* 1,14) in »dan Kristusa Jezusa« (*Flp* 1,6). V Novi zavezi Kristusov drugi prihod sledi vstajenju (prim. *Jn* 14,2–3), apostolski credo pa Kristusovo vstajenje in drugi prihod povezuje s sodbo, češ da bo Kristus »prišel soditi žive in mrtve«;

podlago za to daje Nova zaveza v Kristusovi napovedi lastnega prihoda in konca sveta (prim. Mt 24,4–14) ter tega, da bo tedaj zbral svoje izvoljene (prim. 24,31).

»Gospodov dan« je torej v Cankarjevi črtici Kristusov drugi prihod. Tega v drugi različici črtice pripravlja zaris eshatološkega prizorišča z napovedjo Kristusove sodbe, iz legendnega začetka prve različice, ki je v drugi izpuščen, pa je leta 1909 nastala samostojna *Legenda o Kristusovi suknji*. Ta nadaljuje novozavezno pripoved o delitvi Kristusovih oblačil in žrebanju za suknjo, ki je ostala cela (prim. Jn 19,23–24), s tem da je osrednja prvina tega nadaljevanja pravljico čudežna. Legenda namreč najprej ponovi legendni začetek *Kristusove procesije*, češ da je suknjo Jezusu iz rdečega sukna sešila Marija in da je rasla z njim, ter potem apokrifno prede naprej samo novozavezno pripoved: kdor dobi suknjo, je deležen tudi spoznanja, in Kristusovi dediči jo pozneje razrežejo ter si jo med seboj razdelijo. Ker pa so na suknji, ki jo je Marija sešila Jezusu v misli na njegovo trpljenje in smrt, ostale »Marijine solze in je ostala Jezusova kri« (ZD XVIII, 190), na sebi hrani znamenja Marijine in Jezusove darovanske ljubezni.

Suknja v *Legendi o Kristusovi suknji* s stopnjevanjem ljubezenskega izročanja od Marijinih solz k Jezusovi krvi postane ostalina, tako rekoč materialno izročilo ljubezni žrtvovanega; izpuščeni legendni zasnutek z začetka *Kristusove procesije* je v njej bržkone našel ustrežnejšo razširitev. Vendar se sklep legende, ki poudarja iz trpljenja izvirajočo pravico in zmagoslavje (str. 191: »... da smo mi vsi, mi zmagovalci, ki smo trpeli zaradi pravice, nosili rdečo Kristovo suknjo«), ujema s sporočilom črtice o Kristusovem drugem prihodu.

V legendi o velikem inkvizitorju Kristus ves čas molči, z molkom pušča ljudem svobodo in ničesar ne spremeni glede na svoj prvi prihod, ampak le potrjuje besede velikega inkvizitorja o sebi kot prinašalcu svobode. Pri Cankarju, nasprotno, govori. To so kratki pozivi, podobni Kristusovim pozivom učencem in drugim ljudem v evangelijih, naj mu sledijo, in so namenjeni trpečemu ljudstvu (otroku, ljudem na polju, izseljencem na poti v Ameriko, rudarjem) oziroma, spet po Dostojevskem, »ponižanim in užaljenim«. Kristus je, tako kot pri Dostojevskem, takoj spoznan po pogledu, ki zbuja radost, tako da ljudstvo stopa za njim v procesijo. Vendar ta pogled pušča za seboj tudi opustošenje, usahle bilke in nerodovito zemljo, kar je variacija na *Evangelij po Mateju* 21,18–19 (prim. še Mr 11,12–14.20–24: Jezus prekolne smokvino drevo, da se posuši).

V Cankarjevo pripoved o Kristusovem drugem prihodu so večinoma vklopljene prvine iz evangeljske pripovedi, čeprav je, denimo, sestavljena poved »doline so se vzdigale, padali so hribi« s strukturo antitetičnega paralelizma – raznovrstnih paralelizmov sicer mrgoli tako tu kakor tudi drugod v Cankarjevi literaturi – navezava na mesijansko prerokbo v *Izaiji* 40,4. Vendar se tistemu, kar je iz evangeljskega poročila o prvem prihodu uvrščeno v pripoved drugega prihoda, prav s to uvrstitvijo spremeni smisel. Kristusove besede ob prvem prihodu, pozivi ljudem, naj hodijo za njim, govori o bližini Božjega kraljestva in nujnosti spreobrnjenja, ki jih

sporočajo evangeliji – vse to se steka v en sam poziv, ki zahteva vse in hkrati pušča popolno svobodo odločitve. Pozivi, ponovljeni v prikazu drugega prihoda, pa so, najsi bodo besedno še tako podobni sporočenim evangeljskim, *beseda odločitve*, v kateri se izreka ločitev dobrih od slabih.

V tem, da se Kristus obrača na uboge, Cankar sicer samo sledi sinoptikom (prim. *Mt* 11,5; *Lk* 4,18). Vsi trije sinoptiki (prim. *Mt* 19,16–30; *Mr* 10,17–31; *Lk* 18,18–30) po drugi strani poročajo o Jezusovem srečanju z nekim premožnim človekom, ki je vse do tega srečanja izpolnjeval zapovedi postave, vendar zdaj ne more izpolniti Jezusove zahteve, naj postane popoln s tem, da razda premoženje ubogim in hodi za njim, ter kot razlog navajajo njegovo bogastvo. Jezus učencem pravi: »Laže gre kamela skozi šivankino uho, kakor bogataš pride v Božje kraljestvo« (*Mr* 10,25), nato pa, na njihovo – zlasti v *Evangeliju po Marku* poudarjeno osuplo – vprašanje, kdo se lahko reši, še, da je to, kar je pri ljudeh nemogoče, pri Bogu mogoče (prim. 10,28).

Odrpto v teh zagonetnih besedah Božje modrosti nemara ni toliko to, ali tudi bogataš pride v Božje kraljestvo, ampak bolj, kako je pri Bogu mogoče, da pride: ali po milosti izbire, ki mu jo naklanja Bog, ali kljub temu, da tako korenito sam ni zmožen izbrati. Pri tem je v vsej svoji vprašljivosti odprta predvsem druga možnost: ali lahko pride v Božje kraljestvo, ne da bi razdal vse in s tem dejansko prenehal biti bogataš?

Cerkveno izročilo je odlomek že zgodaj razumelo tako, kot da Jezus bogatašu ne prepoveduje vstopa v Božje kraljestvo. Hieronim na primer pri svojih rimskih patricijskih prijateljicah Pavli in Melaniji poveljuje odpoved bogastvu<sup>13</sup> in hvali rimskega senatorja Pamahija, ki je svoj bogati dom spremenil v zavetišče za uboge, češ da je izbral »balzam usmiljenja«. <sup>14</sup> Toda ostrino izbire, pred katero bogataša postavljajo Jezusove besede iz navedenega odlomka, ublaži tako, da ob ta odlomek postavi tistega o Jezusovem srečanju s cestinarjem Zahejem, ki je pripravljen dati od svojega premoženja (*Lk* 19,10), in apostolov opomin, naj se bogataš ne zanaša na svoje premoženje (*1 Tim* 6,17). <sup>15</sup> Iz tega izhaja, prvič, da pglavitna ovira za vstop v Božje kraljestvo ni bogastvo samo, ampak človekovo razmerje do njega, če je namreč bogastvo za človeka *Grund*, premoženje kot eksistencialni temelj, in drugič, da imetje bogastva upravičuje dajanje od njega, razdajanje.

Poleg tega so v srednjem veku tudi absolutne zahteve Kristusovega govora na gori, med njimi zahtevo po odpovedi premoženju, tako na krščanskem Zahodu kakor Vzhodu šteli kot nezavezujoče za navadnega verujočega. Izpolnjevatih jih je moral le asketski udejanjevalec evangeljske popolnosti, zlasti popolnosti uboštva in vzdržnosti, tako da so različnim možnostim odziva nanje ustrezale različne stopnje krščanske popolnosti. Nasprotno so protestanti te zahteve naobrnil na vse ljudi brez razlike, vendar jih niso razumeli kot zahteve po popolni odpovedi premoženju in poroki, ampak v tem smislu, da je v vsakdanje življenje, življenje v svetu, treba vnesti duha odpovedi in odvrtnosti od sveta (prim. Pelikan 1989, 156).

Za Jezusove besede o bogatašu in Božjem kraljestvu torej že v krščanskem izročilu obstajajo različne možnosti razlage. Toda po svoji

govorni naravnosti so *svarilo* (na primer v *Mr.*: »Kako težko bodo tisti ... prišli«, »Laže gre kamela ...«), *ne* pa *vnaprejšnja obsodba* (»pri Bogu je vse mogoče«). Vrh tega premožni človek v prvem delu odlomka pri vseh treh sinoptikih brez kakršne koli Jezusove žal besede žalosten odide. V *Evangeliju po Marku* je predtem celo rečeno, da ga je Jezus »vzljubil« – in šele potem mu pove zahtevo. Zapletenost odlomka je v tem, da postavljena zahteva kljub svoji absolutnosti dopušča možnost izbire; mogoče je oditi od nje, tako kot v tem primeru, in se morda spet vrniti prednjo. Po drugi strani pa izhaja iz ljubezni, zato jo, ne da bi jo ljubezen razvezovala absolutne zahtevnosti nasproti človeku, na drugem koncu morda vendarle zadeva tisti »pri Bogu je vse mogoče«, po človeško nedoumljivo obilje Božje *agápe*.

Glede na to, da Kristus ob svojem prvem prihodu kliče pred svobodno odločitev tudi grešnike (cestnarja, vlačugo, razbojnika), zbode v oči, da ob drugem prihodu, kot ga podaja Cankarjeva črtica, v poslednječasno procesijo poziva samo uboge, »ponižane in užaljene« kot družbeno zapostavljeno ljudstvo. V prvi različici črtice, ki sem jo navedel, jim pride od hiše z visokim zvonikom nasproti tudi »debeli gospod v črni suknji«; v tem posrednem poimenovanju Kreft in Virk po pravici razbereta župnika, ki je hkrati bogataš, saj črna suknja lahko metonimično meri na duhovnika Kristusu odtujene Cerkve, naslednika pismoukov in farizejev iz evangelijev, debelost pa na bogastvo; v drugi različici, v kateri je odlomek izpuščen, namreč namesto njega stoji stavek o bogastvu. Toda: Kristus tega gospoda ne pozove k spreobrnjenju. Še več, sploh ga ne pozove, ampak ga prekolne z »Apage satanas!«.

V prvi različici je torej kot nasprotje Kristusovemu pozivu ubogim izrecno poudarjeno prekletje gospoda, ki je verjetno farizejski duhovnik bogataš, druga različica pa to očitno in preočitno, deklarativno nasprotje izpušča, čeprav lik Kristusa v poglavitem ostaja nespremenjen. Kajti Kristus *ne daje na izbiro*, in tudi ne vsem brez razlike (ne tudi, tako kot v evangelijih, postavo izpolnjujočemu bogatašu in, navsezadnje, celo protipostavno ravnajočemu hudodelcu), ampak je s pozivom *že izbral* svoje. Ponovitev poziva, ki le rahlo variira evangelijsko besedo, v ponovljeno vpisuje razliko, vidno prav z literarnega gledišča: spremenjeni smisel poziva ni toliko posledica spremenjenih besed v pozivu samem, ampak bolj zarisa drugega, eshatološkega prizorišča in predvsem okrnitve naslovnika. Kristusov *poziv* je izrečen *kot sodba*. Njegova rdeča halja pri tem resda spominja na Cezarjev škrlatni plašč, ki se v legendi o velikem inkvizitorju pojavlja kot znamenje svetne oblasti, katere skušnjavi se je uklonila rimska Cerkev (prim. Dostojevski 1976, 2, 62), vendar je prej kakor simbol socializma ali evangelijske ljubezni *insignium* eshatološke sodne oblasti.

Kristus v sklepnem nagovoru ljudstva, ki ga je pozval, imenuje Gospod dan »vaš dan« (v prvi različici) oziroma »naš dan« (v drugi), oboje pa je mogoče razbrati ne le kot oznanjenje nove občestvenosti, skupnosti pozvanih z njim, ampak kot spričevalo velike medsebojne zaupnosti, intimnosti, notrinske povezanosti. Kristusov stavek, ki, navezujoč se na ta nagovor, sklepa črtico, se emfatično glasi: »Božje kraljestvo je v vas!«



Stavek besedo za besedo ponavlja *Evangelij po Luku* 17,21: ... *hê basiléia tou theou entôs hymôn estin*. V novem slovenskem prevodu je zveza *entôs hymôn* (Lk 17,21) prevedena z »med vami« in v opombi navedena različica »v vas«, se pravi »v notranjosti«. Nekdanji avtoritativni prevodi imajo vsi po vrsti to različico: Vulgata *intra vos*, Luther *inwendig in euch* in King James Version *within you*, čeprav je bila v Revised Standard Version kmalu popravljena v *in the midst of you*; pri nas Dalmatin s »snotraj u'vas« sledi Luthru, to ubesedenje pa ohranjajo tudi katoliški prevodi, narejeni po Vulgati, na primer v Cankarjevem času avtoritativna Wolfova Biblija z »znotrej v vas«. Nasprotno se sodobna eksegeza glede na to, da predlog *entôs* lahko pomeni »v« ali »med«, »na sredi med« v smislu tega, kar je notri, na primer v skodelici, raje odloča za *lectio difficilior*: branija »v vas« ne izključuje, a se raje odloča za drugo branje,<sup>16</sup> pri čemer je takšno odločitev mogoče utemeljiti s tem, da Kristus tu meri na samega sebe, ki se je kot Božji Sin ali, z besedami *Evangelija po Janezu*, kot učlovečeni Logos pojavil v svetu in je zdaj med njimi.

Nedvomno je zanimivo, da je apokrifni gnostični *Evangelij po Tomažu*, ki je pravzaprav zbirka stoštirinajstih Kristusovih logionov in je nastal okrog leta 200, rabil kot vir tako za tega kakor za mnoge druge Kristusove izreke v *Evangeliju po Mateju* in *Evangeliju po Luku*<sup>17</sup> in da Božje kraljestvo postavlja *znotraj* in *zunaj*; kot pravi 3. logion, »je znotraj vas in zunaj vas«<sup>18</sup>. Božje kraljestvo se v drugih logionih sicer isti z Božjo lučjo v človeku, ta luč ali njena iskra pa je v gnosticizmu nasploh prisposoda za človekovo najgloblje sestvo, ki ni duša (*psyché*), ampak duh (*pneúma*), in se počelno razlikuje od snovi, prvine tega sveta; človek ima takšno iskro v sebi iz svoje božanske domovine in je po njej substancialno enak Božanstvu. A čeprav sodobna eksegeza opozarja na vzporedni logion iz apokrifnega evangelija, ne nakazuje možnosti, da bi šlo v kanoničnem evangeliju za polemiko z gnostično predstavo o Kristusu kot odrešeniku, ki človeka spominja na Božansko iskro v njegovi notranjosti in v njem budi *gnôsis*.

Kakor koli že, ko Cankar zapiše »v vas«, zvesto in upravičeno sledi tedaj merodajnemu slovensku prevodu Svetega pisma. Toda z *enakimi besedami* je svojstveno poudarjena *notranjost*. Kristus pri Cankarju izreka intimno občestvenost s »ponižanimi in užaljenimi«, občestvo v notranjosti. Na svet, ki ga procesija pušča za seboj »v sodbe noči in obsodbe«, se ozira z bridkostjo, kar je znamenje bližine z ljudstvom, ki je v trpljenju živelo v tem svetu. Z vabilom v »vaš/naš dan« pa se hkrati obrača na tiste, ki »ste koprnili«, in tako potrjuje prav notranjost, dušo, vzgibavano s hrepenjem, kot mesto rešitve, ki je vzdržalo do drugega prihoda: Božje kraljestvo je bilo zaslužno »v vas«. »Upajte, koprneče oči!« je rečeno v uvodu druge različice (ZD XVII, 115) in potem, proti koncu: »oči so gorele – v zmagoslavju že, ne več v koprnenju« (ZD XVII, 118; prva različica: »v hrepenjenju«).

Tekst tu z različnimi, a istosmiselno naravnanimi besedami – »upanje«, »koprnenje«, »hrepenenje« – v obeh različicah govori o izpolnitvi v zmagoslavju. Lahko bi torej rekli, da tej črtici zato, ker na prizorišču Kristusovega drugega prihoda predvaja izpolnitev hrepenenja, pripada

posebno mesto v Cankarjevem opusu: hrepenenje se prav v eshatološki sodbi izpolnjuje kot zmagoslavje. Toda ali se s tem spremeni smisel hrepenenja samega? Ali je hrepenenje v sprepletu istosmiselnih besed upovedano, denimo, v razsežnosti upanja, ki upa »proti upanju« (Rim 4,18), torej upa proti vsakemu človeškemu upanju, upa v nemogoče, v to, kar je mogoče edinole pri Bogu? Z drugimi besedami: po čem hrepeni, v kaj upa v eshatološki sodbi, ki mu prinaša zmagoslavno izpolnitev?

Tekst tu neposredno ne pove ničesar: množica »ponižanih in užaljenih«, teh, ki so hrepeneli, se samo radostno odziva Kristusovemu pozivu. Zdi pa se, da o tem govori posredno; Kristus, obračajoč se na ljudsko množico, pravi: »... milijoni, ki ste *koprneli z menoj* [podčrtal V. S.; prva različica: »za menoj«]!« In še: »... iz sramote in trpljenja je vzrasel vaš [druga različica: »naš«] dan ...« Intimnost, povezanost Kristusa s to množico v notranjosti tu, v sklepnem nagovoru druge različice, doseže vrhunec: podčrtane besede Kristusa približajo »ponižanim in užaljenim« v njihovem hrepenenju tako, da se zabriše jasna meja med objektom in subjektom hrepenenja, se pravi med Kristusom kot predmetom njihovega hrepenenja in Kristusom kot hrepenelcem, s katerim so skupaj hrepeneli oni. Sprememba »vašega« v »naš dan« vzpostavlja bližino, še več, pomešamo istost njega ter »ponižanih in užaljenih« prav v hrepenenju, pri čemer eshatološka sodba tega dne, ki je izšel iz trpljenja, pripade iz trpljenja vzgibavanemu hrepenenju samemu. Kristus sodi v skladu s hrepenenjem: njegov poziv daje prav družbeno zapostavljenim ljudem kot trpečemu in hrepenečemu ljudstvu, naznanja zmagoslavje njegovega hrepenenja – in še več, na čelu procesije kot hrepenelec, ne kot cilj hrepenenja, daje hrepenenju prosto pot.

Zato se hrepenenje glede na smisel, ki ga je imelo v Cankarjevem (literarnem) tekstu, v *Kristusovi procesiji* ne spremeni: hrepenenje je hrepenenje po »večni radosti«, po »življenju«, kot je rečeno v uvodu druge različice (ZD XVII, 115), toda to življenje se odpira v Kristusovi sodbi, ki ni nič drugega kot sodba hrepenenja samega. »Onstran življenja« je vendarle tostran tega, kar je mogoče samo pri Bogu, ni življenje z meta-ontološkim pre-bitkom, ampak je iz-hrepenelo od hrepenenja samega.

Odgovor na vprašanje o pravični Božji sodbi, kot nam ga daje razbrati Cankarjeva črtica, torej je, da se v tej sodbi uveljavlja pravica hrepenenja po človeški meri: instanca Božje pravičnosti je izpostava hrepenenja, ki daje prav hrepenenju samemu in s tem le potrjuje njegovo pravico. Črtica predvsem prikazuje povnanja to, kar je bilo implicirano v naborku Cankarjevih tekstov – ontološko sodbo hrepenenja. To sodbo eshatologizira, jo prikaže kot *eshatološko sodbo* in na prizorišču Gospodovega dne predvaja tisto, kar je bilo v notranjosti ničeno, kot uresničeno: procesija pušča za seboj vso pokrajino uničeno.

Stópimo korak nazaj, in celotna podoba sodbe se bo pokazala za *Wunschbild*, željenjsko podobo, podobo, ki je zrasla iz hrepenenja. Kajti Cankar da Kristusu spregovoriti natanko to, kar ljudstvo pričakuje od njega, in tako Kristusu na jeziku nastane zrcalna slika človeškega hrepenenja.

## Obrat smisla hrepenenja ob liku matere

Janko Kos v *Duhovni zgodovini Slovencev* prepozna prednika cankarskega hrepenenja v hrepenenju po idealu, ki ga je v svojem svetobolju ubesedoval že Josip Stritar. V hrepenenju, kot prihaja na plan v Cankarjevi osrednji pisateljski fazi od leta 1900 do leta 1910, se po Kosovi sodbi potrjuje romantična subjektivnost, in sicer tako, da je kot njegova nosilka po njem hkrati tudi opravičena. Sledi ugotovitev:

V zadnji fazi je Cankar to hrepenenje omejil, razgradil, predvsem pa notranje diferenciral s tem, da je njegov nosilec postal problematičen, obložen s krivdo in odprt za spokornost; hrepenenje v njem ostaja, vendar ne več kot znamenje njegove suverenosti, ampak kot pripravljenost za odpuščanje, milost in odrešenje, s čimer se hrepenenjska problematika vrašča v krščansko mistiko.

(J. Kos 1996, 129)

Ta ugotovitev je sad Kosovega dolgoletnega preučevanja Cankarjeve literature. V delu, v katerem je zapisana, ni podprta z interpretacijo teksta, saj bi takšna interpretacija bržkone prišla navzkriž z načinom pisanja, utemeljenim v sami zasnovi dela, namreč s širokopregledovalnim sintetiziranjem v duhovnozgodovinski perspektivi. Vendar jo zaradi pronicljivega uvida v dogajanje cankarskega hrepenenja jemljem kot napotilo za interpretacijo tekstnih zgledov iz Cankarjevih del, ki sledi (to bodo predvsem zgledi iz *Novega življenja*, *Moje njive* in *Podob iz sanj*, pri tem pa bo postavljena časovna meja, letnica 1910, ostala prehodna).

»Novo življenje«, ki stoji v naslovu Cankarjevega kratkega romana iz leta 1908, se v tekstu Nove zaveze pojavi samo enkrat, v sintagmi »pot novega življenja«<sup>19</sup> (*Rim* 6,3), in ni posebej tematizirano, drugače kakor, denimo, »novi človek«, s katerim se sicer pogosto pojavlja v poznejši literaturi; vse druge pojavitve »novega življenja« v Novi zavezi se omejujejo na nadpise k posameznim delom apostolskih pisem, ki so, tako kot členitev njihovega teksta, poznejši urejevalski dodatek.

Zato je za Cankarja pomembno tematizacijo novega življenja spet mogoče najti šele pri Dostojevskem. Po Berdjajevu je Dostojevski od *Zapiskov iz podtalja* naprej več kot le psiholog, in sicer pnevmatolog, ki v svojih romanih prikazuje pot svobode v brezdanjosti vzviharjenega človeškega duha prav kot pot novega življenja. Novo življenje je pri tem lahko tematizirano v smislu potovanja po nasprotnih poteh, bodisi, kakor v *Besih*, kot »pot k človekobogu«, o katerem je nekoliko pozneje kot o nadčloveku govoril Nietzschejev Zaratustra, ali pa, kakor v romanih *Zločin in kazen* in *Bratje Karamazovi*, kot »pot k Bogočloveku«.<sup>20</sup> Toda ti poti se lahko tudi križata, tako da se potovanje po eni poti nadaljuje v potovanje po drugi.

Za Cankarja je odločilen smisel, ki ga novo življenje dobi v romanu *Zločin in kazen*, in sicer čisto na koncu, v »Epilogu«. Vstop oziroma »vstajenje v novo življenje« (Dostojevski 1997, 553) se tu izreka v zvezi z glavnim junakom Raskolnikovom, potem ko je ta z umorom starke, s katerim je skušal iti po poti človekoboga, duhovno ubil samega sebe. Vstajenje se zgodi, ko Raskolnikov sprejme ljubezen Sonje Marmela-

dove, katere globinska agapičnost pod vidikom potrpežljivosti (prim. 1 Kor 13,4) uvija vase njeno premo erotično razsežnost. Ta ljubezen je namreč v brezpogojnosti svoje agapične samodarovanjskosti zmožna potrpeti z združitvijo oziroma v erotičnem samozadržanju počakati z njo. Šele ko jo Raskolnikov sprejme, postane nov človek: ne človekobog, kar je zamen hotel postati, ampak novi človek pred Bogočlovekom. Prej se mu je po storjenem zločinu oglašala vest, ne da bi se ga kesal; kesal se je le oglašanja svoje vesti (prim. Virk 1997, 565), ki mu je preprečevalo, da bi postal človekobog. Navsezadnje pa postane drugačen novi človek, in sicer tedaj, ko se svoji vesti odzove, jo odgovorno privzame kot za-vest o grehu in se pokesa. Toda novo življenje od tod naprej bi že bilo »vsebina nove pripovedi« (Dostojevski 1997, 554), pred katero se roman Dostojevskega konča.

Sintagma »novo življenje« se, prav tako na koncu, pojavi tudi v Cankarjevi drami *Hlapci*, napisani leta 1909. Natančneje: šele ko je drama naslednje leto izšla v knjigi, je Cankar zadnjim Jermanovim besedam (ZD V, 65: »Slišala si! Duša, dekle, žena! Daj, da naju blagoslovi!«) v izvod, namenjen Lojzu Kraigherju, pripisal pomenljive besede, ki jih upoštevajo tudi poznejše izdaje:

... za novo življenje blagoslovi!<sup>21</sup>

»Novo življenje«, tu kot *postscriptum*, vnešen v natisnjeni tekst z roko, ni več delo sanj, izsanjana resničnost hrepenenja, ki je v različnih ubešenjih naravnost mrgoli v Cankarjevih (literarnih) tekstih.<sup>22</sup> To pa tudi ni več v *Novem življenju*.

V tem romanu se kot hrepenenjski cilj glavnega junaka Grivarja sicer pojavlja od začetka, vendar na koncu, kjer obstane prav kot zadnja sintagma pripovedi (ZD XVII, 111: »Ob tisti uri je nastopil Grivar svoje novo življenje«), dejansko »stopi v ozadje vse, kar je doslej povezoval s pojmom novo življenje« (Bernik 1983, 215). Osrednji konflikt in hkrati pomembna novost tega Cankarjevega romana v primerjavi z njegovo zgodnejšo literaturo je v tem, da skuša glavni junak novo življenje, obenem ko ga sanja, tudi uresničiti, se pravi: novo življenje začeti kot *resnično življenje*. Vendar novo življenje skoz ves roman ostaja zaznamovano z ontološko prazno strukturo hrepenenja, ki izhaja iz trpljenja in je opravičeno po njem. Grivar namreč skuša v novem življenju preseči svoje nezadoščeno in tudi umetniško neizpolnjeno življenje, vendar se novo življenje sredi resničnosti vedno znova odmakne in pokaže zgolj kot željenka podoba, delo sanj.<sup>23</sup>

Pri tem je v romanu tako rekoč od začetka navzoče junakovo razmišljanje o grehu in kesanju. Toda prav eskapizem hrepenenja, prav izmikajoče se novo življenje kot njegov nenehno zaželeni in neizpolnjeni cilj, ne dovoljuje, da bi se greh in kesanje nehala vrteti drug okoli drugega in se v razmerju drug do drugega utrdila. V junakovem nenehnemu begu iz življenja v novo življenje sta utirjena v kolobarjenje: greh vodi prek kesanja v nov greh in spet novo kesanje. Tako se to kolobarjenje podaja skoz razmišljujoči govor, ki spremlja junakova dejanja v hrepenenju po novem življenju in hkrati nameri, da ga uresniči.



Da pa bi bilo mogoče vstopiti v resnično novo življenje, se mora hrepenenjsko sanjanje novega življenja končati. Grivarjeva zavest o grehu je bila prej ves čas posredovana skoz hrepenenje in v resnici otopljen za drugega; vedno znova se mu je sicer za trenutek vračala kot za-vest o lastni krivičnosti, vendar je ta za-vest po hrepenenju, po opravičenju hrepenenja v trpljenju, venomer spet postajala *brezvestna* zavest o neizpolnjenosti lastnega življenja. Zato Grivar občuti greh v vsej ostrini, mimo hrepenenja, kot od sebe neodvrtljivo lastno krivdo do drugega šele ob ženini smrti. Novo življenje, o katerem govori konec romana, je v temelju zaznamovano prav z novo zavestjo o grehu: šele tedaj postane resnično življenje, morda, tako tu kakor tudi v *Hlapcih*, odkupljanje za greh.

Primerjava z Dostojevskim kaže, da v Cankarjevem romanu za nastanek zavesti o grehu ni potreben zločin, umor. V romanu Dostojevskega za-vest o grehu prinese privzetje vesti: to privzetje je odgovorni odgovor na oglašanje vesti, ki zločin, do katerega je pripeljalo preskušanje človeške svobode in ki je potem v spominu zbujal vest, šele pripozna kot greh, s čimer napoči kesanje. V Cankarjevem romanu pa je zavest sicer ves čas že tu, vendar mora biti vest v njej, v nenehno *zakrivani* zavesti, dvignjena v polno za-vest: šele takšno ozavedenje lastne krivde do drugega preseka opravičevalno nepreslednost hrepenenja. Šele hrepenenje, ki ni več opravičeno po trpljenju, pa po drugi strani lahko dobi smisel, kot ga ima hrepenenje v novozaveznem krščanstvu, in se drugače vpne v človeku kot bitju želje.

Zavest o grehu se pri Cankarju še poglobi: to ni le zavest o tem ali onem dejanju ali ravnanju, ki ga kdo hote ali ne hote zagreši in z njim prizadene nekoga drugega, ampak zavest o njegovi neizbežnosti, o grešnosti kot človeški danosti. V tem pogledu odločilno vstopa v Cankarjevo literaturo Avguštin, ki ga je Cankar bral že v mladosti (prim. J. Kos 1956, 505).

Ta se v *Confessiones* s patosom korenitega spreobrnjenca, ki se je odvrnil od sveta in ljudi v svetu, pred Bogom izpoveduje o svojem življenju in med drugim pripoveduje tudi o mladostnih grehih. Vendar izpovedani greh ni v sorazmerju s storjenim dejanjem, še zlasti ne silovito samoobtoževanje s hudobijo zaradi kraje hrušk nekoč,<sup>24</sup> ki se vsaj za navadno presojo zdi izraz bolešno prenapete spreobrnjenčeve zavesti o nekdanji grešnosti. Poleg tega se s psihološkega stališča celo dozdeva, da je patos, ki se daje prepoznati v izrečeni nesorazmernosti med storjenim dejanjem in občutenim grehom, simptom duševne patologije in da bi zato lahko bil hvaležna iztočnica za psihoanalitično obravnavo.

Avguštin je prepoznavno navzoč že v Cankarjevi močno avtobiografski pripovedi o mladostnem grehu *Grešnik Lenart. Življenjepiš otroka*, verjetno končani leta 1915, še bolj pa v ciklu črtic o materi z naslovom *Ob svetem grobu*, ki končuje zbirko črtic *Moja njiva*, večinoma nastalih med letoma 1910 in 1914. Naslov te zbirke morda izhaja od Prešerna<sup>25</sup> ali pa celo iz samih *Confessiones*; Avguštin namreč, izpovedujoč se pred Bogom, Boga imenuje »edini pravi in dobri Gospod tvoje njive – mojega srca« (Avrelij Avguštin 1978, 30). Vendar v Cankarjevo literaturo ne vstopa toliko skoz snov – kolikor je mladostni greh pri Cankarju, sicer prav tako kraja, opisan avtobiografsko<sup>26</sup> in mu v pripovedi vrh tega že v



pripovedovanem času sledi bolesten odziv –, ampak bolj skoz temeljni ton, v katerem je govorjena pripoved – skoz patos.

Páthos navadno pomeni občutje ali čustvo, ki ga zaradi delovanja nečesa utrpi duša. V grščini se različni dodatni pomeni te besede, kot so »bolečina«, »bolnost« in »trpljenje«, vselej tvorijo iz njenega izvirnega pasivnega smisla, »utrpevanja«, vendar s pomensko možnostjo vzvišene- nega (prim. Auerbach, 1967, 161 isl.). Zato lahko patos, ton Avguštinovih *Confessiones*, v katerem je govorjeno izpovedujoče se oziranje nazaj na opuščeno preteklo življenje, po smislu razumemo kot *trpljenjsko vznesenost*. Ta pa izhaja iz tega, kar so iz pomenskih možnosti besede *pénthos*, ki je v Novi zavezi še pomensko neizostrena, razvili šele grški cerkveni očetje – iz skrušenosti, globoke žalosti nad lastno eksistenco, nad grešnostjo kot nepresegljivo človeško danostjo (prim. Hausherr 1944). Tu gre seveda za paradoks: *pénthos* ni gola, obupana, ob tla vržena in brezizhodno pritisnjena pobitost, ampak skrušenost, ki jo lahko do-seže le duhovno prebujeni človek. V duhovnosti očetov je to skrušenost tega, ki se v Novi zavezi imenuje *pneumatikós*, nad onim drugim, imenovanim *psychikós*, se pravi skrušenost duhovnega človeka nad lastnim bitjem, podvrženim strastem. Kajti človek se šele z duhovne ravni, ki jo je dosegel in s katere se prek svoje človeške življenjskosti in njene zemeljskosti zazira v nadzemljsko, lahko skrušeno ozre nase kot na strastno in s tem grešno živo bitje, kar kljub vsemu ostaja do konca življenja.<sup>27</sup>

Patos ozrtja na lastno grešno eksistenco pride prek pripovedne perspektive, usmerjene iz pripovedovalčeve sedanosti na doživljeni pretekli dogodek, še toliko bolj do izraza v črticah o materi iz *Moje njive*. Črtica *Greh*, denimo, ki je nastala že leta 1902 in je najzgodnejša izmed vseh v *Moji njivi*, kaže v primerjavi s predlogo, črtico *Njegova mati* iz leta 1898, pomemben premik pripovedne pozornosti z matere in njene poti v mesto (prim. ZD VI, 231–233) na sina in samo dejanje zatajitve (prim. ZD XXI, 251–253). Skupaj z nekaterimi drugimi, ki so bile napisane leta 1910 in pozneje in so ji šele dale ustrezen kontekst, daje zaznati globoko utemeljenost patosa, v katerem sicer tako rekoč skoz ves opus polje Cankarjev stavek. Patetika v teh črticah ni pretirano čustveno psihologiziranje in dlakocepsko moraliziranje, nasprotno: pisec Cankar, ki sicer velja za mojstra psihološkega realizma na Slovenskem, tu prebije psiho-logijo, pojasnjevanje dejanja iz duševnega nagiba, kolikor naj bi ta bil zadnji (smiselni in hkrati upravičujoči) razlog slehernega delovanja. V patosu se kot pripovedovalec ozira nase, na to in ono svoje hote ali celo nehoote storjeno dejanje, tako, da pri tem kaže na brezrazložno, neutemeljivo in zato tudi neodpravljlivo, že v »nedolžni« mladosti navzočo strastno človeško naravo, ki je vselej kriva in dela krivico.

Grešnost, neizbežna danost strastne narave, se najbolj pokaže tam, kjer ni nobenega razloga za greh, ob najbolj ljubljenem bitju, materi.<sup>28</sup> Pokaže se, denimo, v nenadnem otroškem sovraštvu do matere v *Svetem obhajilu* (prim. ZD XXI, 240) ali hudobiji do nje v *Skodelici kave* (prim. ZD XXI, 264). V pripovedi je sicer obakrat podan psihološki motiv – enkrat nena- dni dvom v neizprosno pričakovanju lačnih otrok ob čedalje daljši materini odsotnosti, drugič razmišljenost mladega pisatelja ob pisanju –,

pa vendar ta motiv ne daje *zadostnega* razloga. Odziv na povod, ki ga pripovedovalec sam psihološko poda iz situacije, ostaja globoko neutemeljen, brezdanje iracionalen, in prav od tod raste v vzvišenost pripovedovalčev patos, trpljenjska vznesenost nad brezdanjo človeško krivičnostjo.

Posebnost pisca Cankarja je v tem, da preiskavo človeške grešnosti opravlja na samem sebi; zavest o grehu se pri njem uobličuje dobesedno kot zavest o *lastnem* grehu. V uvodnem odstavku črtice z naslovom *Črtice*, napisane leta 1914, za »očeta vseh novelistov« (ZD XXII, 198) razglasi Judo Iškarijota, kot iškarjotovsko izdajstvo pa označi tako imenovano »iskanje snovi«, zaradi katerega se novelist prithotapi do človeškega srca, da bi razpolagal z njim. Te besede, ki prihajajo iz Cankarjevega preiskovanja lastnega srca, avguštinske »moje njive«, skorajda ne bi mogle slikoviteje kazati na katartično poračunavanje z lastnim pisateljevanjem, ki vodi v drugačen pisateljski položaj.

Tega Cankar doseže v zbirki črtic *Podobe iz sanj*, izdani leta 1917, in morda ne samo v tej, a v njej zagotovo. V nenaslovljenem uvodu beremo (ZD XXIII, 11):

Le tistemu, ki je bil neustrašen, zadnje resnice željan posegel v lastne globočine, le tistemu se razgrnejo vse prispodobe, se odpro katakombe v srcu brata.

Od tod preiskovanje človeškega srca, od tod »ekspresionistične« podobe človeške množice, podobe ljudi z razgaljenimi srci, izdrtimi iz prsi ali v odprtih, prosojnih telesih (ZD XXIII, 17, 58).

Kot izhodišče za razgrnitev teksta *Podob iz sanj*, ki je *textus* v pravem pomenu, tkanje z mnogoterim vlečenjem in spletnjem niti, pa nam bo rabil sklep črtice *Njena podoba*, prve v ciklu črtic o materi iz *Moje njive*. Pisec Cankar tu, tako kot v drugih črticah tega cikla, ob materinem liku upodablja svoj lastni lik in kot pripovedovalec sklence pripoved s tole upodobitvijo materinega predsmrtnega smehljaja, ki ga je – kot lik v pripovedi – prej zaman poskušal narisati po spominu (ZD XXI, 238):

Kakor da bi se v daljavi megle razmikale *pred mladim soncem, pred novim življenjem*: pokoj mi je segel v srce, malodušnost je izginila. Nikoli več nisem poizkušal, da bi narisal na papir, kar je bilo vtisnjeno v najgloblji in najsvetejši globočini mojega srca. V vsakem človeku je skrita *beseda*, ki je ne more in ne sme izreči in ki bo napisana morda šele ob smrtni uri na njegovih ustnicah. V vsakem človeku živi slika, ki je ne sme in ne more naslikati, če bi bil sam Lionardo in ki bo naslikana šele na mrtvem obrazu njegovem.

Ne vem, kam sem ga bil spravil in kje je zdaj tisti papir. V mojem srcu je *materina podoba* – lepota in blagost, kakor je *nikoli in nikjer nisem videl* in ki jo bodo živo ugledale šele moje umirajoče oči ... (Vse podčrtal V. S.)

Predpostavka razgrnitve, ki sledi, je, da je v navedenem odlomku ubesedeno *doživljajsko jedro*, v katerem se zasnavlja obrat-smisla hrepenenja v Cankarjevi literaturi. Tekst tega odlomka se v skladu s tem kaže kot nekakšen zapredek, iz katerega Cankarjeva pripoved v gostem pletežu in prepletu razpreda prizore, motive in podobe v črticah *Podob iz sanj*.

Vzemimo najprej motiv neizgovorjene besede. Ta se v nenaslovljeni uvodni črtici ter v črticah *Edina beseda* in *Tisto vprašanje* spet pojavi kot beseda mrtvega človeka: v *Edini besedi* je to beseda, ki je prišla na ust-

nice umrle matere iz »čeznarturnega spoznanja« (ZD XXIII, 46), beseda, ki sprazni vse, kar je bilo v življenju govorenega, a je živim pridržana, v *Tistem vprašanju* pa se razveže v govor, vendar le navidezni govor mrtvega človeka, ki se na koncu pripovedi pokaže za sanjski prenos – pripovedovalčevo lastno vprašanje, zaslišano iz mrtvečevih ust. To vprašanje vprašuje po smislu trpljenja in ostaja brez odgovora, toda v neodgovornosti, ki je čisto na koncu povsem izrecna v interpunkciji (ZD XXIII, 69): »... in vprašalo, v nebesa vzkliknilo je le moje izmučeno srce. –«, prihaja na plan pomemben premik: čeprav iz trpljenja še vedno izhaja človeški pasijon – pot po »klancu na Golgato«, če na ta pasijon naobrnem besede iz črtice *Naš laz* (ZD XXI, 275), spet ene iz sklepnega cikla *Moje njive* –, je trpljenje samo zaradi zavesti o človeški grešnosti izgubilo vnaprejšnjo pravico do odrešenja in s tem opravičevalno moč. Človek, ki je bil prej v hrepenenju opravičen po trpljenju, se zdaj ob poslednji sodbi, v njenem ogledalu, pred katerega je postavljen v črtici *Ogledalo*, imenuje »spaka«, »grešni človek« (ZD XXIII, 16, 17), ter je v črticah *Podob iz sanj*, ki slikajo prizore poslednje sodbe, zmeraj znova prikazan v strahu in grozi.

Drugi zgled za to, kako se v pripoved vpleta preiskovanje srca iz *Moje njive*, daje motiv materine podobe oziroma smehljaja. Nanj naletimo v obeh že omenjenih črticah, pa tudi v *Zaklenjeni kamrici*. V tej črtici sicer ni govor o lastnem sebstvu, ampak o sebstvu vsakega človeka: v njem je, in sicer »v duše dnu« (ZD XXIII, 73), skrita kamrica. Vendar se Cankarjev govor, ki to podobje črpa morda še celo iz Maeterlincka, hkrati navezuje na tisto, kar je spravilo na plan preiskovanje *lastnega srca*, ne da bi zato prenehal biti govor o sleherniku: v kamrici je podoba, »spomin na en sam obraz, na eno besedo ... morda celó spomin na en sam smehljaj« (ZD XXIII, 74–75; podčrtal V. S.).

V isti črtici se pojavi podoba »bele roke« (74):

... ko duša klone ... se prikaže iz mrakov bela roka, se rahlo dotakne oči, da izpregledajo, in iz noči se izvije svetlo jutro, in brezna ni več ...

Pripoved podaja to roko kot metaforo za podobo oziroma spomin, zaklenjen v kamrici; njen *dotik daje gledati* očem iz teme brezna, videti iz stiske. Poleg tega se bela roka pojavi tudi v črtici na pasijonski motiv z naslovom *Četrta postaja*, tokrat kot prisposoba za Marijin pogled, namenjen Kristusu, ki pada pod križem: »Kakor seže bela roka v noč, je segel njen pogled do njega, se je iz jezera njenih oči prelilo sonce v sonce« in »ni bilo trpljenja več, ne trnjevega venca več, ne križa« (ZD XXIII, 89). Ne nazadnje pa je roka metonimično, prek dotika, navzoča že v črtici *V tujini iz Moje njive*, ki pripoveduje o Cankarjevi rešitvi pred samomorom<sup>29</sup> (ZD XXI, 272):

Milo in ljubo se je doteknilo moje rame; ozrl sem se in sem videl njen obraz [...] In vse je vzkipelo, vzplamenelo v meni k nebesom in k življenju.

Materina podoba, ki jo torej v enem tekstu predstavlja bela roka in se v drugem tekstu, tekstu črtice o Kristusovem križevem potu, spet prek bele roke pretke v materin pogled, je pomagalna, še več, rešilna podoba: na

pomoč pride v odločilnem trenutku *kakor roka*, ki da oporo. Vendar, kot rešilna, ni odrešilna; čeprav je podoba, ki v trenutku najhujše stiske da oporo, vendarle ni malik na oltarju srca, kot »sveta podoba« (Edina beseda, ZD XXIII, 45) vendarle ni tisto poslednje.

Naslednji zgled ponuja prispodoba »mladega sonca«. Že v *Njeni podobi* – ta črtica tako rekoč daje arhetip, podobo, ki vlada še naprej v *Podobah iz sanj* – prihaja materi neizgovorjena beseda, smehljaj na ustnice »v predsmrtnem spoznanju«, »kakor da bi se v daljavi megle razmikale pred mladim soncem, pred novim življenjem«. Prihaja ji torej od žarka mladega sonca, ki ga pripoved samorazlagalno podaja kot prispodobo za novo življenje, to pa znotraj prispodobe dobi novozaveznokrščanski smisel, smisel življenja po smrti, kolikor je v *Pismu Rimljanom* 6,4 rečeno, da »pot novega življenja« človeku odpira Kristusovo vstajenje od mrtvih.

V *Podobah iz sanj* je ta prispodoba potem izpredena v prispodobo »jutranje zarje«. V črtici *Edina beseda* je to sicer prispodoba za neizgovorjeno besedo samo (ZD XXIII, 46):

Slutil in občutil sem jo zdaleč, kakor sluti človek še za meglami jutranjo zarjo

...

Nasprotno pa v črtici *Veselejša pesem* stoji za to, na kar ta beseda, smehljaj ali podoba napotuje (ZD XXIII, 53):

Hitreje kakor jutranja zarja se je bližala nebeška luč, se je bližalo odrešenje in povečanje.

Prispodoba za novo življenje je torej mlado življenje, prispodoba za odrešenje in povečanje jutranja zarja, toda na oboje napotuje prav arhetip iz zapredka zgodnejšega teksta, ki se potem v tekstu *Podob iz sanj* razpreda v mnoge prispodobe – materina podoba.

O tej podobi Cankar kot pripovedovalec v *Njeni podobi* pravi, da je »nikoli in nikjer nisem videl«, kajti s še nikdar videnim smehljajem na ustnicah jo posvečuje novo življenje. V črtici *Vrzdénc* iz *Podob iz sanj*, ki je motivno povsem sorodna tistim iz zadnjega cikla *Moje njive*, pa je rečeno (ZD XXIII, 95), da si človek

ustvari svetle sanje, brez katerih bi moral skoprneti od vsega hudega. Najprej se mu zasveti odnekod ponižna lučka, spomin na nekaj milega, želja po nečem lepem, mehkem, kar *morda nikoli nikjer ni bilo in nikjer ni*. (Podčrtal V. S.)

Čeprav gre obkraj za enako opredelitev – »kar ni bilo nikoli in nikjer« –, se v drugem primeru opredeljuje nekaj drugega. Kar se tu imenuje sanje-spomin-želja, je, z eno besedo, hrepenenje; to je hrepenenje, ki željno presega življenje tako, da spominsko zajema iz njega in to sanjsko obdeluje. Sanje-spomin-želja, to je tu podano kot tisto, kar je materi pomagalo vztrajati v trpljenju, na njenem »klancu na Golgato« – prav kot hrepenenje v Cankarjevem romanu o materi *Na klancu*. V želji s sanjami obdelani spomin pa je tu tudi spomin, katerega predmet je *morda nekaj neresničnega*.

Po drugi strani o takšnem spominu pripoveduje črtica *Med zvezdami*,



le da gre tokrat za spomin Cankarja samega, namreč kot lika v pripovedi (ZD XXIII, 107–108):

Spreletelo me je vsega in globoko presunilo, kakor spomin na daljno mladost, na sveto Veliko noč, na nekaj neizmerno lepega, sladkega in vzvišenega, *kar morda nikoli resnično ni bilo*, temveč je živelo le v skritih, hrepenenja polnih sanjah mojega ponižnega srca. (Podčrtal V. S.)

Stavek je nadvse zapleten: govori namreč, če je to branje pravilno, o spominu kot hrepenenju, s tem da v povedi o spominu uporabi besedo »hrepenenje«; če pa je bilo moje branje tudi dovolj natančno, je tu ta beseda rabljena sploh edinkrat v *Podobah iz sanj*. Navedenemu stavku sledi stavek:

Oj tja bi, k njim, k tisočkrat blaženim, ki hité zdaj z lahkim korakom od zvezde do zvezde, da ne zamudé velikega blagoslova pred obličjem božjim med vsemi izvoljenimi in poveljanimi!

Drugi stavek izraža hrepenenje, ne da bi ga imenoval z besedo: to je hrepenenje po blagoslovu življenja ob poslednji sodbi, o čemer proti koncu črtice, ko se ta ključni stavek ponovi, priča tudi pripovedovalčeva izpoved, da je »odrešenja željan« (110), kot predložek v njegovo ponovitev. Iz tega izhaja, da hrepenenji v sosledju stavkov nikakor nista ostro ločeni, denimo da bi bili zoperstavljeni v antitezi, nasprotno: prek »kakor«, ki hrepenenje kot »spomin« v prvem stavku primerjalno veže z neizrečenim, a z »Oj tja bi ...« vendarle izraženim hrepenenjem v drugem stavku, sta celo postavljeni v povsem nenavzkrižno razmerje podobnosti. Kljub temu gre za hrepenenji, ki sta si podobni le po naravnosti od tod-tja, ne pa tudi po smislu: za hrepenenje po tem, kar je izsanjano iz življenja samega in označeno kot morda neresnično na eni strani ter hrepenenje po novem življenju, življenju po smrti, na drugi.

Hrepenenje, ki ga Cankar vse do *Podob iz sanj* prikazuje kot življenjsko oporo in spodbudo svoje matere, v njih pa kot nekaj, kar samo utegne biti neresnično, zgolj izsanjano, je torej v temelju povezano z likom nje-nega življenja in se, spet v *Podobah iz sanj*, preobrne v hrepenenje po novem življenju spet prek nje-nega lika, podobe v smrti, kot je to prvič podano v *Njeni podobi iz Moje njive*. Ta lik zajema Cankarju lastno, dostopno mero tega, kar je resnično, oziroma tisto, na kar merijo besede iz črtice *Senca* (ZD XXIII, 48): »Doživljaji, ki so presegli mero, ostanejo za človeka brez pravega znamenja ...« To je torej *mera doživljaja*. Kajti kar v resnici je, kar je več kot le senca podobe in hkrati zunaj vsake mere, preogromno za človeka, lahko postane resnično šele v doživljaju.

Sicer je kot »podobe iz sanj« najdobesednejše izmed vseh treba razumeti prizore poslednje sodbe. Takšen prizor je v črticah *Obnemelost*, *Edina beseda* in *Med zvezdami* predstavljen kot pripovedovalčeve sanje ter v prvih dveh (prim. ZD XXIII, 36 in 47) celo vpeljan z obrazcem: »Zadnjič se mi je sanjalo ...« V črtici *Ogledalo* pa prizor poslednje sodbe okvirja pripoved, ki to, kar velja za resnično življenje, postavi pod vprašaj, češ ali življenje ni le sanje in ljudje le sence; življenje in ljudje so označeni tako še v črtici *Senca* (prim. ZD XXIII, 49), v kateri sicer ni



prizora poslednje sodbe, podobno pa tudi v črtici *V poletnem soncu* (prim. ZD XXIII, 80).

Življenje, ki velja za resnično, se pokaže kot sanje v luči mladega sonca, se pravi novega življenja in, navsezadnje, Življenja, ki je edino resnično.

V sklepni črtici *Podob iz sanj* z naslovom *Konec* govori s pripovedovalcem Smrt. Njen govor je apoteoza človeškega trpljenja, a kljub temu govorjen od drugod kakor, denimo, Kristusov v *Kristusovi procesiji*. Kompozicija pripovedi je mojstrska: pripovedovalec govori pripoved, hkrati pa je znotraj nje zapleten v dvogovor s Smrtjo, toda pri tem je prav on sam upripoveden kot tisti, ki se mu apoteoza govori; medtem trepeta »v svojem strahu in svoji ničevosti« (ZD XXIII, 119), z zavestjo o svoji človeški grešnosti, ne da bi imel v posesti smisel trpljenja. Smrt nastopa kot srednica med njim in Bogom, tako da pripoved poprime obliko iniciacije, v kateri navsezadnje šteje edinole to, kar resnično je. Še več: Smrt je »sodnica« (118), in sicer za smrt ali življenje. In ko pripovedovalec za pričo ob poslednji sodbi za materjo in domovino imenuje še Boga samega, torej brž ko se zanese le še na »Boga, ki je življenje«, kot je rečeno v črtici *Njen grob iz Moje njive* (ZD XXI, 281), dobi novo ime tudi Smrt: »Življenje, Mladost, Ljubezen« (ZD XXIII, 120). Črtica se s tem preimenujočim triimenovanjem sodnice Smrti končuje v sodbi za življenje.

Triimenovanje Smrti morda odmeva Kristusovo samopoimenovanje, kot je sporočeno v *Evangeliju po Janezu* 14,6: »Jaz sem pot, resnica in življenje.« Kristus je po tem samopoimenovanju pot, ki vodi v resnico in življenje (po smrti), oziroma pot, ki je resnica in (novo) življenje, vendar v trojicah iz Cankarjevega vélikega finala – *mati, domovina, Bog* in *Življenje, Mladost, Ljubezen* – ni imenovan, vsaj ne izrecno. Zato pa je na prvem mestu imenovana mati, saj je njena podoba v smrti, rešilna kakor pogled matere za Kristusa v Cankarjevi različici evangeljskega pasijona, *mera doživljaja resničnega*: podoba, ki odseva obljubo novega življenja.

To nas vrača od zadnjega, finalnega prizora sodbe s sodnico Smrtjo nazaj k hrepenenju. Hrepenenje je tudi še v *Podobah iz sanj* upripovedeno kot hrepenenje po izsanjanem življenju. Vendar je upripovedeno tudi drugače. To je slej ko prej hrepenenje po novem življenju, življenju po smrti, zbujeno ob materini podobi v smrti, kot ga v prispodobi slika že *Njena podoba iz Moje njive*. Toda zdaj je zajeto v *polnem obratu smisla*.

Povzemimo: v njegovi moči ni več poslednja sodba, ampak se mu pred poslednjo sodbo pridružujejo strah, groza in občutek ničevosti; izhaja iz trpljenja, a nima več opravičenja v trpljenju; in, navsezadnje, to, kar velja za resnično, tako imenovano »resnično življenje«, v svoji naravnosti k onemu, kar je, preobrača v gole sanje.

Prva beseda hrepenenja in zadnja: življenje.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Marion obravnava preobrnitev grškega ontološkega pojma še v dveh drugih novozaveznih odlomkih (*1 Kor* 1,28 in *Lk* 15,12–13).

<sup>2</sup> Gorazd Kocijančič, *Uvod v Izbrane spise* Maksima Spoznavalca (v tisku).

<sup>3</sup> Prim. geslo *Ibn Gabirol* Fredricka P. Bargebuhra v *The New Encyclopaedia Britannica* (1993, 220–221).

<sup>4</sup> Navedeno po J. Kos 1956, 509.

<sup>5</sup> Prim. n. d., 511–512.

<sup>6</sup> Prim. tudi Paternu 1989, 98.

<sup>7</sup> Za nemški izvirnik gl. Hegel 1970.

<sup>8</sup> N. d., str. 337 in 338.

<sup>9</sup> Po Pirjevcu so bili »Emersonovi eseji edini filozofski tekst, ki ga je zares podrobno preučil« (1964, 419).

<sup>10</sup> Navedeno po J. Kos 1956, 511.

<sup>11</sup> O liku tujca pri Cankarju prim. zlasti zadnje poglavje »Tujec in njegova zvestoba« v Pirjevčevi knjigi *Ivan Cankar in evropska literatura* (str. 395–448).

<sup>12</sup> Prim. tudi zgodnejšo sodbo iz nazorsko nasprotnega tabora, sodbo Venceslava Belèta, češ da ta tujec v resnici ni Kristus, ampak »poosebljeni socialni demokratizem« (1911, 325).

<sup>13</sup> Prim. Hieronymus 1842, 481 isl. (45. pismo).

<sup>14</sup> N. d., 642 (66. pismo).

<sup>15</sup> Prim. n. d., 726 (79. pismo).

<sup>16</sup> Prim. geslo *entós* v Bauerjevem *Griechisch-deutsches Wörterbuch zu den Schriften des Neuen Testaments und der übrigen urchristlichen Literatur* (stolp. 533–534). Prim. tudi bogato bibliografijo novozaveznih komentarjev in nanje oprto razlago Josepha A. Fitzmyerja (1985, 1160–1162), po kateri je patristično branje »v vas« neustrezno zaradi dveh razlogov: ker se Kristus tu z odgovorom obrača na farizeje (hebr. *perušim* = ločeni, oddeljeni), ki so kot ena izmed judovskih »ločin«, držeča se mrtve érke postave, Kristusu nasprotujoča stranka in jih ta skupaj s pismouki imenuje tudi »pobeljeni grobovi« (*Mt* 23,27), in ker Božje kraljestvo v *Evangeliju po Luku* nikjer ne pomeni notranje človeške resničnosti, ampak meri na resničnost, ki prihaja od zunaj oziroma od zgoraj.

<sup>17</sup> Celotni odlomek iz *Evangelija po Luku* 17,20–21, iz katerega je tudi v Cankarjevi értici navedeni stavek, ima za vzporednico 113. logion *Evangelija po Tomažu*, v katerem med drugim najdemo Jezusove prilike oziroma izreke, znane iz kanoničnih evangelijev, na primer o sejalcu (9. logion), gorčičnem zrnu (20. logion), iveri in brunu v očesu (26. logion), o doma nesprejetem preroku (31. logion) itn. Gl. *Das Evangelium nach Thomas* v Weidinger 1991. Prim. tudi slovenski prevod izbranih logionov iz tega evangelija in komentar k njim, ki sta delo Marka Uršiča (1994, 26–36).

<sup>18</sup> Navedeno po Uršič 1994, 28.

<sup>19</sup> Neposredni kontekst te sintagme je po slovnični obliki namerni odvisnik, ki se navezuje na neposredno predtem izrečeno misel, da je Kristus vstal od mrtvih: ... *hoútós kai hemeís en kainóteti zoés peripátésomen*. Novi slovenski prevod je slovnično dosleden: »... da bi ... tudi mi stopili na pot novosti življenja.« Vendar vsi zgodnejši prevodi *kainótes zoés* (db. »novost življenja«) slovenijo z »novim življenjem«; v Wolfovi Bibliji, denimo, rabljeni še v Cankarjevem času, se namerni odvisnik izvirnika glasi: »... také tudi mi v novim življenji hodimo.«

<sup>20</sup> Prim. Berdjajev 1981, 60, 64 in 163. O smislu novega življenja v teh dveh romanih Dostojevskega prim. tudi J. Kos 1984, 1110.

<sup>21</sup> Prim. »Opombe k peti knjigi« v ZD V, 149.

<sup>22</sup> O smislu »novega življenja« v *Hlapcih* prim. J. Kos 1968, 130–148, in Pirjevec 1968.

<sup>23</sup> Prim. večstransko hrepenenjsko sanjo v drugi polovici romana (ZD XVII, 92–94).

<sup>24</sup> Prim. 4. in 6. poglavje 2. knjige Avguštinovih *Izpovedi* (1978, 32–33 in 35–36).

<sup>25</sup> Prim. 4. sonet *Sonetnega venca* (ZD I, 140): »Srcé mi je postalo vrt in njiva ...«

<sup>26</sup> Vendar ne gre za enostavno odslikavo, saj sta v avtobiografski mreži pripovedi verjetno zajeta in med seboj prepletena dva dogodka iz Cankarjeve mladosti: dogodek v Ljudski kuhinji, dobrodelni ustanovi Luke Jerana, ki je opisan tudi v črtici *Zgodba o nepoštenosti* iz leta 1914, in dogodek v Tavčarjevi hiši. Prim. »Opombe k dvaindvajseti knjigi« v ZD XXII, 297–300.

<sup>27</sup> Ker *psyché* pri Pavlu ni nič takega kakor animalično počelo v človeku, ampak označuje specifično človeško naravno življenje, življenje zemeljskega človeka v celoti, hkrati tudi, kot pravi Rudolf Bultmann, velja (1977, 206): »*Psychikós ánthropos* ni človek, ki ima le vitalne potrebe, ampak človek, čigar življenjska usmeritev je omejena na zemeljsko (1 Kor 2,14).«

<sup>28</sup> Kot je ugotovil že Pirjevec, bi bilo v okviru freudovske psihoanalize kot izvorno instanco vesti pri Cankarju, nadjaz, prej kakor očeta mogoče obravnavati mater (prim. 1964, 437).

<sup>29</sup> Prim. opombo v ZD XXI, 327, češ da gre za ubesedenje Cankarjevega lastnega doživljanja na Dunaju.

## BIBLIOGRAFIJA

- Auerbach, Erich: »Passio als Leidenschaft«. V: Erich Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, ur. Fritz Schalk. Bern in München, Francke Verlag, 1967, str. 161–175.
- Avrelij Avguštin: *Izpovedi*, prevod Antona Sovreta priredil Kajetan Gantar. Celje, Mohorjeva družba, 1978.
- Bauer, Walter: *Griechisch-deutsches Wörterbuch zu den Schriften des Neuen Testaments und der übrigen urchristlichen Literatur*. Berlin, A. Töpelmann, 1958 (5., izboljšana in dopolnjena izdaja).
- Belè, Venceslav: »Jezus v poeziji«. V: Čas 5, 1911, št. 7–8, str. 300–348.
- Berdjajev, Nikolaj: *Duh Dostojevskog*, srb. prevod. Beograd, Niro »Književne novine«, 1981.
- Bernik, France: *Tipologija Cankarjeve proze*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1983.
- BibleWorks for Windows*, Ver. 2.3d (2200). Seattle, Washington, Hermeneutika Software, 1993 (z naslednjimi Biblijami: King James Version, American Standard Version, Revised Standard Version, Greek New Testament, Ralphs' Septuagint, BHS Hebrew Old Testament, Westminster BHS Old Testament, Latin Vulgate, Westminster Confession).
- Biblia* / dass ist die gantze Heilige Schrift Deusch auff's new zugericht, prev. Martin Luther. Wittenberg 1545 (reprint München, dtv, 1974).
- Biblia* / tu je, vse Svetu pismu, Stariga inu Noviga testamenta, slovenski, tol-mazhena, skusi Jurja Dalmatina. Wittenberg 1584 (reprint Ljubljana, Mladinska knjiga, 1968).

- BULTMANN, Rudolf: *Theologie des Neuen Testaments*. Tübingen, Verlag J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1977 (7. izd.).
- CANKAR, Ivan: *Romantične duše*. V: Ivan Cankar, *Zbrano delo* (= ZD) III, ur. Dušan Moravec. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1967.
- CANKAR, Ivan: *Hlapci*. V: Ivan Cankar, ZD V, ur. France Bernik. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1969.
- CANKAR, Ivan: *Lepa Vida*. V: Ivan Cankar, ZD V, ur. France Bernik. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1969.
- CANKAR, Ivan: *Epilog k Vinjetam*. V: Ivan Cankar, ZD VII, ur. Janko Kos. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1970.
- CANKAR, Ivan: *Na klanecu*. V: Ivan Cankar, ZD X, ur. Janko Kos. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1971.
- CANKAR, Ivan: *Hiša Marije Pomočnice*. V: Ivan Cankar, ZD XI, ur. Janko Kos. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1972.
- CANKAR, Ivan: *Hlapec Jernej in njegova pravica*. V: Ivan Cankar, ZD XVI, ur. Dušan Moravec. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1972.
- CANKAR, Ivan: *Novo življenje*. V: Ivan Cankar, ZD XVII, ur. France Bernik. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1974.
- CANKAR, Ivan: *Za križem*. V: Ivan Cankar, ZD XVII, ur. France Bernik. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1974.
- CANKAR, Ivan: *Legenda o Kristusovi suknji*. V: Ivan Cankar, ZD XVIII, ur. Janko Kos. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1973.
- CANKAR, Ivan: *Moja njiva*. V: Ivan Cankar, ZD XXI, ur. France Bernik. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1974.
- CANKAR, Ivan: *Grešnik Lenart. Življenjepis otroka*. V: Ivan Cankar, ZD XXII, ur. France Bernik. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1975.
- CANKAR, Ivan: *Črtice*. V: Ivan Cankar, ZD XXII, ur. France Bernik. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1975.
- CANKAR, Ivan: *Podobe iz sanj*. V: Ivan Cankar, ZD XXIII, ur. France Bernik. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1975.
- CANKAR, Ivan: *Dragotin Kette*. V: Ivan Cankar, ZD XXIV, ur. Dušan Voglar. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1976.
- CANKAR, Ivan: *Almanahovci*. V: Ivan Cankar, ZD XXIV, ur. Dušan Voglar. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1976.
- DANTE: *La divina commedia*. V: Dante, *Tutte le opere*, ur. Luigi Blasucci. Firenze, Sansoni editore, 1965.
- DOSTOJEVSKI, Fjodor M.: *Bratje Karamazovi*, 2 zv., prev. Vladimir Levstik. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1976 (Sto romanov 93).
- DOSTOJEVSKI, Fjodor M.: *Zločin in kazen*, prev. Marjan Poljanec. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1997 (Veliki večni romani).
- Das Evangelium nach Thomas*. V: Erich Weidinger (ur.), *Apokryphe Bibel. Die verborgenen Bücher der Bibel*. Augsburg, Pattloch Verlag, 1991.
- FICHTE, Johann Gottlieb: »O pojmu vedoslovja ali tako imenovani filozofiji«. V: Johann Gottlieb Fichte, *Izbrani spisi*, prev. Doris Debenjak. Ljubljana, Slovenska matica, 1984 (Filozofska knjižnica 27), str. 53–95.
- FITZMYER, Joseph A.: *The Gospel According to Luke (X–XXIV)*. New York, Doubleday & Company, 1985 (Anchor Bible 28A).
- HAUSHERR, Irénée: *Pénthos. Doctrine de la componction dans l'Orient chrétien*. Rim, Pont. institutum Orientalium studiorum, 1944 (Orientalia Christiana analecta 132).
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Fenomenologija duha*, prev. Božidar Debenjak. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1998 (Analecta).
- HEGEL, G. W. F.: *Phänomenologie des Geistes*. V: G. W. F. Hegel, *Werke* 3. Frankfurt n. M., Suhrkamp, 1970.

- HEGEL, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. V: G. W. F. Hegel, *Werke* 13. Frankfurt n. M., Suhrkamp, 1992 (3. izd.).
- HIERONYMUS, sanctus: *Epistolae in quatuor classes divisae secundum ordinem temporum*. V: Sanctus Hieronymus, *Opera omnia*, I. zv., ur. J.-P. Migne. Pariz 1842 (Patrologia Latina [= PL] 22), stolp. 325–1192.
- HRIBAR, Tine: *Drama hrepenenja. Od Cankarjeve do Šeligove Lepe Vide*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1983.
- KOCIJANČIČ, Gorazd: »Splošni uvod«. V: *Logos v obrambo resnice. Izbrani spisi zgodnjih apologetov*, prev. F. Ks. Lukman, Gorazd Kocijančič in Jasna Horvat. Celje. Mohorjeva družba, 1998, str. 5–27.
- KOCIJANČIČ, Gorazd: »Uvod«. V: Maksim Spoznavalec, *Izbrani spisi* (v tisku).
- KOS, Janko: »Idejni izvori Cankarjeve literature«. V: *Beseda* 6, 1956, št. 7–8, str. 378–383; št. 9–10, str. 505–515.
- KOS, Janko: »Cankarjev Jerman in problem nekonformizma«. V: *Sodobnost* 6, 1968, št. 2, str. 130–148.
- KOS, Janko: »Znanost in vera kot kulturni problem«. V: *Sodobnost* 22, 1984, št. 8–9, str. 728–741; št. 10, str. 919–942; št. 12, str. 1095–1113; 23, 1985, št. 1, str. 28–43; št. 6–7, str. 679–692; št. 8–9, str. 817–834; št. 12, str. 1121–1131.
- KOS, Janko: *Duhovna zgodovina Slovencev*. Ljubljana, Slovenska matica, 1996.
- KOS, Matevž: »Kako brati Kosovela?«. V: Srečko Kosovel, *Izbrane pesmi*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1997 (Kondor 280), str. 129–165.
- KOSOVEL, Srečko: ZD III/1, ur. Anton Ocvirk. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1977.
- KREFT, Bratko: »Cankarjev Hlapec Jernej«. V: Ivan Cankar, *Hlapec Jernej*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1969 (Kondor 114), str. 75–121.
- LOUTH, Andrew: *Izvori krščanskega mističnega izročila. Od Platona do Dionizija*, prev. Nike in Gorazd Kocijančič. Ljubljana, Nova revija, 1993 (Hieron).
- MARION, Jean-Luc: »Indiferenca do Biti. Fragment o novozavezni ontologiji«. V: *Nova revija* 16, 1997, št. 177–178, prev. Gorazd Kocijančič, str. 173–185. *The New Encyclopaedia Britannica*, Chicago itn., 1993 (15. izd.).
- NIETZSCHE, Friedrich: *Volja do moči. Poskus prevrednotenja vseh vrednot: iz zapuščine 1884/88*, prev. Janko Moder. Ljubljana, Slovenska matica, 1991 (Filozofska knjižnica 34).
- Novum Testamentum Graece*, izd. Nestle–Aland. Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1979 (26., predelana izdaja).
- NYGREN, Anders: *Eros und Agape. Gestaltverwandlungen der christlichen Liebe*, nem. prevod. Gütersloh, Bertelsmann, 1954 (2. izd.).
- PATERNU, Boris: »Problemi simbolizma v slovenski književnosti«, V: Boris Paternu, *Obdobja in slogi v slovenski književnosti. Študije*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989, str. 91–120.
- PELIKAN, Jaroslav: *The Christian Tradition. A History of the Development of Doctrine*, 5. zv.: *Christian Doctrine and Modern Culture (since 1700)*. Chicago in London, The University of Chicago Press, 1989.
- PIRJEVEC, Dušan: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964.
- PIRJEVEC, Dušan: *Hlapci heroji ljudje*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1968.
- PLATO: *The Republic* II. Cambridge, Mass., The Harvard University Press, in London, W. Heinemann, 1980 (7. izd., Loeb Classical Library 176).
- PREŠEREN, France: »Sonetni venec«. V: France Prešeren, ZD I, ur. Janko Kos. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1965.
- PRIJATELJ, Ivan: »Domovina, glej umetnik!«, v: Ivan Prijatelj, *Izbrani eseji in razprave* I, ur. Anton Slodnjak. Ljubljana, Slovenska matica, 1952, str. 551–579.



- Sveto pismo stare in nove zaveze*, slovenski standardni prevod iz izvirnih jezikov. Ljubljana, Svetopisemska družba Slovenije, 1996.
- Sveto pismo stare in nove zaveze / z razlaganjem poleg nemškega*, od apostoljskega Sedeža potrjeniga sv. pisma, ki ga je iz Vulgate ponemčil in razložil dr. Jožef Franc Allioli. Ljubljana 1856–1859.
- URBANČIČ, Ivan: »Slovenska kultura in politika. Misel ob stodvajsetletnici Cankarjevega rojstva«. V: *Nova revija* 15, 1996, št. 170–171, str. 12 (priloga »Ampak«).
- URŠIČ, Marko: »Véliko odkritje«. V: Marko Uršič, *Gnostični eseji*. Ljubljana, Nova revija, 1994 (Hieron), str. 9–94.
- VIDMAR, Josip: »Delo Ivana Cankarja«. V: *Ljubljanski zvon* 51, 1931, št. 7, str. 474–487.
- VIRK, Tomo: »Dve legendi«. V: *Revija* 2000 14, 1982, št. 21–22, str. 107–112.
- VIRK, Tomo: »Zločin je kazen«. V: Fjodor M. Dostojevski, *Zločin in kazen*, prev. Marjan Poljanec. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1997 (Veliki večni romani), str. 555–567.

## ■ SENSES OF YEARNING: IVAN CANKAR'S LITERATURE AND THE NEW TESTAMENTS CHRISTIANITY

The main topic of Ivan Cankar's literature is that of human yearning. The discussion, however, starts with the definition of the sense of the yearning in the New Testament. As God, according to St. Paul, »raises the dead« and »calls into existence non-beings as beings«, yearning follows this call, ignoring the division between the living and the dead which the world respects, and has a para-ontological sense. In Cankar's work this para-ontological or, even more, meta-ontological determination of yearning which was developed in subsequent Christian literature is lost, and yearning is identified with the basic feeling of the *schöne Seele*, as Hegel put it, i.e. of the empty subject which does not enter into the reality. It is this very kind of yearning that, similarly to Prešeren's glorification of a woman, has become the paradigm of Slovene literature. However, this concept of yearning in Cankar's late works is redefined and filled with the sense of New Testament yearning for new life after death.

Junij 2000



# IZREKANJE NUMINOZNEGA PRI UTEMELJITELJIH SIMBOLISTIČNE LIRIKE

Sabina Mihelj

Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana

Ali ni to bilo skrito delo simbolistične ontologije – posredovati skrivnost, ki je neodvisna od teoloških topografij, da bi ohranili občutek skrivnosti in občutek svetosti onstran njihovih predhodnih obveznosti in dogmatičnih omejitev?

(A. Balakian 1992, 18)

*Izhodiščna teza pričujoče razprave je, da je specifični pesniški jezik, kakršnega so razvili simbolistični pesniki, omogočil poeziji postati privilegirano sredstvo izrekanja modernega religioznega (natančneje, numinoznega) doživetja. Analiza interakcije med vsebino in formo pesniških tekstov štirih avtorjev – Charlesa Baudelaira, Paula Verlaina, Arthurja Rimbauda in Stéphana Mallarméja – pokaže, da mednje sodita v prvi vrsti (simbolistična) raba simbola in približevanje poezije glasbi, poleg njiju pa sta v članku obravnavani še t.i. čutna irealnost (značilna za Rimbaudovo poezijo) in čista poezija (značilna za Mallarmejevo poezijo).*

*The voicing of numinous experience in the founders of symbolic lyricism. The starting thesis of this article is that a specific language of poetry, as developed by symbolist poets, enabled poetry to become a privileged means of uttering modern religious (numinous, to be more precise) experience. An analysis of the interaction between the content and form of poems by four authors – Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud and Stéphane Mallarmé – shows that especially a (symbolist) use of a symbol, and the approach of poetry to music are important for the ability to express a numinous experience or object. In addition, the article deals with so-called sensual unreality (typical of Rimbaud's poetry) and pure poetry (typical of Mallarmé's poetry) and establishes how and why the symbolist poetry, which at first made an attempt to put into words numinous objects, was transformed into a radical reflection on the nature of human realisation and utterance.*

## 1. Zastavitev problema

Kakor je po eni strani res, da so bili ključni avtorji simbolizma (in tudi dekadence kot njegovega neločljivega protipola) na deklarativni ravni naperjeni proti religiji – vsaj v obliki, v kakršni se je pojavljala v kontekstu takratne cerkvene institucije – in bi jih bilo z vidika takratnega razumevanja religije težko povezovati z religioznimi pojavi, po drugi strani v premisleku o možnih vzporednicah simbolistične lirike in religije ne gre prehitro potegniti nasprotnih sklepov in v teh lirskih tekstih iskati evokacijo katere izmed dogmatsko utrjenih transcendenc. Da bi se izognila tako eni kot drugi pasti, namreč tako apriornemu zanikanju kakršnekoli religioznosti simbolistov kakor tudi prehitremu izenačevanju te religioznosti s katero izmed tradicionalnih, institucionalno podprtih oblik religioznosti, sem svoje razmišljanje o razmerju med literaturo in religijo zasnovala na zelo širokem pojmovanju religije, ki religije ne izenačuje s cerkvijo, pa tudi ne s katerokoli zgodovinsko obstoječo religijo. Tako razumevanje religije je v sodobnejših socioloških in antropoloških teorijah religije že precej uveljavljeno; zlasti so v namene obravnavanja razmerja med literaturo in religijo primerne definicije religije, ki jih v svojih delih podajo Th. Luckmann, J. Cazeneuve in R. Rappaport. Omenjeni avtorji v svojih teorijah povezujejo elemente posameznih starejših teorij religije, zlasti iz sociološke in pretežno funkcionalistične teorije E. Durkheima ter iz sklopa teorij, ki jih ponavadi uvrščamo v fenomenologijo religije.<sup>1</sup> Na podlagi omenjenih sodobnih teorij religije je mogoče v literaturi videti instrument konstrukcije in/ali potrjevanja realnosti oziroma posameznega dela (plasti) te realnosti. V primeru simbolistične literature gre zelo pogosto za konstrukcijo tiste plasti realnosti, ki jo imenujem transcendenca ali Drugo. V tej realnosti je mogoče prepoznati številne elemente numinoznega, kakor ga definira nemški protestantski teolog R. Otto; gre za realnost, ki absolutno presega obvladljivo realnost vsakdanjega sveta in je iracionalna ter nediskurzivna. Ključen element konstrukcije te presežne realnosti je konstrukcija meje, ki presežno realnost loči od vsakdanje, totranske, racionalno obvladljive in ubesedljive, diskurzivne realnosti. Hkrati je mogoče na osnovi omenjenih teorij v literaturi videti ne le sredstvo konstrukcije oz. potrjevanja te realnosti oz. njenih meja, temveč tudi sredstvo preseganja teh meja, poseganja po transcendentni realnosti ali vzpostavljanja sinteze med totransko in transcendentno realnostjo.

Središčni namen pričujočega članka je odgovoriti na vprašanje, katere so bile tiste inherentne značilnosti simbolistične lirike, zaradi katerih je lahko ta lirika v drugi polovici 19. stoletja prevzela nekatere funkcije, ki jih tradicionalno pripisujemo religiji (v obliki cerkvene institucije). Dоследj prevladujoči pristopi k obravnavanju razmerja med literaturo in religijo, ki se omenjenega razmerja lotevajo z vidika vsebine (objekta), pri čemer zasledujejo pojavljanje izvorno religioznih motivov, tem in idej v literarnih tekstih, so se ob tako zastavljenem problemu izkazali za nezadostne. Moja izhodiščna hipoteza je bila, da gre razloge za približevanje simbolistične lirike religiji iskati v specifičnih formalnih značilnostih te

lirike oz. v načinu izrekanja določenih objektov/doživetij. Med temi značilnostmi sta zlasti raba (simbolističnega) simbola in približevanje poezije glasbi, ki sta značilni za vse simbolistične tekste (ponazarjam ju ob tekstih Baudelaira in Verlaina), poleg njiju pa še poskus vzpostavljanja čutne irealnosti (značilno za Rimbaudovo poezijo) in čiste poezije (značilno za Mallarmejevo poezijo).

## 2. Numinozno kot objekt simbolistične lirike

Pojem numinoznega je postal v vedah, ki obravnavajo religijo, splošno razširjen po zaslugi teksta R. Otta *Sveto (Das Heilige)*, ki je prvič izšel leta 1916. Kategorije, s pomočjo katerih R. Otto v svojem delu razdela posamezne momente svetega oziroma numinoznega, so se izkazale kot uporabno orodje za prikaz sorodnosti med religioznimi objekti in objekti simbolistične lirike. Numinozno Otto definira kot sveto minus njegov nravni moment in minus njegov racionalni moment, s čimer se želi približati izvornemu pomenu besede sveto in se izogniti moralnemu odtenku, ki se drži pojma sveto v vsakdanji rabi. V numinoznem je mogoče po Otta razbrati niz medsebojno povezanih elementov: moment kreaturnosti, moment nadmočnega (*majestas*), moment skrivnostnega (*mysterium*), moment grozljivega (*tremendum*), moment privlačnega (*fascians*), moment *augustum* in moment energičnega. Navedeni momenti numinoznega so hkrati tudi momenti človekovega doživetja numinoznega. Moment kreaturnosti razlaga kot »občutje ustvarjenega bitja, ki se pogreza in izginja v lastnem niču v nasprotju do tistega, kar je nad vsem ustvarjenim« (R. Otto 1993, 18), in ga povezuje z momentom nadmočnega (*majestas*), ki ga imenuje tudi moment 'sile', 'moči', 'nadmoči', 'popolnega preseganja', pa tudi z občutjem strahu oz. z momentom grozljivega (*tremendum*) (R. Otto 1993, 22). Moment *tremendum* se v numinoznem povezuje z momentom privlačnega (*fascians*) in tvori z njim kontrastno harmonijo, ki je po Ottovi razlagi vsebina numinoznega. Tej disonantni vsebini daje obliko moment skrivnostnega (*mysteriosum*), ki meri na tisto 'povsem drugo', tuje in začudujoče v numinoznem. Momente skrivnostnega, grozljivega in privlačnega Otto združi v sintagmo, ki jo je kasnejša recepcija vzela za ključni dosežek njegovega dela: numinozno je grozljiva in privlačna skrivnost (*mysterium tremendum et fascians*). Naštetim momentom, ki so za razumevanje pojma numinoznega ključni, Otto doda še moment energičnega in moment *augustum*.

Posamezni momenti, ponekod pa celo celotna struktura numinoznega, se pojavljajo tudi v zvezi z Drugim v simbolistični liriki, in sicer bodisi v neposrednem opisu Drugega bodisi v opisu odnosa med lirskim subjektom ali človekom in Drugim bodisi v opisu (samooznačitvi) lirskega subjekta samega. Tudi območja realnosti, ki se vsakdanjemu pojmovanju kažejo kot izrazito profana, v simbolistični liriki dobivajo izrazite numinozne poteze oz. v lirskem subjektu zbujajo občutja, ki jih lahko primerjamo z občutji, kakršne po Ottovi razlagi v človeku zbujajo numinozno. Redko se sicer zgodi, da posamezen objekt (Drugo) znotraj simbolistične



lirike pridobi vse poteze, ki jih Otto pripisuje numinoznemu; najpogosteje je zaznati le nekatere momente, ki pa so glede na Ottovo pojmovanje predimenzionirani ali zaobrnjeni v svoje nasprotje. Posebej očitna je za simbolistično liriko oziroma njeno obravnavanje Drugega močna navzočnost momentov grozljivega (*tremendum*), skrivnostnega (*mysteriosum*), nadmočnega (*majestas*) in z njim povezanega občutja kreaturnosti. Moment grozljivega je neredko stopnjevan do točke, ko postane Drugo za človeka nevarno, uničujoče, smrtonosno. Moment privlačnega se v simbolistični liriki najpogosteje pojavlja v kontrastni harmoniji grozljive in privlačne skrivnosti (*mysterium tremendum et fascinans*), redkeje pa v podobi ljubezni, milosti, sočutja oziroma nečesa, kar je za človeka oz. za lirski subjekt osrečujoče. Moment energičnosti in moment augustuma se v simbolistični liriki redkeje pojavljata.

Nazorne pesniške podobe, v katerih je mogoče prepoznati posamezne komponente numinoznega, kakor ga razume Otto, je mogoče najti v skoraj vseh simbolističnih tekstih; kot privlačni, a hkrati grozljivi in skrivnostni objekti se kažejo tako raznorodni pojavi, kot so ženska (npr. Valéry: *Les Pas*, Baudelaire: *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*, Verlaine: *Green, Spleen in Streets*), narava ali njeni posamezni prizori (npr. Baudelaire: *Correspondances*, Verlaine: *Les Soleils Couchantes* in *Chanson d'Automne*, Rimbaud: *Marine*), tuje dežele (npr. Rimbaud: *Pijani čoln*, Baudelaire: *Parfum exotique*, Mallarmé: *Brise Marine*), sinjina oz. nebo (npr. Mallarmé: *L'Azur*, Valéry: *Cimitière Marin*, Baudelaire: *Horreur Sympatique*), brezno (npr. Baudelaire: *Le Gouffre*) in drugi. Kot Drugo v simbolistični liriki pogosto nastopajo območja realnosti, ki se vsakdanjemu pojmovanju kažejo kot izrazito profana, tostranska, tradicionalno pojmovani krščanski transcendenci nasprotna (npr. telo, spolnost, vsakdanji predmeti). V tem primeru pride do temeljitega prevrednotenja posameznih območij realnosti, ki se reorganizirajo v novo hierarhijo svetega in profanega. To prevrednotenje je mogoče spremljati v Baudelairovem sonetu *Correspondances*, v katerem se čutnost pojavlja v izrazito vzvišeni, numinozni luči.

Podobnost objekta simbolistične lirike in numinoznega kot najnotrajnejšega bistva religije se ujema z vzporednicami na ravni ontoloških in antropoloških predpostavk Ottovega teksta in simbolistične lirike (Mihelj, 2000). Tako R. Otto kot simbolisti v osnovi zelo podobno odgovarjajo na vprašanje *Kaj resnično biva?*, pa tudi na vprašanje *Kakšna je narava in mesto človeka v svetu?* Edini so si v prepričanju o heteronomnosti tostranstva, materije, vsakdanjega življenja; edina resnično in avtonomno bivajoča je presežna realnost, ki jo Otto imenuje numinozno, pri simbolistih pa jo lahko razberemo, kot že omenjeno, v zelo različnih lirskih objektih. Človek je v odnosu do te realnosti v povsem podrejenem položaju. Izjemo predstavljajo redki posebej nadarjeni ljudje – mednje sodijo po Ottu tudi umetniki –, ki so sposobni višja spoznanja (tj. spoznanja numinoznega) ne le dojemati, temveč tudi samostojno proizvajati. Podobno predstavo o lastni posebni obdarjenosti, poslanstvu oz. vzvišenosti lahko razberemo v številnih tekstih simbolističnih lirikov.

### 3. Součinkovanje vsebine in forme v religioznem in pesniškem jeziku

Sama podobnost religioznega in pesniškega objekta ter doživetja, ki ga objekt zbuja, še ne zadošča za to, da bi uvideli, zakaj se je ravno pesniška praksa konec 19. stoletja ponudila kot tista, skozi katero so se simbolistični pesniki lažje soočili s poslednjimi vprašanji lastne eksistence, z vsem, kar presega vsakdanjo realnost, kar je skrivnostno in racionalno nedojemljivo ter na paradoksen način grozljivo in privlačno hkrati. Če bi se zadovoljili z odkrivanjem podobnosti na vsebinski ravni, bi sledili liniji doslej prevladujočega načina obravnavanja razmerja med religijo in literaturo, ki se osredotoča predvsem na vsebinske sorodnosti. Nasprotno pa je namen pričujoče razprave osvetliti omenjeno problematiko z vidika forme, oz. natančneje, z vidika specifične interakcije med formo in vsebino literature (v tem primeru simbolistične lirike). V čemu sta torej jezik oz. forma simbolistične lirike tako specifična, da omogočata izreči numinozno oz. doživetje numinoznega? Jezik oz. govor sta seveda uporabljena kot sredstvi poseganja po numinoznem tudi znotraj religije, zato velja pred analizo konkretnih lirskih tekstov na kratko pregledati nekatere teorije oz. teze o vlogi in specifikah jezika v religiji in literaturi.

#### 3.1. Jezik v religiji: religiozni simbol in njegov odnos do znaka, paradoksnost ubesedovanja Drugega (numinoznega)

V različnih poskusih konceptualizacij religij(e) se kot pomembni elementi religij(e) pogosto pojavljajo simboli (R. Rappaport, 1999; Th. Luckmann, 1997; P. Berger in Th. Luckmann, 1988; M. Kerševan, 1975), vendar avtorji le redko podrobneje razpravljajo o vprašanju, v čem naj bi se taki simboli razlikovali od drugih simbolov oz. simbolnih jezikov ter od znakov. Še najpogosteje je definirana distinkcija med simbolom in znakom; znak je ponavadi pojmovan kot celota označenca in označevalca, pri čemer je zveza med obema konvencionalna, za simbol pa naj bi bilo značilno, da kot svoj označevalec uporablja kompleten znak, ki je že v rabi v naravnem jeziku, zveza med označencem in označevalcem pa naj bi bila zato motivirana. Iz te distinkcije izhaja tudi M. Kerševan, ki se v nadaljevanju loti še definicije religioznih simbolov; distinktivna poteza teh (v odnosu do ostalih simbolov) naj bi bila narava označenca: »Religiozni označevalci nimajo 'pravega' označenca; njihov označenec jim stalno 'uhaja', ga ne morejo doseči, izčrpati. Tako zgolj kažejo na neko vsebino, bolj govore o njenem obstoju, kot da bi jo res predstavljali.« (M. Kerševan 1975, 100). Razlog za tako nedoločenost označencev religioznih simbolov naj bi bil v tem, da se nadnaravno dogaja oz. se kaže v naravnem, vidnem, problematičnem svetu, in ne more biti izraženo drugače kot s sredstvi naravnega jezika – hkrati pa temu svetu ne pripada in ni do kraja izrazljivo v njegovem jeziku (M. Kerševan 1975, 101). Na podobno ugotovitev naletimo tudi pri R. Ottu, ki opozarja, da jasni pojmi, racionalni predikati oziroma racionalne izjave, čeprav so pri opisovanju bo-

štva, mitov, religije ponavadi v ospredju, svojih predmetov ne izčrpajo. Najnotranjše bistvo vseh religij, tj. numinozno, namreč po Otto ni racionalno dojemljivo; racionalni predikati, ki se ponujajo kot sredstva opisovanja tega numinoznega, se zaradi svoje sintetične narave nikoli ne dotaknejo posameznega, konkretnega predmeta oziroma njegove lastnosti in so zato lahko zgolj »pridodani k nekemu predmetu kot svojemu nosilcu, ki sam ni spoznan že kar skupaj z njimi in v njih tudi ne more biti spoznan« (R. Otto 1993, 10).

### 3.2. Pojmovanje jezika pri simbolističnih pesnikih in vzporednice s sodobnimi lingvističnimi teorijami

Odnos simbolističnih lirikov do pesniškega jezika je izrazito vrednoten, poezija pa najvišje na lestvici različnih rab jezika (prim. S. Mallarmé *OC*, 857). Visoko vrednotenje pesniškega jezika, ki je navzoče pri simbolistih, ni povezano le z uporom proti poročevalski rabi jezika, temveč tudi z uporom proti dvema sočasnim tradicijama v francoski književnosti: poeziji parnasovcev in naturalistični literaturi. Za obe je značilna estetika mimesis oz. reprezentacije; ta vzpostavlja razmerje med pisanjem (jezikom) in resnico sveta, pri čemer je resnica samozadostna in jeziku zunanja (C. Abastado 1984, 87). Simbolisti so se taki, mimetični funkciji jezika skušali upreti; pesniški jezik naj bi resnico zgolj sugeriral, ne pa jo neposredno kazal. Podobno pojmovanje pesniškega jezika lahko razberemo tudi iz znamenite Verlainove pesmi *Art poétique* (*Poetika*).

Če zarisanim simbolističnim nazorom o jeziku odvzamemo vrednostne predpostavke, lahko odkrijemo velike podobnosti z ugotovitvami, do katerih so šele pol stoletja kasneje (in še več) prišli lingvisti. Med lingvističnimi teorijami, v katerih razvidno odzvanjajo simbolistična pojmovanja jezika, velja navesti vsaj pojmovanjem razlike med naravnimi in umetnimi jeziki, kakor jo razlaga J. M. Lotman (1976), in pa Jakobsonovo shemo šestih pglavitnih dejavnikov jezikovne komunikacije in pripadajočih jim šestih jezikovnih funkcij (1996a).

Naj na tem mestu omenim še to, da simbolistični liriki niso vseh svojih upov polagali zgolj v jezik oz. v določene pesniške postopke, ki so jih zagovarjali in prakticirali. Od pesnika so zahtevali tudi posebno stanje zavesti; to naj bi bilo nujni pogoj doseganja ciljev, ki so jih postavili pesništvu.

### 3.3. Znak, simbol in simbolistični simbol

V iskanju univerzalnega jezika, ki bi bil sposoben sugestije, je v 19. stoletju znotraj lirike ključno vlogo dobil simbol; pesniki so v njem videli magično sredstvo sugestije ter sintetičnega oz. sinestetičnega videnja. Definicija simbola, z njo pa tudi vprašanje razmejčitve znaka in simbola, je v drugi polovici 20. stoletja postala tarča nenehnih teoretskih spopadov. Precej splošno je v humanistiki in družboslovju sprejeto razlikovanje, po katerem je znak nemotiviran, simbol pa motiviran; sorodna mu je tudi

opredelitev znaka kot arbitrarnega in simbola kot ikoničnega, čeprav obstajajo tudi diametralno nasprotni razmejitve. V pričujočem članku razliko med znakom in simbolom pojmuje na način, kakršnega je v definiciji religioznega simbola uporabil tudi M. Kerševan in ki se ujema z Lotmanovim razlikovanjem med naravnimi in umetniškimi jeziki (J. Lotman 1976), namreč, da v simbolu kot označevalcu (oziroma kot simbolizirajoče) nastopa celoten znak. A v čem je na podlagi tako pojmovanega razmerja med znakom in simbolom mogoče razbrati distinktivno potezo *literarnega*, znotraj tega pa še *simbolističnega* simbola?

Če simbol v zgornjem pomenu obstaja sam po sebi, tj. če za nek znak kot tak, zunaj konkretnega teksta oz. govora vemo, da ima poleg primarnega še nek drug pomen – kot npr. za lisico vemo, da simbolizira zvitost – je tak simbol konvencionalen. Za literarne simbole, posebej za simbolistične, pa je značilno, da niso konvencionalni in zato kot simboli sploh ne obstajajo sami po sebi, temveč le znotraj določenega teksta, znotraj določene sintagmatske verige. Zunaj nje so ti simboli zgolj navadni znaki. Samo dejstvo, da znak šele znotraj sintagmatske verige dobi svoj polni pomen, je sicer značilno tudi za vsakdanji jezik. V vsakem govoru oz. tekstu, v vsaki konkretni uporabi jezika stopajo znaki v medsebojna razmerja, ta pa se vedno pojavljajo *hkrati* na ravni označevalcev in na ravni označencev;<sup>2</sup> Določene oblike besed (spol, število, sklon ipd.) ter sintaktična razmerja med njimi nam šele dajo vedeti, kaj ti znaki pomenijo oz. kaj pomeni celotna sintagmatska veriga, katere del so. Vendar pa se literarni simbol znotraj konkretnega govora ali teksta ne vzpostavi na način, kot se vzpostavlja polni pomen znaka ali konvencionalnega simbola, tj. na osnovi določenih besednih oblik in sintaktičnih razmerij, katerih pomen je vnaprej fiksiran. Razmerja, v katera je znak postavljen v literarnem tekstu, zlasti pesniškem, so namreč značilno nekonvencionalna; pesniški tekst sicer izkorišča morfologijo in sintakso, vendar na način, ki so nekonvencionalni, npr. tako, da zamenjuje vrstni red, množino z ednino ipd. Posebno vlogo igra pri tem verz (v razponu od tradicionalnega do svobodnega oz. do pesmi v prozi), ki je eno izmed ključnih organizacijskih načel pesniških tekstov, v širšem smislu pa tudi literarnih tekstov nasploh, saj natančne ločnice med prozo in verzom sploh ni mogoče postaviti. Kot je podrobno prikazal J. Tinjanov (1984), je že sama umeščenost znaka (besede) na določeno mesto v verzu pomenotvorna. Poleg tega so pomenotvorna vsa verzifikacijska sredstva, ki jih ponavadi občutimo kot zgolj formalna: rima, asonanca, aliteracija, metrum, ritem. Na pomenotvorno vlogo verzifikacijskih sredstev je opozoril tudi Todorov (1974, 230; 1972b, 446-459), podrobneje pa je o zvezi med tovrstnimi postopki in pomenom besed v različnih tekstih pisal še R. Jakobson (1996a, 1996b, 1996c), pri čemer se je posvečal predvsem zvezi zvena in pomena.

Jasno je torej, da je potrebno literarni simbol, tudi ali še posebej v primeru simbolistične lirike, opazovati znotraj konkretnih tekstov, v kontekstu *procesa simbolizacije* (prim. tudi C. Abastado, 1984, 93). Taka preusmeritev vodi v analizo razmerij med znaki (besedami) oz. večjimi enotami znotraj konkretnega besedila in v analizo interakcij teh razmerij s



pomenskimi plastmi tekstov. Te interakcije je mogoče opazovati na več jezikovnih ravneh: na ravni fonologije, morfologije in sintakse, pri čemer je mogoče v analizo s pridom vključiti že omenjene teze Todorova, Jakobsona in Tinjanova, pa tudi razlikovanje med naravnimi in drugostopenjskimi jeziki (med katere sodi tudi umetniški jezik), kakor ga zagovarja J. M. Lotman. Za naravne jezike je po Lotmanu značilno t.i. parno zunanje prekodiranje, tj. vzpostavljanje ekvivalenc med enim elementom iz niza izrazov in enim elementom iz niza vsebin. Nasprotno v drugostopenjskih jezikih naletimo na množično zunanje prekodiranje, tj. znak se ne oblikuje kot par, temveč kot snop medsebojno ekvivalentnih elementov raznih sistemov. (J. M. Lotman 1976, 72-74.) Znak, ki se znotraj umetniškega teksta oblikuje kot snop ali bolje kot točka, iz katere žarči vrsta raznolikih pomenov, pa je ravno simbol v že definiranim smislu besede (simbol kot spoj celotnega znaka z novim označencem-simboliziranim ali z več novimi označenci). Vsaka zveza, v katero stopi konkreten znak znotraj umetniškega teksta, lahko potencialno doda znaku oz. njegovemu primarnemu označencu nove seme ter vodi v tvorbo novih pomenov, novih označencev in s tem v tvorbo simbola. Namesto znaka v Saussurjevem pomenu, tj. kot sklopa označevalca in označenca, tako dobimo spoj označevalne verige in množice analogično povezanih označencev (C. Abastado 1984, 96).

V čem lahko znotraj tako opredeljenega literarnega simbola prepoznamo distinktivno lastnost ene izmed vrst literarnega simbola, tj. simbolističnega simbola? Kot ustrezno izhodišče za opredelitev te distinktivne poteze se ponuja pojmovanje R. Welleka, ki se v svoji definiciji ope zlasti na teorijo Christine Brooke-Rose, po kateri je za (simbolistični) simbol značilna preprosta premestitev/zamenjava (*simple replacement*): »pravi termin je povsem nadomeščen z metaforo, ne da bi bil sploh omenjen« (cit. v R. Wellek 1984, 27). Toda ta definicija po R. Welleku ne zadošča, saj bi sicer simbol lahko bil že vsak pregovor. Skriti označenec ali *tenor* mora biti »nek notranji dogodek ali izkušnja, ki namiguje na nekaj *transcendentnega* ali, pri mnogih simbolistih, nekaj *nadnaravnega* ali celo *okultnega*« (R. Wellek 1984, 27). Strnjena definicija simbolističnega simbola po Welleku se tako glasi: »preprosta premestitev in sugestija skrivnostnega« (R. Weelek 1984, 27). Tako pojmovanje in raba simbola sta globoko utemeljena v gnoseoloških, antropoloških in zlasti ontoloških predpostavkah simbolizma; brez predstave o svetu, v katerem obstaja nekaj skrivnostnega, tak simbol nima nobenega smisla. Zaradi elementov skrivnostnosti in sugestije navedena definicija omogoča tudi navezavo na že izoblikovano tezo o simbolistični liriki kot sredstvu izrekanja numinoznega.

V nadaljevanju se posvečam posameznim postopkom, ki vodijo v vzpostavitev tovrstnega (simbolističnega) simbola in tako potencialno omogočajo 'sugestijo skrivnostnega'. Za simbolizem 19. stoletja so značilni predvsem postopki, ki sta jih izdelala Baudelaire in Verlaine, tj. postopki, ki približujejo pesniško besedo glasbi ter specifična, simbolistična raba simbola, kakor je bila razdelana zgoraj. Mallarmé in Rimbaud sta v svoji izpeljavi in nadgradnji teh postopkov horizont simbo-



lizma že močno preseгла ter napovedala smer, v katero se je razvijalo pesništvo v 20. stoletju. Oba sta tudi že nakazala vprašanja (in deloma odgovore), ki so dobrega pol stoletja zatem zaposlovali lingviste, zato ni nenavadno, da njuna poezija, kakor tudi njuni eseji, pisma in dnevniški zapisi, še danes priteguje lingvistično orientirane teoretike.

#### 4. Baudelaire: simbolistični simbol

Čprav večina interpretov Baudelairove poezije posveča veliko pozornosti njegovim sonetom, zlasti npr. *Correspondances* (*Sorodnosti* ali *Korespondence*) ali *Harmonie du Soir* (*Harmonija večera*), je z vidika namena pričujočega teksta bistveno te posamične pesmi uzreti v kontekstu celotne zbirke *Rož zla* in upoštevati pomen, ki ga nosi natanko premišljen vrstni red posameznih pesmi in sklopov znotraj zbirke. Pesem *Le Voyage* (*Potovanje*) ni zgolj naključno postavljena na konec zbirke; kot bom poskušala prikazati v naslednjih odstavkih, je mogoče v pesmi razbrati povzetek zbirke kot celote, vseh njenih notranjih napetosti, nihanj in razrešitev, na nek način pa tudi povzetek Baudelairove poetike.

Osnovna dialektika, ki poganja potovanje, je dialektika dobrega in zlega, Boga in Satana; to sta dve sili, ki sta po Baudelairovem prepričanju prisotni v vsakem človeku (Baudelaire OC, 1277). Ista dialektika zaznamuje tudi vse raznolike podobe, ki so navzoče v njegovih *Les Fleurs du Mal*: tuje dežele, žensko, morje, velemesto, lepoto, stanja omamljenosti, pijanosti, nezavesti ali spanja in druge. Vse pogloblitve podobe so povzete tudi v *Le Voyage* in šele tam se pokažejo zgolj in samo kot prehodne postaje, ki uspejo le za bežen trenutek zadovoljiti duha pravega popotnika. Če se na kateri izmed postaj predolgo zadrži, je čara hitro konec in preplavi ga najhujša vseh skušnjav in pregreh, *l'Ennui*. To moreče občutje *dolgega časa*, ki je v svojem bistvu enako *spleenu*, žene popotnika k vedno novim ciljem ali vsaj k vedno novim podobam, prividom končnega cilja. Vsaka od teh podob se najprej kaže kot neizmerno privlačna, zaradi česar so številne pesmi zbirke ali vsaj njihovi posamezni deli polni zanos, vedrine, upanja. Kot taki predstavljajo protipol satanističnemu občutju ter v vsaki izmed podob realizirajo paradoksní spoj privlačnega in grozljivega.

##### 4.1. Lepota: obet razrešitve razklanosti sveta – simbol kot spoj posameznega in absolutnega

Med številnimi podobami Drugega pri Baudelairu zavzema lepota (oziroma Lepota) posebno mesto, saj je skozi najbolj razvidno jedro njegove poetike. Poezija mora po Baudelairovem prepričanju razkrivati prav Lepoto in sposobnost pesniškega izrekanja Lepote je bila tudi tista, ki ga je prevzela pri njegovem sodobniku Théophilu Gautierju. Gautierju je Baudelaire posvetil svoje *Rože zla*, pa tudi enega izmed svojih esejev; v njem je svoje navdušenje nad pesnikom in tudi svoje pojmovanje Lepote

in Poezije takole izrazil: »Srečni človek! človek, vreden zavidanja! ljubil ni ničesar drugega kot Lepo; ničesar drugega ni iskal kot Lepo; in ko se je njegovim očem ponudil grotesken ali grd predmet, je iz njega znal izvabiti skrivnostno in simbolično lepoto! (...) Zanj ideja in izraz nista dve nasprotujoči si stvari, ki jih je mogoče uskladiti le z velikim naporom ali preko kompromisa. Samo on je lahko brez pretiravanja rekel: Ni neizrazljivih idej!« (C. Baudelaire *OC*, 724). Stavke preveva skorajda neustavljivi zanos: vse je mogoče izraziti, ideja in izraz sta eno. Pogoj je le eden: potrebno je verjeti, da je Lepota navzoča v človeku neposredno dojemljivih pojavih, in da jo lahko pesniški jezik izvabi iz teh pojavov, pa naj bodo sami na sebi še tako grdi.

Brez dvoma je to tisti zanos, ki je pričujoč tudi v slavnem sonetu *Sorodnosti* in na katerem temelji Baudelairova pesniška tehnika, njegova raba simbolov oz. korespondenc. Narava se pesniku kaže kot gozd simbolov; za čutno dojemljivimi pojavi se skriva Absolutno, pa tudi Lepota. Ali drugače: čutno dojemljivi pojavi tostranstva so »korespondenca Neba« (Baudelaire *OC*, 686). Umetnik se torej ne sme zadovoljiti z lepoto, ki mu jo posredujejo njegove oči, temveč mora iskati višjo Lepoto (Michaud 1961, 65). Vendar pa se hkrati ne sme in tudi ne more ločiti od tostranske, čutno dojemljive lepote, kajti vse lepe stvari so hkrati večne in minljive, absolutne in posamezne (Baudelaire *OC*, 950). Ker torej lepota ne obstaja drugače kot v posameznem, mora poezija vedno iziti iz posameznega pojava, hkrati pa iz njega izvabiti nekaj več; v posameznem mora najti univerzalno, v končnem neskončno. Osrednje izrazno sredstvo take Poezije je simbol, ki, kot razodeva že etimologija besede (*symbollein*), spaja nekaj, kar je bilo sprva spojeno, a je zdaj ločeno, in tako zaceli rano sveta.

#### 4.2. Dvom v možnost stika z Absolutnim preko Lepote

Toda kot kaže celota potovanja, o katerem govorijo *Rože zla*, tudi tako pojmovana lepota za pesnika-popotnika, ki se vedno znova poganja za neznanim, ni odrešilna. V pesmi *La Beauté (Lepota)* se Lepota ne kaže kot pomirjujoča, temveč kot nevarna. Lepota tukaj nastopa kot nespoznatna, oddaljena, a tudi privlačna in hkrati grozljiva in nevarna; dobiva torej attribute numinoznega, kaže se kot oksimorični *mysterium tremendum et fascinans*. Smo zelo daleč od harmonične, čeprav mistične atmosfere *Correspondances*, kjer se Drugo, ki ga na način korespondenc razkriva sinestezijski, lirskemu subjektu ne kaže kot nevarno (čeprav je res, da taka možnost ni izključena, saj so v naravi prisotni tudi zli vonji) in tudi ne kot človeku tako oddaljeno in povsem nedojemljivo kot npr. Lepota v *La Beauté*.

Prav to nasprotje med ekstatičnim, mističnim oplajanjem s simboli narave in skrušenim priznavanjem lastne nezmožnosti popolnega dojetja Absoluta (lahko bi rekli tudi numinoznega) je po mojem mnenju konstitutivno za Baudelairovo poezijo, kaže pa tudi pot njegovih naslednikov. Če pojavi zaradi inherentno dvojne narave, absolutne in konkretne, po eni strani pesniku omogočajo stik z Absolutnim in mu omogočajo trenutke

ekstaze, mu po drugi strani preprečujejo, da bi se popolnoma odlepil od pojavnosti in se zlil z Absolutnim. Tudi Lepota kot Absolut torej človeku ni neposredno dosegljiva; vsak stik ostaja nujno ujet v konkretne pojave in je mogoč le preko njih.

#### 4.3. Smrt, edina pot k Absolutnemu: *Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?*

Lepote torej ne gre pojmovati kot poslednjega cilja Baudelairovega potovanja in s tem tudi ne kot poslednjega objekta njegove poezije. Veliko bolj plodno je v objektu Baudelairove poezije prepoznati numinozno v smislu, kot ga je definiral R. Otto. Prav za vse podobe, ki se pojavljajo v zbirki *Les Fleurs du Mal*, je namreč značilen paradoksen spoj skrivnostnega, privlačnega in grozljivega – spoj, ki ga povzema Ottova formula *mysterium tremendum et fascinans*. Ta spoj je razpoznaven tudi v podobi, ki se obsesivno (veliko večkrat kot Lepota!) pojavlja skozi celotno zbirko: gre za podobo brezna – *le gouffre*. Poleg že omenjenih pojmov *spleen* ter *ennui* sodi *gouffre* med najpogosteje pojavljajoče se pojme v zbirki *Les Fleurs du Mal*<sup>3</sup>, pa tudi v Baudelairovih številnih dnevniških zapiskih, kar opozarja, da sodi med ključne za razumevanje opusa. In končno ne gre spregledati, da se brezno odpre tudi na koncu Potovanja, v zadnjih verzih *Le voyage*, kjer lirski subjekt nagovori Smrt in si želi z njo odpotovati »na dno vseh brez, Pekla, Neba, ni važno!, / kjer v dnu neznanega nas svet pričaka nov.« Brezno nosi – znova – dva nasprotna predznaka: lahko je Pekel ali Nebo in pravzaprav je to, kot vzklikne lirski subjekt-popotnik, povsem nepomembno. Tako eden kot drugi, ali bolj oba skupaj, sta pot v Neznano in pot v novo; tisto neznano in tisto novo, za katerim se popotnik brez predaha žene, vse dokler ne najde poslednjega cilja v lastni smrti.<sup>4</sup>

### 5. Verlaine: glasba besed

V nasprotju z Baudelariom, Rimbaudom, predvsem pa Mallarméjem je bil Verlaine skoraj izključno pesnik; pri njem ne naletimo na tisti preplet pesniškega jezika in miselne refleksije, ki je po H. Friedrichu značilen za vse moderne pesnike. Verlaine je sicer na področju formalnih inovacij, ki so približale poezijo večnemu idealu simbolistov, glasbi, storil velik korak naprej in implicitni potencial njegovih postopkov so s pridom izkoriščali njegovi nasledniki. Vendar pa svojih inovacij ni nikoli zavestno reflektiral v pismih, esejih ali spominskih zapisih. Ob skoraj popolni odsotnosti tovrstnega gradiva so edini predmet analize pesmi same; te pa so, kot bo razvidno v nadaljevanju, zelo povedne.

Povzetek Verlainovih temeljnih poetskih maksim predstavlja njegova pesem *Art Poétique*. Vodilo te poetike je približevanje glasbi – tisti totalni umetnosti, ki jo je občudoval že Baudelaire in ki se ji je skušal približati tudi Mallarmé. Glasba je namreč tista, ki vodi k čisti poeziji –

poeziji, ki se izogiba barvam in slika nianse in v katere sivini se družita nedoločeno in določeno, jasno in nejasno in izza katere govorijo oči zakrinkanih nevest, velik dan, drhteč poldanje in modra zmeda čistih zvezd. Samo taka poezija lahko poseže po Drugem – po drugem nebu, po neki drugi ljubezni – in samo taka poezija je v pravem pomenu besede avantura; je pot v Neznano, saj omogoča ubesediti tisto, kar še ni ubesedeno in kar ne more biti ubesedeno v vsakdanjem jeziku.

Odpor do rime, ki jo izraža Verlainova *Art poétique*, lahko površnega bralca zavede, da vidi v njem nasprotnika vsakršnih metričnih pravil. A sami Verlainovi lirski teksti opozarjajo, da njegovega norčevanja iz Rime v *Art Poétique* ne gre jemati dobesedno; ne le, da je sam uporabljal obilo formalnih postopkov, s pomočjo katerih je poskušal približati poezijo idealu glasbe, temveč se je med temi postopki neredko znašla tudi rima. Vendar je bila izbrana premišljeno, ne pa zaradi zahtev vnaprej zakoličenega formalnega obrazca. Verlainov upor proti Rimi, podobno kot simbolistični upor proti parnasovskemu pesništvu nasploh, še zdaleč ni upor proti formalnim pravilom poezije nasploh, pač pa le upor proti točno določenim, že okostenelim in izrabljenim pravilom, ki nimajo nobenega učinka več in jih uho sploh ne zazna. Upor proti formalnosti nasploh bi bil nesmiseln, saj poezije brez določene mere oblikovanosti, izpiljenosti, metrike, pravil preprosto ne more biti; prav formalna oblikovanost je tista, ki jo ločuje od vsakdanjega jezika.

### 5.1. Igra zvena in pomena: poetska funkcija v Verlainovi poeziji

V nasprotju s prepričanjem, ki vidi v simbolistični liriki (tudi Verlainovi) začetek procesa 'osvobajanja' pesništva od metričnih pravil (procesa, ki vodi v t.i. prosti verz), sama zagovarjam pozicijo, ki simbolistični in iz nje izhajajočim pesniškim tradicijam pripisuje hipertrofijo formalnega.<sup>5</sup> Raba različnih glasovnih, besednih, stavčnih figur (retoričnih figur) je seveda značilna za celotno zgodovino literature, vendar so bili vse do simbolizma ti postopki pojmovani kot okrasje; pesniki so skozi stoletja sledili Aristotelovemu pozivu k zmernosti v rabi takega okrasja in vzdrževali ravnovesje med zvenom in pomenom. V simbolizmu se je tehtnica odločno prevesila v prid zvena, ki je postal tudi nosilec smisla.

S ponavljanjem podobno zvenceh sklopov – bodisi črk (npr. aliteracija, asonanca, rima), celih besed (npr. anafora, epifora), verzov in celih kitic (npr. refren), ali pa s ponavljanjem podobnih stavčnih členov in podobnih stavčnih struktur se med posameznimi besedami in verzi zaradi zvočne podobnosti lahko vzpostavijo tudi asociativne zveze na pomenski ravni. Zven in pomen, oblika in vsebina tako v simbolistični liriki stopajo v nenavadno igro, katere izidi so nezvedljivi zgolj na učinke gole vsebine ali gole oblike. Prepletanje zvena in pomena je v svoji poeziji s pridom izkoriščal tudi Mallarmé, vendar je za razliko od Verlaina te postopke tudi ontološko utemeljil in jih vkomponiral v svoje pojmovanje čiste poezije. Na to pomembno potezo Mallarméjeve lirike je opozoril tudi

njegov najpomembnejši učenec in naslednik, Paul Valéry: »z nenevadno močjo in čistostjo [je] spoznal, da umetnost predpostavlja in zahteva ravnovesje in nenehno izmenjavo med obliko in vsebino, med zvenom in pomenom, med dejanjem in materijo ...« (P. Valéry 1987, 715). Prav k tem Valéryjevim besedam se je vrnil R. Jakobson v svojem znanem spisu *Lingvistika in poetika*, ko je želel opozoriti na zablodo tistih lingvistov, ki so se osredotočali zgolj na zvočno plat jezika, spregledovali pa interakcije zvena s pomenom: »Nobenega dvoma ni, verz je primarno ponavljajoča se 'figura zvoka'. Primarno, nikoli pa samo to. (...) Projekcija enačbenega načela v sekvenco ima veliko globlji in širši pomen. Valéryjev pogled na poezijo kot na 'omahovanje med zvokom in smislom' je veliko bolj realističen in znanstven kakor sleherni predsodek, ki operira s fonetičnim izolacionizmom« (R. Jakobson 1996a, 173).<sup>6</sup>

Vsa navedena lingvistična razmišljanja lahko apliciramo na Verlainovo poezijo, in sicer že na nekatere pesmi iz zbirke *Poèmes saturniens* (*Saturnijske pesmi*), zlasti iz cikla, predvsem pa na pesmi iz zbirke *Romances sans paroles* (*Romance brez besed*). Tako je denimo v pesmi *Chanson d'Automne* (*Jesenska pesem*) iz cikla *Paysages tristes* (*Žalostne pokrajine*) na fonološki ravni mogoče razbrati aliteracijo in asonanco, ki sta usklajeni s pomensko (še zlasti konotativno) ravnjo teksta. Paralelizem na morfološki ravni (verzi se začenjajo z enakim predlogom in nadaljujejo s samostalnikom) omogoči, da pomenske konotacije iz prvega dela prehajajo v drugega in obratno. Tako tudi gramatikalne kategorije dobijo vlogo 'nosilcev' pomena in stopijo v nenehno izmenjavo zvena in pomena, forme in vsebine. Na ravni sintakse je pomembno predvsem razmerje med osebkom in predmetom; sintaktična struktura nam tako poda sliko lirskega subjekta kot izrazito pasivnega, kar podkrepi oz. po svoje pomaga vzpostavljati temačnost, statičnost, ki je skupna nota pesmi na semantični, pomensko-asociativni ravni. V omenjeni pesmi je Verlaine izkoristil tudi pomenski potencial verznihi meja; vsak verz tvorijo v povprečju le dve do tri besede, ponekod pa tudi ena sama. Tako 'osamljene' besede imajo bistveno večjo semantično težo, kot če bi tvorile daljše verze.

Orisani formalni pesniški postopki so med ključnimi sredstvi, s katerimi poskuša simbolistična lirika ubesediti Drugo; struktura kontinuiranega paralelizma, prenos principa ekvivalence z osi selekcije na os kombinacije, 'dinamiziranje' besed s pomočjo umestitve na verzno mejo in podobno pripomore k tkanju goste pomensko-asociativne mreže pesmi in k oddaljevanju besed od njihovih konvencionalnih pomenov oz. rab.<sup>7</sup> Vkolikor so motivacije, ki v bralcu spodbudijo pomenske asociacije in konotacije, čustvene ali podzavestne narave, so tako vzpostavljeni pomenski sklopi odvisni od zaloge izkušenj in pomenov, ki jih je v komunikaciji s pesmijo sposoben besedam in besednim sklopom dodeliti posamezen bralec. Tako vzpostavljene pomensko-asociativne tvorbe so zato izrazito individualne in le v minimalni meri pripete na družbenost (ter s tem na konvencionalnost). Če bi pesniku uspelo iz pesmi povsem izločiti družbeno plast pomena, bi lahko presegel temeljni paradoks ubesedovanja Drugega – Drugo bi izrazil z besedami, ki niso družbene, niso



konvencionalne, niso človeške in so kot take seveda najbolj primerne za izrekanje nečesa, kar je 'povsem drugo'. Vendar pa bi bile take besede, očiščene vsake človeškosti, tudi povsem nerazumljive, kot take pa seveda ne bi bile več sredstvo stika z Drugim; bile bi govor o Drugem ali morda kar govor Drugega, vendar ne govor za človeka. Očitno je torej, da ima tudi hipertrofija formalnega in približevanje besede glasbi svoje meje; če želi pesnik ostati v mejah razumljivega, mora ohraniti vsaj minimum konvencionalnih pomenov besed, a v tem primeru mora seveda tudi priznati, da te besede nikakor ne morejo izraziti Drugega v vseh njegovih odtenkih. Na to neizogibno utemeljenost umetiškega jezika v naravnem jeziku opozarjata tudi J. Tinjanov in R. Jakobson.<sup>8</sup>

## 6. Arthur Rimbaud: čutna irealnost

Že na ravni ključnih besed, ki so lahko dobro izhodišče za analizo literarnih del, se kaže med Rimbaudom in ostalimi tremi obravnavanimi pesniki bistvena razlika. Pri Baudelairu, Verlainu in Mallarméju srečujemo dolgčas, brezno, melanholijo, monotonijo ipd. – pojme torej, katerih skupni imenovalci bi lahko označili kot negibnost, pasivnost, ohromljenost, morda tesnobno pričakovanje, v kolikor pa gre za gibanje, je to gibanje umirjeno, harmonično. Pri Rimbaudu nasprotno naletimo na sunkovito gibanje, agresivnost, navzven usmerjeno destruktivnost; ključna beseda njegove poezije je, kot opozarja H. Friedrich, eksplozija (H. Friedrich 1972, 65). Nadaljnji pomemben kazalec, ki opozarja na 'drugačnost' Rimbauda, je njegov vpliv na sodobnike in kasnejše pesnike; medtem ko je med sodobniki ostal skorajda neopažen (kar gre deloma pripisati tudi dejstvu, da so njegova dela zelo pozno prišla v javnost), je na kasnejše literarne smeri, posebej na nadrealizem, naredil velik vtis.

### 6.1. Pesnik, ki hoče biti Stvarnik: zavestno razdiranje vseh čutov in iznajdba univerzalnega jezika

Rimbaud je z zagonom, ki je v mnogih potezah podoben religioznemu, zanimal avtonomnost vsakdanjega sveta in skušal ustvariti nov svet ter ga posredovati skozi nov jezik. Toda če je bilo tako ustvarjanje v starejših obdobjih pojmovano kot *poustvarjanje*, kot ponovitev vrhunskega, primarnega dejanja kreacije – božjega stvarjenja sveta –, je pri Rimbaudu to ustvarjanje odrešeno vsakršnega ponavljanja. Rimbaud noče biti le odsev Stvarnika, kar je človeku-umetniku dopuščala že renesančna podoba sveta in človeka, temveč hoče biti Stvarnik sam; prepričan, da je odkril ključ do skrivnosti vseh bogov, se poda v nezaslišano avanturo (G. Michaud 1961, 139).

Kako naj bi pesnik dosegel tako stanje, take sposobnosti, ki ga izenačujejo z Bogom? Prva nujna poteza je izničenje empiričnega jaza: »*Je est un autre*« (Jaz je nekdo drug). Da bi ta enigmatičen stavek vsaj za odtenek bolje razumeli, ga je potrebno uzreti v kontekstu, tj. znotraj

celote t.i. vidčevih pisem.<sup>9</sup> V navedenem kontekstu je za razumevanje Rimbaudove izjave najbolj uporaben stavek, ki govori, da je pesem le redko delo, tj. misel, ki jo pevec poje in razume (A. Rimbaud 1984, 128). Razlog za to je ravno v tem, da pesnikov Jaz ni tisto, kar sam pesnik ponavadi misli, da je, temveč nekdo drug (*l'autre*) in ta drugi govori in poje skozi pesnika, ne da bi ga sam pesnik nujno razumel.

Pomembna (ne pa tudi nova) poteza Rimbaudovega pojmovanja vidca je v tem, da vidovitost ni prirojena ali dana ob rojstvu, temveč jo mora pesnik načrtno gojiti: »Pravim, da je treba biti *videc*, iz sebe narediti *vidca*« (A. Rimbaud 1984, 128). Postopek pretvorbe človeka v vidca po Rimbaudu vodi skozi »dolgotrajno, neizmerno in premišljeno razdiranje vseh čutov« in ima svoj cilj v neznanem (A. Rimbaud 1984, 128).<sup>10</sup> Da pa bi lahko pesnik izrekel, ubesedil tisto, kar vidi zmaličena duša, ko prispe v neznano, se mora zavestnemu razdiranju čutov pridružiti tudi ustrezna, moderna forma (A. Rimbaud *OC*, 251-252). V borih štirih letih svojega pesniškega ustvarjanja je Rimbaud prešel od vezanega (tradicionalnega) verza preko prostega verza do pesmi v prozi, kar se ujema tudi s prehodom od razumljivega k temačnemu, ezoteričnemu pesništvu. O jeziku, ki ga je želel ustvariti, je Rimbaud v vidčevih pismih zapisal naslednje: »Ta jezik bo prihajal iz duše za dušo, povzegal bo vse, vonjave, glasove, barve, iz misli bo prestregel misel in vleke. Pesnik bi določil količino neznanega, ki se v njegovem času zdrami v svetovni duši« (A. Rimbaud 1984, 129). Na zapis o bodočem, univerzalnem jeziku, ki naj bi zajel vse čute, naletimo tudi v Rimbaudovi *Alchimie du verbe* (*Alkimija besede*): »Iznašel sem barve samoglasnikov! – A črn, E bel, I rdeč, O moder, E zelen. – Preračunaval sem obliko in gibanje vsakega soglasnika in si domišljjal, da s pomočjo prirojjenih ritmov odkrivam pesniško prabesedo, ki bo prej ali slej lahko dostopna vsem čutom. Prevod sem pridržal« (A. Rimbaud 1984, 74). Dejstvo, da so citirani stavki napisani v pretekliku, morda že nakazuje, da se je Rimbaud zavedal utopičnosti svojega projekta in nemožnosti univerzalnega jezika. Pomembno je tudi opozoriti na zadnji dostavek, namreč, da je prevod pridržal – gra torej za jezik, ki ga lahko razume le avtor sam, s čimer pa tovrsten jezik izgublja sporočilno funkcijo.

## 6.2. Čutna irealnost in preboj iz tradicionalne verzne forme: nemožnost univerzalnega jezika

Po H. Friedrichu je mogoče v vseh Rimbaudovih lirskih tekstih odkriti dinamiko treh gibanj: podtalno deformiranje realnosti, naval v daljavo, konec v neuspehu, ker je realnost preozka, transcendenca pa preveč prazna (1972, 85). Podtalno deformiranje realnosti pri Rimbaudu poteka na način trganja elementov čutno dojemljive realnosti iz konteksta, predvsem iz konteksta časa in prostora, ter iz naknadnega sestavljanja teh čutnih elementov v nove, irealne tvorbe oz. v t.i. čutno irealnost – irealno zato, ker se v njej povezujejo stvari, ki v realnosti niso povezane, ali pa se povezujejo na način, ki je irealen (H. Friedrich 1972, 90), npr. tako, da se prevračajo prostorska razmerja. Taka realnost daleč presega tisto svo-

bodo, ki je bila zavoljo metaforičnih osnovnih moči jezika že od nekdaj mogoča v pesništvu. Merjenje tako nastalih tekstov z realnostjo je povsem odveč: »Smo v svetu, katerega realnost obstaja samo v jeziku« (H. Friedrich 1972, 91). Takó radikalno oddaljitev od realnosti pesniku omogoča prav izbris empiričnega Jaza – tistega jaza, ki bi čutne vtise sicer organiziral v realno obstoječe ali vsaj v realno možne tvorbe, in ki bi do teh predmetov vzpostavil tudi čustven odnos. Pesnik, ki dopusti, da skozenj govori 'nekdo drug', naj bi se izognil urejevalnemu principu duha, pa tudi čustvenosti 'srca'.

Na čutno irealnost naletimo že v Rimbaudovih zgodnejših pesmih, ki so pisane še v relativno tradicionalni verzni tehniki. Tak primer je tudi *Pijani čoln*; posamezne barve in pojavi, ki jih je sicer mogoče čutno zaznati v vsakdanji realnosti, so v pesmi povezani v irealne sklope: vijoličasta megla, sinji smrkliji, nebo ultramarinsko v žaru lijakov. Tako vzpostavljena realnost je lahko 'realna' le v jeziku; označenci, na katere merijo podobe, vzdržujejo zvezo z realnostjo le preko svojih posameznih, čutno zaznavnih komponent, ne pa kot celote. Svet, ki tako nastane, je neznano (*l'inconnu*) – nevideno, neslišano, neobčuteno, realno neobstoječe.

V Rimbaudovih kasnejših tekstih (zlasti v zbirki *Illuminacije*) je tehnika prelivanja podob še očitnejša, saj je za pesmi značilen popoln preboj iz tradicionalne forme, in sicer v dve smeri: v pesem v prozi ali v pesem v prostem verzu. Kot primer lahko služi pesem v prostem verzu *Morska podoba*, kjer – podobno kot v *Pijanem čolnu* – naletimo na vrsto čutnih drobcev vsakdanje realnosti, ki pa so izvzeti iz svojih realnih časovnih in prostorskih okvirov ter pomešani v irealne podobe. V pesmi sta prepoznavni predvsem dve območji realnosti: morje (voda) in kopno (zemlja), vendar so elementi teh dveh območij postavljeni eden ob drugega tako, da se meje med vodo in zemljo, morjem in kopnim zabrišejo. Vsebinska nedoločenost je podprta (oziroma ustvarjena) z večpomensko sintaktično strukturo ter s členitvijo na verze: vsak osebek in vsak povedek s predmetom tvori svoj verz.

V pesmi, kakršna je *Marine*, se soočimo s skrajnimi zmožnostmi simbola kot spoja verige označevalcev in verige označencev. Ob skoraj popolni odsotnosti urejevalnega principa, duha (ki je posledica izbrisa empiričnega jaza) se simbol razpre do tako skrajnih možnosti, da se skoraj razblini; ostanejo le čutni vtisi, 'čiste podobe' (G. Michaud 1961, 156), 'čista realnost' – realnost, iz katere je izločena skoraj vsaka oblika, duh ali smisel. Od simbola ostane le simbolizirajoče, ki se lahko poveže s skoraj katerimkoli simboliziranim, zaradi česar se samorazkroji v kaos. A podarek je na *skoraj*; vsaka, še tako irealna podoba namreč vsebuje vsaj minimalno mero oblike in smisla, pa če je še tako nerazviden; če ne drugega, je ta smisel v Nezavednem.

Očitno je, da je Rimbaud jeziku naložil pretežko nalogo; v poskušanju, da bi (podobno kot vsi simbolisti) ustvaril univerzalni jezik, je prišel do skrajnih možnosti jezika. Jezik, ki ga je želel ustvariti, je bil pravzaprav ne-jezik; nasprotoval je osnovni logiki jezika, ki se vedno giblje na ravni splošnosti, na ravni duha, ki kaotično realnost vedno že vnaprej strukturira in spaja v splošnejše podobe in kot tak ne more nikoli zagrabiti 'čiste

materije' in 'čiste čutne zaznave' te materije.<sup>11</sup> V isti značilnosti jezika, namreč v tem, da se nujno giblje na ravni splošnosti in uporablja besede iz vsakdanjega jezika, je utemeljena tudi nesposobnost jezika, da bi posegel po neznanem, po Drugem. Čim s tem jezikom ubesedimo Drugo, pa naj ga ubesedimo na še tako zastrt, skrivnosten način, ga prevedemo v sebi znan svet in mu odvzamemo del skrivnostnosti; ubesedeno Drugo nikoli, povsem in radikalno Drugo. Nenazadnje tudi Rimbaudove irealne podobe niso povsem irealne, saj so sestavljene iz znanih elementov; hkrati so ti isti elementi tudi pogoj, da so Rimbaudove podobe za vsakega bralca predstavljive (pa čeprav realno nemogoče) in da jih je torej mogoče posredovati. Če bi Rimbaudu iz teh podob uspelo izgnati vse znano, bi to ne bile več podobe; bila bi zgolj belina na papirju. Čutna irealnost Rimbaudove poezije tako ni ubesedenje neznanega ali irealnega v pravem pomenu besede, temveč zgolj nova postavitev meje med realnim in irealnim, znanim in neznanim, ubesedljivim in neubesedljivim – in seveda hkrati tudi nov način preseganja te meje.

## 7. Stéphane Mallarmé: čista poezija

Tudi pri Mallarméju – podobno kot pri Rimbaudu – naletimo na zahtevo po transformaciji jaza kot nujnem predpogoju t.i. čiste poezije. Vendar pa se transformacija ne dogaja skozi preoblikovanje čutne percepcije; spremenjeno stanje zavesti je pri Mallarméju posledica 'boja' s transcendo in na novo definirane razmerja do slednje. Prvo ubeseditev tega boja najdemo v pesmi *L'Azur (Sinjina)* iz leta 1864, v kateri lahko prepoznamo tudi tipično moderno občutje Drugega z značilnimi elementi numinoznega. Podrobneje pa je boj z vsemi posledicami opisan v Mallarméjevem pismu Cazalisu (maj 1867); obdobje svoje eksistencialne stiske (zdaj že zaključeno), je pesnik takole opisal: »Prestal sem strašno leto: moja Misel se je mislila in je prišla do Čistega Pojma. O vsem, kar je posredno moja bit pretrpela v tej dolgi agoniji, ni mogoče pripovedovati, toda k sreči sem popolnoma mrtev in najbolj nečista pokrajina, v katero se lahko poda moj Duh, je Večnost, moj Duh, ta samotar z lastno Čistostjo, ki ne zatemnjuje več odseva Časa« (S. Mallarmé 1998, 342). Agonija, o kateri je govora, se nanaša na pesnikovo bitko z Bogom, ki se je zaključila s 'padcem v Nič', pri katerem je doživel transformacijo: »... zdaj sem neoseben in ne več Stéphane, ki si ga poznal, – temveč sposobnost Duhovega Univerzuma, da se vidi in razvija skozi tisto, kar sem bil jaz« (S. Mallarmé 1998, 343). V tem pričevanju lahko razberemo transformacijo jaza oz. zavesti: gre za izbris meje med subjektom in objektom oz. utopitev subjekta v objektu, ki je pogoj čiste poezije – ali, če si izposodimo besede iz Mallarméjevega eseja *Crise de vers (Križa verza)*: »Čisto delo implicira izrazno izginotje pesnika, ki prepusti iniciativo besedam.« (S. Mallarmé *OC*, 366). Vzporednice z Rimbaudom so očitne: pogoj Rimbaudove tehnike čutne irealnosti je izbris empiričnega jaza, ki ga nadomesti 'nekdo drug'. Vendar pa je preobrazba pri Rimbaudu v nečem bistvenem različna od Mallarméjeve, iz česar izvira tudi razlika v temeljni



usmeritvi njunega pesnjenja; na kratko bi jo lahko označila kot to razliko med usmeritvijo k čutnemu, posameznemu, individualnemu in usmeritvijo k abstraktnemu, splošnemu. Oba sta si sicer podobna v tem, da sta v transformaciji želela iz lastnega Jaza izločiti srce, čustvo, in to ju bistveno oddaljuje od romantike. Toda če je Rimbaud želel v obdelavi lastne duše in zavesti poleg čustev izločiti predvsem duha kot organizirajoči princip, da bi se tako lahko približal čutnemu, posameznemu kot takemu, je Mallarmé nasprotno prav tega duha načrtno gojil, izločil pa je iz njega vse, kar je bilo individualno, človeško, da bi tako lahko posegel po čistih pojmih onstran konkretnosti, posameznosti.

### 7.1. Pot k čisti poeziji – postopki očiščevanja besed

Ob podrobni analizi Mallarméjevih besedil lahko ponovno odkrijemo vse postopke, o katerih je bilo že govora pri ostalih treh obravnavanih avtorjih – raba simbola, igra zvona in pomena, izkoriščanje pomenotvornih potencialov verza, različne oblike paralelizma, čutna irealnost – vendar jih Mallarmé po svoje predela ter prilagodi svoji ontološki shemi. Prav iz ontoloških predpostavk je razložljiva tudi ena izmed najbolj očitnih specifik njegove *écriture*, in sicer obilna raba negativnih kategorij. Kot primer navedenih postopkov lahko služi Mallarméjeva *Svetnica*, kjer ponovno naletimo na tehniko prelivanja podob, ki je sicer značilna za Rimbauda. Toda če je pri Rimbaudu novi svet, v katerega se prebije Jaz (očiščen samega sebe), poudarjeno čuten ter vizualno, slušno in včasih celo taktilno ali olifaktorno predstavljen (kljub irealnosti), je Mallarméjev svet, svet čistega Absoluta, svet Čistih Pojmov, povsem nepredstavljen in obstaja v podobah izključno na način negacije. Rimbaudova vizija je (ali bolje, želi biti) vizija čiste materije, razrešene vsakega duha, vsakega logosa, vsakršnega pomena, Mallarméjevo videnje pa je nasprotno Logos sam, je svet v svoji potencialnosti, *komplotnosti*,<sup>12</sup> svet, impliciten v svojem Pojmu, ki se lahko razvije (eksplicira) v nepregledno množico individualnih realizacij.

Prav potencialnost tako izčiščenih podob je tista, ki čutno irealnost v Mallarméjevi *Svetnici* oddaljuje od čutne irealnosti Rimbaudovih pesmi. Potencialnost namreč utemeljuje *odsotnost* vsega, kar se pojavlja v pesmi: okno *skriva* daven sandalov les, le-ta *izgublja* zlato, viola se je *nekoč* lesketala poleg flute *ali* mandore, svetnica kaže *staro* knjigo, iz katere so *nekoč* žuborele hvalnice, svetnični prsti so *brez* davnih bukev in in sandalovine, prebirajo pa *perje* – iz katerega ni mogoče izvabiti drugega kot *tišino*. Vse, kar se tiče realno, empirično obstoječega sveta, je izničeno – in vendar je postavljeno pred nas, a ta prisotnost je možna le v jeziku, le tu so namreč stvari lahko prisotne na način odsotnosti iz vsega realnega, tj. so lahko odsotno-prisotne kot absolutne bitnosti.

Na sintaktični ravni k paradoksnosti odsotnosti-prisotnosti imenovanih predmetov ali njihovih delov prispeva zapletena zgradba povedi, za celovit učinek Mallarméjevih pesmi pa je pomembna tudi metrično brezhibna oblikovanost pesmi ter postopki na ostalih jezikovnih ravneh: glagoli v



obliki nedoločnika, nedoločni zaimek nekaj, odpravljanje razlike med ednino in množino, pridevniška raba prislovov ter obračanje ustaljenega besednega vrstnega reda.

## 7.2. Čista poezija – samozanikanje poezije?

Jezik Mallarméjeve poezije, pa tudi ostalih treh obravnavanih pesnikov, noče biti jezik sporočanja (prevedeno v jezik Šklovskega bi lahko rekli, da se upira avtomatizmu jezika, v skladu z R. Jakobsonom pa, da se upira sporočilni funkciji besede).<sup>13</sup> Ta jezik noče imenovati, temveč le sugerirati, priklicevati: »Osebo sem mnenja, da mora poezija, ravno obratno, vsebovati le aluzijo. (...) Imenovati predmet pomeni uničiti tri četrtine užitka v pesmi« (S. Mallarmé *OC*, 869). In na drugem mestu: »V poeziji mora vselej obstajati enigma, cilj literature – ni nobenega drugega – je priklicevanje stvari« (S. Mallarmé *OC*, 869).

Natanko isto sposobnost sugestije zahteva R. Otto od vsakega govora, ki se skuša približati numinoznemu: »Poslušalcu lahko pomagamo do razumetja samo tako, da ga prek pojasnitve poskušamo privedi do tiste točke njegovega občutja, na kateri mu sama vznikne in se je zave« (R. Otto 1993, 15). Za opisovanje numinoznega je po Ottru sicer mogoče uporabljati pojave in občutja oziroma izraze, ki so v rabi v vsakdanjem življenju in govorici, vendar se je potrebno nenehno zavedati, da so ti pojavi, občutja zgolj podobni (lahko tudi na način negacije), ne pa enaki pojavu numinoznega oz. občutjem, ki jih numinozno zbuja. Na tako nezaupanje do vsakdanjih pomenov besed naletimo tudi pri Mallarméju; njegov postopek 'očiščevanja' besed ima za cilj prav odstranjevanje vsakdanjih pomenov, le da pri njem očiščene besede ne merijo več na numinozno v vseh kvalitetah, ki jih v njem prepozna Otto, temveč predvsem na skrivnostnost, neobstojnost, ničnost. Pri Mallarméju še bolj očitno kot pri ostalih treh obravnavanih pesnikih izginja iz pesniškega jezika podobnost in z njo metaforičnost; nadomeščajo jo izključno negativne kategorije, nepodobnost.

Mallarmé je svoj odpor do poezije, ki direktno imenuje, tudi upesnil. V tem smislu lahko razumemo pesem *Toute l'âme résumée*, v kateri trdi, da preveč točen pomen (*le sens trop précis*) uničuje nejasno literaturo (*vague littérature*), zato svetuje pesniku, naj, ko začne pisati, izključi resničnost. Zelo sugestivna je podoba tleče cigare, od katere žarečega konca se ločujejo drobci pepela; podoba neposrečenega vzpenjanja in padca ponovno priklicuje nezmožnost čiste poezije, ki se želi povzpeti k Absolutu; vse, kar ostane od žara na skrajnem koncu cigare, je pepel – ta pade v globino, kakor pade v pesnikova usta stih, ki se je (zaman?) skušal povzpeti k Absolutu. Stih, ki želi doseči Absolut, mora najprej umreti, postati ne-stih oz. zgolj ideja stiha, Absolutni stih; šele kot tak lahko doseže svoj cilj. Vsi stih, ki mrtvo padejo v pesnikova usta, so le nepopolne realizacije Absolutnega stiha.

Pesem *Toute l'âme résumée*, kakor tudi mnoge druge<sup>14</sup> Mallarméjeve pesmi, govori o sebi sami, tj. o pesmi; s tem je na zelo radikalen način re-

alizirana poetska funkcija, kakor jo definira R. Jakobson, tj. naravnost sporočila samega nase. Mallarméjev jezik ne opozarja sam nase le skozi oteženo formo, temveč tudi tako, da neposredno govori o sebi, o svojih postopkih. Toda ali ni takšno samonanašanje, ki ne zna več iziti iz lastnega kroga in *realizirati* postopka, o katerem govori, samonegacija poezije? Obsesivno vračanje vedno iste teme v Mallarméjevem opusu potrjuje dvom, ki je v Mallarméju kljuval že v času, ko je šele začel pisati poezijo na nov način, namreč iz točke Jaza, ki ni več Stéphane, temveč »sposobnost Duhovnega Univerzuma, da se vidi in razvija skozi tisto, kar sem bil jaz«. Že v pismu H. Cazalisu je Mallarmé omenjal Knjigo, ki naj bi imela čistost, kakršne človek ni še nikoli dosegel. A v isti sapi je Mallarmé že podvomil, da bi lahko človek sploh kdaj dosegel čistost, kakršno je zahteval od svoje Knjige; tako omenja možnost, da »človeški stroj ni dovolj popoln, da bi prišel do takih rezultatov« (S. Mallarmé 1998, 343). V tem stavku lahko vidimo preroško napoved skrajne točke, do katere je prišel Mallarmé v svojem pesnjenju v nadaljnjih letih. Na to točko implicitno opozarjajo vse njegove pesmi, v katerih je mogoče razbrati simbolne upodobitve pesnjenja samega, o mejah čiste poezije pa verjetno govori tudi pesem *Un coup de dés (Met kocke)*. Iz povedanega je verjetno že jasno, da je podobno kot Rimbaudov univerzalni jezik, tudi Mallarméjeva Knjiga utopičen projekt. V taki Knjigi oz. v čisti poeziji, ki jo je želel realizirati Mallarmé, lahko vidimo prostor Drugega, ki pa seveda – kot vsako Drugo – ostaja nikoli popolnoma doseženo, obstoječe zgolj na način odsotnosti, tišine. V naprežanju po čistem pojmu, v naprežanju po Knjigi, ki bi dovršila celoto sveta, je morala Mallarméjeva poezija utihniti; svoj cilj je lahko dosegla le kot ne-poezija, kot samonegacija, kot čista tišina, belina na papirju.

## 8. Sklep: meje pesniškega jezika

Odkod ta nezmožnost poezije, ki potencialno vodi v molk, v praznino, nepopisan list papirja ali v odpoved poeziji – nezmožnost, ki se je kot podton pojavila že pri Baudelairu in Verlainu in se najjasneje izrazila pri Rimbaudu in še posebej pri Mallarméju? Razlog je mogoče najti v previsokih zahtevah, ki jih pesnik postavlja jeziku, oz. v zapiranju oči pred neizogibnimi omejitvami vsakršnega, tudi pesniškega jezika. Ob srečanju z Drugim, ob doživetju numinoznega so se izkazali za nepopolne tako simbolistični simbol, kakor ga je utemeljil Baudelaire in Verlainova glasba besed, kakor tudi Rimbaudova čutna irealnost in Mallarméjeva čista poezija. Vsi obravnavani pesniki so v poseganju po svojem objektu ostali praznih rok oz. 'praznega jezika', kajti objekt, na katerega so merili, je apriori onstran jezika, celo pesniškega – kolikor je pač tudi ta vezan na besede, znake vsakdanjega jezika. Če ga je mogoče ubesediti, ga je mogoče – paradoksalno – 'ubesediti' le v tišini (kot odsotnosti zvoka), praznini (kot odsotnosti oprijemljivega, prostorskega, obstoječega) in temi (kot odsotnosti vidnega).<sup>15</sup>

Štirje obravnavani pesniki (na podoben način pa tudi mnogi kasnejši ustvarjalci, ki so sledili njihovem zgledu) so vsak na svoj način skušali

preseči omejitve vsakdanjega jezika in razširiti izrazne možnosti lirike, pri čemer so zadeli ob skrajne meje jezika oz. sposobnosti simbolizacije. Če nam namreč po eni strani jezik omogoča transcendirati individualno in aktualno izkušnjo, če nam omogoča, da se vzpostavimo kot individui z zavestjo nasproti družbi, nam hkrati onemogoča, da bi se kot taki (kot individui z zavestjo) kdaj dokopali bodisi do aktualne izkušnje, do posameznega, bodisi do totalitete sveta. Ali drugače: jezik nam ne le *omogoča* transcendirati same sebe, temveč nas vzpostavlja kot take, ki *mora* transcendirati sami sebe, da bi se sploh lahko vzpostavili kot individui. Ali še drugače: jezik nam ne le *omogoča presegati delitve* med jaz in ti, med Nami in Njimi, med totranskim in onostranskim (in po analogiji dobrim in zlim, toplim in hladnim, zgornjim in spodnjim), temveč *te delitve tudi vzpostavlja*; enega ni brez drugega. Temeljno transcendentna narava jezika, tj. dejstvo, da jezik vedno funkcionira zgolj in samo na ravni splošnega, ne pa na ravni individualnega (kar je temeljni pogoj njegove sposobnosti transcendiranja, simbolizacije oz. komunikabilnosti), posledično razpira neodpravljljiv razmik med jezikom in čemerkoli, kar se postavlja predenj kot objekt. Jezik se zato, ker funkcionira na ravni splošnosti, nikoli ne more prekriati s svojimi objekti; le-ti niso povsem reduktivni na jezik, zaradi česar se svet človeku kaže kot neodpravljljivo razdeljen. Jezik nam sicer omogoča te delitve presegati, ne pa tudi odpravljati; še tako kompleksen simbol ne more zaceliti te temeljne »rane sveta«. Prav do tega pa sta skušala jezik, vsak po svoje, priritati med obravnavanimi pesniki zlasti Rimbaud in Mallarmé; Rimbaud je skušal preseči razmik med jezikom in realnostjo v njeni posameznosti, individualnosti (zunaj jezika), Mallarmé pa razmik med jezikom in realnostjo v njeni totalnosti. Obe, tako težnja po individualnem kot težnja po totaliteti sta obsojeni na to, da za vedno ostaneta zgolj težnji, vsaj dokler ju človek poskuša preseči v jeziku, pa čeprav je ta jezik pesniški jezik.

Vedno vnovično zadevanje ob izrazne meje pesniškega jezika je Rimbauda, še zlasti pa Mallarméja, privedlo od poskusov izrekanja Drugega k radikalnemu premisleku o možnosti spoznavanja in (pesniškega) izrekanja nasploh. Če lahko za Baudelaira in Verlaina uporabimo oznako A. Balakian, da je bil njun namen »posredovati skrivnost, ki je neodvisna od teoloških topografij, da bi ohranili občutek skrivnosti in občutek svetosti onstran njihovih predhodnih obveznosti in dogmatičnih omejitev« (A. Balakian 1992, 18), je za poezijo Rimbauda, še bolj očitno pa Mallarméja, ta ugotovitev nezadostna. Njuni teksti bolj ali manj očitno izražajo spoznanje, da vsak, še tako formalno izpiljen poskus izrekanja nekega objekta, bistveno predela sam objekt in ustvari podobo, ki referentu ne more povsem ustrezati; nenadoma se zazdi, da vsak, še tako vsakdanji in navidez znan objekt nosi pečat skrivnostnosti, nedojemljivosti. Poezija se tako postopoma odvrne od sebi zunanjih objektov k sami sebi; zlasti Mallarméjeve pesmi so zgolj še pesmi o pesnjenju – avtopoetska funkcija je prignana do vrhunca, numinozno kot objekt je iz nje izgnano. Zato ne preseneča, da so teksti simbolističnih avtorjev, še posebej pa Mallarméja in linije postsimbolistov, ki so gradili na njegovem izročilu, rabili kot spodbuda semiotiki, spoznavni teoriji, epistemologiji, filozofiji jezika.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Gre zlasti za dela R. Otta, E. Cailloisa, M. Eliadeja in Van der Leeuwa.

<sup>2</sup> V tem smislu je res, kar zapiše Todorov, da »odnos med označevalci vedno izzove odnos med označenci« (T. Todorov 1974, 230).

<sup>3</sup> Kot navaja G. Michaud, se podoba brezna v zbirki pojavi kar osemindvajsetkrat (G. Michaud 1962, 53), najbolj pa je v ospredju v pesmih *De Profundis clamavi, Le Possédé, L'Aube spirituelle, Le Goût du Néant, L'irréremédiable* in *Le Gouffre*.

<sup>4</sup> V podobno odrešilni, čeprav tipično disharmonični luči se smrt pojavlja tudi v petih drugih pesmi zbirke, in sicer tistih, ki so združene pod skupnim naslovom *La Mort* in so – kar je zelo povedno – umeščene na konec zbirke, tik pred zaključno *Le Voyage*. Gre za pesmi *La Mort des Amants, La Mort des Pauvres, La Mort des Artistes, La Fin de la journée* in *La Rêve d'un curieux*.

<sup>5</sup> Izraz hipertrofija formalnega sem prevzela iz besednjaka Ernsta Ulricha oz. iz njegovega članka *Sprachmagie in fiktionaler Literatur*, v katerem izdela tipologijo magičnih postopkov, prisotnih v fikcijski literaturi (E. Ulrich 1995, 113-185).

<sup>6</sup> Projekcija enačbenega načela v sekvenco, ki jo Jakobson omenja v citiranem odlomku, je povzetek njegove strukturalistične definicije t.i. poetske funkcije. Naj navedem omenjeno definicijo še v bolj znani dikciji: »Poetska funkcija projicira načelo ekvivalence s selekcijske osi na kombinacijsko os. Ekvivalenca je povzdignjena v konstitutivno sredstvo sekvence« (R. Jakobson 1996a, 160).

<sup>7</sup> Ali, kot trdi R. Jakobson: »Podobnost, ki nadvladuje bližino, daje poeziji njevo vseprežemajočo simbolično, vsestransko, polisemantično bistvo. (...) Dvoumnost je notranja, neodtujljiva narava vsakega sporočila, ki je osredotočeno samo nase, skratka, spremljevalna poteza poezije« (R. Jakobson 1996a, 177).

<sup>8</sup> Tinjanov poudarja, da besede, uporabljene v pesmi, niso »brezvsebinske«; osnovna lastnost besede oz. pomena mora biti po Tinjanovu vsaj delno ohranjena, saj prav na njej temelji raba sosednjih besed v različnih zvezah: »Na zbitosti verzne niza torej temelji pojav navidezne semantike: nastanek nestanovitnih lastnosti, medtem ko skoraj popolnoma izgine osnovna lastnost; te nestanovitne lastnosti ustvarjajo nekakšen zlit skupinski pomen, ki je zunaj semantične povezanosti stavčnih členov« (J. Tinjanov 1984, 203). Poudarek je na tem, da osnovna lastnost skoraj izgine, ne pa tudi povsem. Jakobson je to tezo v skladu s svojo dikcijo izrazil takole: »Prevlada poetske funkcije nad referencialno ne zabriše reference, naredi jo le dvomno« (R. Jakobson 1996, 178).

<sup>9</sup> Gre za dve pismi: pismo Georgesu Izambardu in pismu Paulu Demenyju, obe iz leta 1871.

<sup>10</sup> Pojmovanje pesnika, ki mora preobraziti samega sebe, zavestno delati na sebi, da bi postal pesnik, je značilno moderno in ga je zaslediti že pri Baudelairu (v njegovih nasvetih mladim literatom), pa tudi pri Mallarméju.

<sup>11</sup> Nekaj, čemur bi lahko rekli 'čista zaznava' pravzaprav sploh ni mogoče, saj je vsaka, še tako čutna zaznava, vselej že določena predelava zunanje realnosti, to predelavo pa diktirajo jezikovne strukture in vzorci mišljenja.

<sup>12</sup> Na tem mestu namenoma uporabljam pojme, ki jih je Nikolaj Kuzanski, eden osrednjih mislecev, ki so tlakovali pot v novi vek, v 15. stoletju uporabil za opis razlike med Bogom in svetom (prim. E. Hoffman 1997, str. 267-284). Naveza ni poljubna, saj Kuzančeve misli odzvanjajo tudi pri R. Ottu, ki uporablja pojem *coincidentia oppositorum* (čeprav Kuzanskega nikjer eksplicitno ne omenja), tesne vzporednice pojmovanjem Kuzanskega pa je mogoče najti tudi pri simbolistih.



<sup>13</sup> Tak način pesnjenja – pesnjenja na način evokacije, ki ne želi sporočati, temveč le sugerirati –, radikalno sprevrača tradicionalno shemo literarne komunikacije, v kateri je bralec le pasivni sprejemnik, odčitovalec avtorjevih intenc. Kot meni A. Balakian, je najpomembnejše spoznanje simbolistov po celem svetu to, da resnična in poglobljena komunikacija ne poteka nujno skozi preprosti proces spajanja misli pisca z mislijo bralca (A. Balakian 1991, 11).

<sup>14</sup> Omenimo vsaj še *Éventail* (de Mme. Mallarmé) in *Autre Éventail* – de Mademoiselle Mallarmé (Druga Pahljača – gospodične Mallarmé).

<sup>15</sup> Prav tišina, praznina in tema pa so tudi edina neposredna izrazna sredstva, ki jih R. Otto navaja med možnimi izraznimi sredstvi numinoznega (R. Otto 1993, 100-104).

## VIRI IN LITERATURA

### A. Primarni viri

BAUDELAIRE, Charles: *Oeuvres complètes* (1968). Uredil in opombe napisal Y.-G. Le Dantec, pregledal in uvodno besedo napisal Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade, Pariz: Gallimard.

BAUDELAIRE, Charles (1998). Izbral in spremno besedo napisal Tone Smolej, prevedli Andrej Capuder, Marija Javoršek, Jože Udovič, Cene Vipotnik, Božo Vodušek. Zbirka Mojstri lirike, Ljubljana: Mladinska knjiga.

BAUDELAIRE, Charles (1977): *Rože zla*. Prevedli Jože Udovič, Božo Vodušek, Cene Vipotnik, Andrej Capuder, uredila in spremno besedo napisala Marjeta Vasič. Zbirka Kondor: 163, Ljubljana: Mladinska knjiga.

MALLARMÉ, Stéphane (1970): *Oeuvres complètes*. Uredila, opombe in spremno besedo napisala Henri Mondor in G. Jean-Aubry. Bibliothèque de la Pléiade, Pariz: Gallimard.

MALLARMÉ, Stéphane (1987): »O literarni evoluciji (Intervju Julesa Hureta s Stéphanom Mallarméjem l. 1891)«. Prevedel Boris A. Novak. V: *Nova revija*, Letnik VI (1987), št. 61-62, str. 708-710.

MALLARMÉ, Stéphane (1989). Izbral, prevedel in spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Zbirka Lirika: 65, Ljubljana: Mladinska knjiga.

MALLARMÉ, Stéphane (1998): *Correspondance complète (1862-1871), suivi de Lettres sur la poésie (1872-1898) avec des lettres inédites*. Uredil in opombe napisal Bertrand Marchal, predgovor napisal Yves Bonnefoy. Paris: Gallimard, str. 341-345.

RIMBAUD, Arthur (1972): *Oeuvres complètes*. Uredil, uvodno besedo in opombe napisal Antoine Adam. Bibliothèque de la Pléiade, Pariz: Gallimard.

RIMBAUD, Arthur (1984): *Pijani čoln*. Izbral, prevedel, opombe in spremno besedo napisal Branc Mozetič. Ljubljana: Mladinska knjiga.

VALÉRY, Paul (1987): »Včasih sem govoril Stéphanu Mallarméju«. Prevedel Boris A. Novak. V: *Nova revija*, Letnik VI (1987), št. 61-62, str. 713-715.

VALÉRY, Paul (1992). Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Zbirka Lirika: 73, Ljubljana: Mladinska knjiga.

VERLAINE, Paul (1962): *Oeuvres complètes*. Uredil, kronologijo in opombe napisal Y.-G. Le Dantec, uvodno besedo napisal Jacques Borel. Bibliothèque de la Pléiade, Pariz: Gallimard.

VERLAINE, Paul (1996). Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Zbirka Lirika: 86, Ljubljana: Mladinska knjiga.



## B. Literatura

- ABASTADO (1984), Claude: »The Language of Symbolism«. Prevedel Jacques Houis. V: *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, uredila Anna Balakian. Budimpešta: Akadémiai Kiadó, str. 85-99.
- BALAKIAN, Anna (1997): *The Symbolist movement – A Critical Appraisal*. New York: New York University Press.
- BALAKIAN, Anna (1991): »The Symbol and After«. V: *Neohelicon – acta comparationis litterarum universarum*, Letnik XVIII/1991, št. 1, str. 9-24.
- BALAKIAN, Anna (1992): *The fiction of the poet*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas (1988): *Družbena konstrukcija realnosti – Razprava iz sociologije znanja*. Prevedel Aleš Debeljak. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- FRIEDRICH, Hugo (1972): *Struktura moderne lirike – od sredine devetnajstega do sredine dvajsetega stoletja*. Prevedel Darko Dolinar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1972.
- JAKOBSON, Roman (1996a): »Lingvistika in poetika«. Prevedla Zoja Skušek. V: *Lingvistični in drugi spisi*, Ljubljana: ISH Inštitut za humanistične študije, str. 147-190.
- JAKOBSON, Roman (1996b): »Poezija gramatike in gramatika poezije«. Prevedel Drago Bajt. V: *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana: ISH Inštitut za humanistične študije, str. 117-146.
- JAKOBSON, Roman (1996c): »Šest predavanj o zvoku in smislu«. Prevedel Bojan Baskar. V: *Lingvistični in drugi spisi*, Ljubljana: ISH Inštitut za humanistične študije, str. 9-85.
- KERŠEVAN, Marko (1975): *Religija kot družbeni pojav*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- LOTMAN, Jurij Mihajlovič (1976): *Struktura umetniškega teksta*. Prevedel Novica Petković. Beograd: Nolit.
- LUCKMANN, Thomas (1997): *Nevidna religija*. Prevedel Friderik Klampfer. Zbirka Krt: 104, Ljubljana: Krtina.
- MICHAUD, Guy (1961): *Message Poétique du Symbolisme*. Pariz: Librairie Nizet.
- MIHELJ, Sabina (2000): »Nekateri vidiki sorodnosti literarnih in religioznih praks: ujemanje antropoloških in (avto)poetskih predpostavk simbolistične lirike in fenomenologije religije«. V: *Anthropos*, letnik XXXII (2000), št. 1-2, str. 109-132.
- OTTO, Rudolf (1993): *Sveto – O iracionalnem v ideji božjega in njegovem razmerju do racionalnega*. Prevedel Tomo Virk. Zbirka Hieron, Ljubljana: Nova Revija.
- RAPPAPORT, Roy (1999): *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge Studies in Social and Cultural Anthropology, Cambridge: Cambridge University Press.
- ŠKLOVSKI, Viktor (1984): »Umetnost kot postopek«. V: *Ruski formalisti*. Prevedel Drago Bajt, Uredil Aleksander Skaza. Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 18-22.
- TINJANOV, Jurij (1984): »Pomen verzne besede«. V: *Ruski formalisti*. Prevedel Drago Bajt, uredil Aleksander Skaza. Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 168-213.
- TODOROV, Tzvetan (1972a): »Introduction à la symbolique«. V: *Poétique – revue de théorie et d'analyse littéraires*, letnik III (1972) št. 11., str. 273-308.
- TODOROV, Tzvetan (1972b): »Le sens des sons«. V: *Poétique – revue de théorie et d'analyse littéraires*, Letnik III (1972) št. 11., str. 446-459.
- TODOROV, Tzvetan (1974): »Recherches sur le symbolisme linguistique«. V: *Poétique – revue de théorie et d'analyse littéraires*, Letnik V (1974) št. 18., str. 215-245.

## ■ THE VOICING OF NUMINOUS EXPERIENCE IN THE FOUNDERS OF SYMBOLIC LYRICISM

The focus of this article is on the relation between religion and literature in 19<sup>th</sup> century French symbolist poetry. Contrary to the main approaches taken hitherto, which treat the above-mentioned relation in terms of content, following the appearance of the originally religious motifs, themes and ideas in the texts, this article offers an alternative by dealing with the relation between religion and literature primarily from a formal aspect. The starting point is not a strict division between content and form, but the specific interaction between the two. The basic thesis of this article is that it was the specific language of poetry, as developed by the symbolist poets, which enabled this poetry to become a privileged means of expressing modern religious (or numinous, to be more precise) experience. A detailed analysis of poems by Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud and Stéphane Mallarmé, which are widely accepted as having outlined the basic shape of literary symbolism, is made. Through an analysis and comparison of their literary texts, essays and correspondence, the principal features of symbolist writing are extracted from the aspect of their ability to express a numinous experience or object. These include first of all a (symbolist) use of a symbol and the approach of poetry to music. The article also deals with so-called sensual unreality (typical of Rimbaud's poetry) and pure poetry (typical of Mallarmé's poetry). With the help of the last two features it can be shown how and why the symbolist poetry, which at first made an attempt to put into words numinous objects, was transformed into a radical reflection on the nature of human realisation and utterance, which is why it remains of interest in linguistic and cognitive theory or epistemology.

Maj 2000



# PREDSTAVLJANJE GOVORA IN MIŠLJENJA V LUČI PRIPOVEDNEGA GLEDIŠČ(ENJA) IN ŽARIŠČ(ENJA): LJUDJE IZ DUBLINA JAMESA JOYCEA\*

Uroš Mozetič

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Razprava se osredinja na poglobljene pripovedne tehnike v zbirki kratkih zgodb *Ljudje iz Dublina* Jamesa Joycea z vidika posredovanja govora in mišljenja v pripovednem besedilu. V ospredju je problem pripovednega gledišča in žariščena ter dinamika njunih premikov, ki jih povzročata avtorjevo preigravanje med različnimi pripovednimi ravninami, zlasti prepletanje prostega odvisnega diskurza z drugimi oblikami pripovedovanja. Izvajanja se opirajo na model M. Shorta in njegovo šestčlensko paradigmatico predstavljanja govora oziroma mišljenja, definirano glede na stopnjo (vsevednega) pripovedovalčevega nadzora nad pripovedovanjem. Sklepna ugotovitev razprave je, da se gledišč(enj)e odvija na tisti točki ravnine diskurza, s katere pripovedovalec motri, pojasnjuje in vrednoti pripovedovano, medtem ko žariščenje poteka na ravnini zgodbe.

*Speech and thought representation as constitutive elements of narrative perspective and focalization: James Joyce's Dubliners.* The paper examines the principal constitutive elements of narrative perspective (point-of-view) and focalization in fictional texts through the system of speech and thought presentation, as conceptualised by M. Short (Leech & Short 1981). The author's clines of speech and thought presentation introduce a variety of categories such as narrative report of action (NRA), narrative report of speech/thought act (NRS/TA), indirect speech/thought (IS/T), free indirect speech/thought (FIS/T), direct speech/thought (DS/T), and free direct speech/thought (FDS/T). The central part of the paper deals with the shifting of narrative perspective and focalization through the interplay of free (in)direct discourse and other forms of speech/thought presentation. The basic theoretical postulations are illustrated with excerpts from James Joyce's collection of short stories, *Dubliners*. The final conclusion is that the term narrative perspective should be re-

\* Razprava je revizija in dopolnitev moje knjige z naslovom *Problem pripovednega gledišča in žariščena pri prevajanju proznih besedil* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2000).

Dr. Marku Juvanu se toplo zahvaljujem za konstruktivne pripombe.

served for that position on the level of discourse from which the narrator observes, comments on and qualifies the narrative, whereas focalization can be defined as the process in which the point of view of a character is realized on the level of story.

1.0 Če hočemo natančno opazovati in razložiti, kaj se dogaja s pripovednim glediščem v pripovednem besedilu, moramo najprej prepoznati pripovedno tehniko oziroma tehnike, v kateri(h) je udejanjena pripoved. Čeprav sta prevladujoča načina, ki ju rabi Joyce za predstavljanje govora in mišljenja svojih oseb v dublinskih zgodbah, *pripovedno poročilo* in *prosti odvisni govor*, se v besedilih javljajo tudi drugi načini, kot so *odvisni govor*, *premi* in *prosti premi govor*. Prisotnost vseh teh pripovednih diskurzov, katerih novo terminologijo predlagamo, zlasti njihovo pogosto prepletanje v krajših besedilnih segmentih, ustvarja izrazito mnogoplastno podobo o pripovednem svetu in omogoča nastajanje različnih pripovednih gledišč oziroma ravnin žariščenja. Za konkretni besedilni korpus Joyceovih kratkih zgodb kot ponazoritev tipologije predstavljanja govora in mišljenja, ki jo tu uvajamo, smo se odločili zato, ker se kot poglobljena pripovedna posebnost dublinskih zgodb pogosto navaja njihovo spajanje konvencionalnih realističnih pripovednih postopkov s pripovednimi načini, značilnimi za modernistična prozna besedila.<sup>1</sup> Tako lahko predpostavljamo, da bo opazovanje premikov pripovednih načinov v teh besedilih še posebej zanimivo in eksemplarično zaradi izrazite izpostavljenosti razmerja med konvencionalnima vlogama vsevednega pripovedovalca in pripovedne osebe, vsekakor precej bolj kot v avtorjevih poznejših, radikalno modernističnih besedilih, kjer se avktorialni oz. pripovedovalčev glas bolj ali manj odločno umakne v ozadje in prepusti nadzor nad pripovedovanjem pripovedni osebi.

1.1 Čeprav danes večina jezikoslovcev, literarnih stilistov in naratologov preučuje zakonitosti načinov upovedovanja v smislu ločevanja med principi predstavljanja govora in predstavljanja mišljenja, smo se odločili za združitev obeh kategorij v eno samo, in sicer takšno, ki omogoča opazovanje in vrednotenje premikov različnih pripovednih načinov na ravnini govora in mišljenja hkrati. Poglavitni razlog za takšno navidezno poenostavitev izhaja iz ugotovitve, da se osi predstavljenega govora in mišljenja, kar zadeva problem gledišč(en)ja in žarišč(en)ja, prekrivata, tako da ločevanje med njima ne bi imelo nikakršne praktične vrednosti za naše preučevanje. Konkretno to pomeni, da na primer neko dejanje, izraženo s prostim premim govorom, predpostavlja enako gledišče in žariščenje kot misel v prostem premem govoru.

Ko govorimo o oseh predstavljenega govora in mišljenja, izhajamo iz Shortovega sistema paradigem *predstavljanja jezikovnih in miselnih dejanj* v razpravi z naslovom *Speech and Thought Presentation* (Leech in Short 1981: 318–351). Shortovo pojmovanje dinamike jezikovnih in miselnih premikov, oprto na številne odlomke leposlovnih besedil, je relevantno za raziskovanje problema pripovednega gledišč(en)ja in žari-

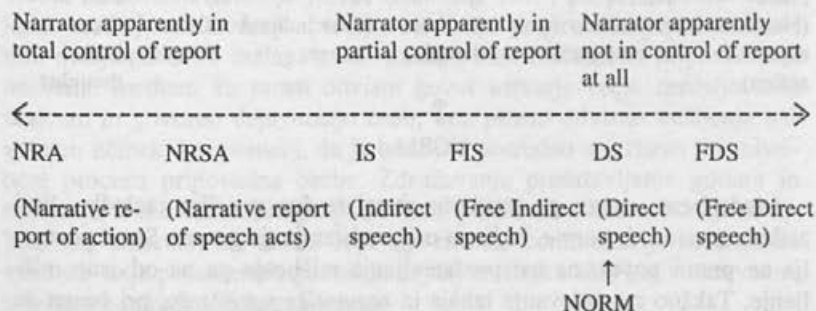


šč(enj)a ne le zaradi izjemne nazornosti, pač pa tudi zaradi poudarjanja medosebne funkcije jezika ter upoštevanja vloge bralca. Shortov model med drugimi priporoča tudi Monika Fludernik v doslej najpopolnejšem in najboljšežnejšem delu na področju literarno-jezikoslovnih raziskav problematike predstavljanja govora in zavesti v (ne)leposlovnih besedilih z naslovom *The Fictions of Language and the Languages of Fiction* (Fludernik 1993: 291).<sup>2</sup>

1.2 Zaradi boljše preglednosti bomo najprej predstavili model *predstavljanja govora*, za njim pa še model *predstavljanja mišljenja*. Nato bomo oba modela združili v enega samega, posamezne pripovedne tehnike na osi pripovedovanja ustrezno preimenovali in jih tako tudi uporabljali v nadaljnjem preučevanju problematike pripovednega gledišča. Angleško izrazje na Shortovi osi bomo nadomestili z nekaterimi uveljavljenimi strokovnimi izrazi v slovenski terminologiji, druge pa bomo dopolnili oziroma na novo poimenovali in ovrednotili. Za slovenjenje izvirnega izrazja smo se odločili kljub mnogim pastem, zlasti ob tveganju, da bomo pri tem izgubljali morebitne terminološke odtenke ali celo nasilno vnašali enotnost tja, kjer je ni. Na »babilonsko zmešnjava« spreminjanja strokovnih pojmov pri prenašanju iz angleškega oziroma francoskega jezikovnega koda v slovenskega opozarja A. Koron v svoji razpravi o uvodih v naratologijo, ki vidi negativne posledice v zabrisovanju »sledi vsakršnega terminološkega kroženja in skozenj zajete metodološke in širše teoretske implikacije, ki odpirajo pogled v 'skrivnosti' individualne artikulacije snovi« (Koron 1988: 56).<sup>3</sup>

Takšen ugovor je po eni strani tehten, po drugi strani pa je treba upoštevati, da je slovenistika na področju sporočanja začrtala določene smernice in jih postavila v bolj ali manj ustrezen terminološki okvir in se nam zato zdi potrebno in koristno, da se celotna struktura sporočanja ponovno temeljito pregleda in po potrebi dopolni. Menimo tudi, da bi morala biti takšna »posodobitev« nujno pragmatično naravnana, kar pomeni, da bi moralo biti terminološko prilagajanje tako prožno, da bi moglo črpati iz obeh sistemov – izvirnega (angl. in franc.) ter slovenskega. Naš trud bo vsekakor šel v to smer, gotovo pa ne bo mogel dokončno razrešiti terminološke problematike na področju slovenskih naratoloških študij.

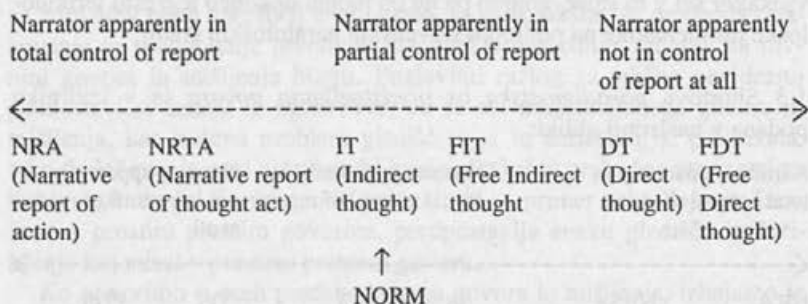
1.3 Shortova *paradigmatska os predstavljanja govora* je v izvirniku podana v naslednji obliki:



Iz tabele je jasno razvidno, da je najbolj čista oblika mimetično tvorjenega govora *free direct speech*, t. j. govora, ki vsebuje najvišjo stopnjo informacije in najnižjo stopnjo informatorja,<sup>4</sup> kar pomeni, da se je na tej stopnji avtor/pripovedovalec<sup>5</sup> (navidezno) popolnoma umaknil v korist (pripovedne) osebe, ki vidi in govori. Ker v slovenskem izrazoslovju do sedaj še nismo zasledili ustrežne obravnave te oblike predstavljanja govora in ker zanjo še nimamo ustaljenega poimenovanja, predlagamo izraz *prosti premi govor*. J. Toporišič namreč loči zgolj med tremi oblikami poročanega govora, t. j. med premim, odvisnim in polpremim govorom, ne pozna pa tiste oblike, s katero se pripovedne osebe neposredno obračajo na bralca (brez avtorjevega/pripovedovalčevega posredništva), in sicer brez uporabe spremnega stavka, v katerem naj bi bil glagol rekanja ali mišljenja, oziroma brez standardnih tipografskih oznak, značilnih za premi govor.<sup>6</sup> Naša terminološka opredelitev je torej ne samo natančnejša, marveč tudi manj arbitrarna kot Toporišičeva, saj upošteva tako položaj *prostega odvisnega govora* (POG)/(free indirect speech) med *odvisnim govorom* (OG)/(indirect speech) in *premim govorom* (PG)/(direct speech), kot tudi *prostim premim govorom* (PPG) na skrajni desni strani osi in tik poleg premege govora. Neupoštevanje prostega premege govora preseneča še toliko bolj, saj je nenazadnje sleherni notranji monolog ubeseden prav s pomočjo te tehnike.

Na tem mestu moramo pojasniti še eno terminološko razhajanje s Toporišičevim, in sicer v poimenovanju tiste oblike govora, pri kateri je »potencialni primarni govor izražen tako, da je govoreči in ogovorjeni skozi zavest motrilca (ki se sploh ne izdaja kot govoreči) odtujen v 3. osebo«. (Toporišič 1984: 607.) To, kar Toporišič razume pod izrazom *polpremi govor*, smo mi imenovali *prosti odvisni govor* po analogiji s *prostim premim govorom*.

1.4 Shortova *paradigmatska os predstavljanja mišljenja* se pravzaprav v celoti prekriva z osjo predstavljanja govora. Vseeno pa jo bomo zaradi večje nazornosti, predvsem pa zaradi uvajanja slovenske terminologije, posebej ponazorili:



Med obema osema pa vendarle obstajata dva temeljna razločka. Prvi zadeva mesto t. i. *norme*, ki jo na osi predstavljanja govora Short postavlja na premi govor, na osi predstavljanja mišljenja pa na odvisno mišljenje. Takšno razmejevanje izhaja iz *semantike poročanja*, pri čemer se

premi govor razodeva kot tista najbolj neposredna in natančna oblika posredovanja nekega govornega dejanja, tako da dobi bralec oziroma poslušalec najbolj verodostojen vpogled v vsebino izrečenega. Za razliko od govora se mišljenje po Shortovem prepričanju ne oblikuje verbalno in ga je zato nemogoče navajati dobesedno (Leech in Short 1981: 345). Ker se miselni proces drugih ljudi (in obenem seveda tudi pripovednih oseb) izmika takšni neposredni zaznavi kot govorno dejanje, se zdi bolj sprejemljivo premakniti normo, t.j. osnovo proučevanja načinov predstavljanja mišljenja, na točko odvisnega mišljenja (*indirect thought*). Avtorja/pripovedovalca na ta način zavezuje zgolj vsebina ali parafraza tistega, kar je bilo mišljeno.

Drugi temeljni razloček med premicama je v sami dinamiki gibanja prostega odvisnega govora in prostega odvisnega mišljenja, ki izhaja iz različnih postavitev norme. Prosti odvisni govor na premici tako kaže težnjo gibanja proti levi, t.j. v smeri proti avktorialni intervenciji/dominaciji, medtem ko se prosto odvisno mišljenje nagiba proti desni, v območje avtonomne zavesti pripovednih oseb. Shortova pripomba glede oblike premege mišljenja se zdi še posebej relevantna, saj ji pripisuje precej večjo stopnjo nepristnosti kot drugim tehnikam, kar naj bi bil logičen nasledek dejstva, da neposreden uvid v razmišljanje nekoga drugega ni mogoč. Prav ta argument pa je verjetno že odgovor na vprašanje, zakaj modernistični avtorji in z njimi seveda tudi Joyce raje uporabljajo tehniko prostega odvisnega ali prostega premege mišljenja, saj jim ta omogoča prepričljivejše ustvarjanje iluzije o možnosti vpogleda v mentalne procese pripovednih oseb.

1.5 Zaradi ujemanosti osi predstavljanja govora z osjo predstavljanja mišljenja in predvsem zaradi večje ekonomičnosti za naše preučevanje pripovednega gledišč(enj)a in žarišč(enj)a smo se, kljub različnemu položaju norme, odločili za oblikovanje lastne osi, ki za razliko od Shortove obravnava govor in mišljenje pod skupnim pojmom *diskurz*. V podporo takšni odločitvi lahko navedemo podatek, da je med naratologi in literarnimi jezikoslovci danes opaziti težnjo po nadomeščanju pojmov govor in mišljenje bodisi s pojmom *slog* (prim. npr. Fowler 1989a, 1989b, Wales 1992) bodisi *diskurz* (Fludernik 1993, Hawthorn 1994). Vendar moramo poudariti, da je obravnavanje govora in mišljenja kot skupne diskurzne kategorije možno le takrat, kadar imamo v mislih slovnične in stilistične principe tvorjenja raznoterih oblik predstavljanja govora in mišljenja. Z vidika *medosebne funkcije jezika* (Halliday 1973) pa je še vedno treba jasno razmejevati med npr. prostim odvisnim govorom in prostim odvisnim mišljenjem. To razlagamo z *razdaljo* med bralcem in pripovednimi osebami: medtem ko prosti odvisni govor ustvarja večjo razdaljo med bralcem in govorno dejavnostjo oseb, ima prosto odvisno mišljenje nasproten učinek, kar pomeni, da je bralec neposredno angažiran pri miselnem procesu pripovedne osebe. Združevanje predstavljanja govora in mišljenja v eno samo kategorijo se kaže pri literarni komunikaciji še toliko bolj umestno, ker zaradi zaprtega sistema komunikacije ne dopušča obravnavanja posameznih govornih dejanj na enak način kot v naravnem, odprtem komunikacijskem sistemu.

## 1.5.1 Naša varianta zgornjih osi bo torej izgledala takole:

območje pod nadzorom pripovedovalca		območje delno pod nadzorom pripovedovalca		območje pod nadzorom pripovedne osebe	
PPDe	PPDDe	OD	POD	PD	PPD
(pripovedno poročilo o dejanju)	(pripovedno poročilo o diskurzem dejanju)	(odvisni diskurz)	(prosti odvisni diskurz)	(premi diskurz)	(prosti premi diskurz)

Zdaj pa si pobliže oglejmo praktično vrednost prostega premega in prostega odvisnega diskurza, t. j. temeljnih modernističnih konstitutivnih pripovednih načinov.

## 2.0 Trije tipi prostega premega diskurza in njihova raba v delu *Ljudje iz Dublina* (izv. *Dubliners*) Jamesa Joycea

*Prosti premi diskurz* bi lahko razvrstili na tri osnovne tipe, in sicer glede na to, ali gre za njegovo *eksplicitno* ali *implicitno* vgrajenost v pripovedno strukturo. Že omenjena odsotnost vsakršnih tipografskih označb predstavlja osrednji kriterij za prepoznavanje implicitno rabljene tehnike prostega premega diskurza, medtem ko je za eksplicitni prosti premi diskurz značilna raba standardnih oznak, kot npr. narekovajev ali celo, zlasti pri Joyceovih besedilih, raba spremnega stavka, ki pa je praviloma premaknjen na položaj za premim diskurzom in služi kot uvajanje v nadaljnjo, doslednejšo obliko prostega premega diskurza. V *Ljudih iz Dublina* zasledimo oba tipa in vse tri oblike te pripovedne tehnike. Ob tem velja opozoriti še na Joyceovo tipografsko posebnost, in sicer uvajanje neke vrste pomišljaja namesto narekovajev.

2.1 V zgodbi *Arabija* tako naletimo na obliko prostega premega diskurza, ki močno spominja na premi diskurz, saj se od njega razlikuje zgolj po odsotnosti spremnega stavka, kar po eni strani ustvarja večjo kohezivnost besedila, po drugi pa pogosto navdaja bralca z negotovostjo pri prepoznavanju govorca in s tem tudi nezanesljivost pri določanju pripovednega gledišča. Avtor s takšnim postopkom umetno briše meje med posameznimi govorcami, katerih sicer v osnovi razlikujoča se gledišča se tako zlijejo v eno samo žariščenje. To pa je uresničljivo le tako, da se obenem zabrišejo še meje med jezikovnimi posebnostmi govorcev. Na ta način težišče premakne na tretjo (neposredno ali posredno) ogovorjeno osebo. Seveda pa je spodnji del besedila mogoče videti tudi kot sicer ne povsem konvencionalen zapis dialoga v premem diskurzu (D: 35–36):<sup>7</sup>

- (1) At the door of the stall a young lady was talking and laughing with two young gentlemen. I remarked their English accents and listened vaguely to their conversation.  
– O, I never said such a thing!

- O, but you did!
- O, but I didn't!
- Didn't she say that?
- Yes, I heard her.
- O, there's a ... fib!

Tu imamo opraviti z dvojnimi žariščem: prvostopenjski žariščevalci je deček – prvoosebni pripovedovalec, drugostopenjski žariščevalci pa so opazovana moška in mlada dama.

2.2 Nekoliko manj opazna, a še vedno dovolj eksplicitna oblika prostega premege diskurza v *Ljudeh iz Dublina* je tista, ki je izpeljana iz premege diskurza. Prav ta izpeljava olajša njeno prepoznavanje, poleg tega pa je govorec praviloma isti kot pri predhodnem premem diskurzu, le da je tokrat njegovo stališče podano še bolj neposredno, mimetično in tako še bolj subjektivno kot pri premem diskurzu. Gre za zanimiv govorni položaj, kajti če bi le prišlo do spremembe gledišča, bi se s tem sicer spremenila identiteta žariščevalca, medtem ko bi žarišče oziroma ožariščeno ostalo še vedno nespremenjeno, saj bi bralec kljub spremenjenemu viru žariščanja zmožel prepoznati, na kaj ali koga se pripovedovano nanaša. Z vidika pripovednih razmerij in hierarhije glediščanja in žariščanja pa bi se utegnili zaplesti, kajti odločiti bi se morali, kateremu delujočemu bomo pripisali večjo stopnjo kredibilnosti: ali tistemu, ki se medbesedilno navezuje na pripoved nekoga drugega in s tem ustvarja neke vrste *vgrajeno pripoved lemmbedded narrative*, ali avtorju jezikovnega idioma medbesedilnega vložka. Tisti del besedila, ki smo ga podčrtali, je tako mogoče interpretirati bodisi kot prosti premi ali prosti odvisni diskurz (D: 224).<sup>8</sup>

- (2) - Where is Gabriel? she cried. Where on earth is Gabriel? There's everyone waiting in there, stage to let, and nobody to carve the goose!
- Here I am, Aunt Kate! cried Gabriel, with sudden animation, ready to carve a flock of geese, if necessary. /Podčrtal U. M., kot tudi dalje./

2.3 Tretja in obenem najbolj implicitna oblika prostega premege diskurza, ki se pojavlja v *Ljudeh iz Dublina*, je zaradi svoje tesne sprjetosti s pripovednim poročilom najteže prepoznavna in pogosto zamenljiva bodisi s tehniko poročanja (pripovedno poročilo o dejanju) bodisi s prostim odvisnim diskurzom. Kot ugotavljata Leech in Short, Joyce s pogostim odpravljanjem ločnice med diskurzom in pripovednim poročanjem ustvarja vtis, da gre za dva razmeroma neločljivo povezana vidika enega in istega stanja (Leech in Short 1981: 323). Nekateri naratologi, npr. McHale (McHale 1978: 261) in Stanzel (Stanzel 1984: 192–193), štejejo takšne vložke prostega premege in prostega odvisnega diskurza v besedilno strukturo za obliko *kontaminacije pripovedi* z mimetičnim materialom, čemur tradicionalno pravimo *obarvana pripoved (coloured narrative)*. Poleg tega pa je sopostavljanje mimetičnega in diegetičnega materiala Joyceu



odličen pripomoček za vnašanje *ironičnega podtona*, ki raste iz kontrastiranja empatičnega govora na eni strani (s tehniko premega ali prostega premega diskurza) in (bolj ali manj) distanciranega govora na drugi (s tehniko prostega odvisnega diskurza ali pripovednega poročila o diskurzem dejanju). Evelinino retrospektivno vrednotenje otroštva v razmerju do dogajanja, v katerem se odvija osrednja pripoved, vključuje pripovedovanja na treh časovnih ravneh: predpretekli, pretekli in sedanjí. Nasploh je za zgodbo značilna izjemna časovna prepletenost dogajanja in razmišljanja. R. Scholes npr. ugotavlja kar šest različnih obdobij, v katerih se vrsti petnajst osrednjih pomenskih segmentov besedila, od Evelininega otroštva do možne prihodnosti s Frankom (Scholes 1978/79: 70–71). Naslednji odlomek nazorno prikazuje omenjeno zapletenost časovnih ravnin (D: 37):

- (3) Still they seemed to have been rather happy then. Her father was not so bad then; and besides, her mother was alive. That was a long time ago; she and her brothers and sisters were all grown up; her mother was dead. Tizzie Dunn was dead, too, and the Waters had gone back to England. Everything changes. Now she was going to go away like the others, to leave her home.

Razen podčrtanega dela, ki je v prostem premem diskurzu, je ves odlomek v prostem odvisnem diskurzu, ki ga bomo podrobneje analizirali v nadaljevanju. Zaenkrat povejmo le to, da nas na prisotnost prostega odvisnega diskurza opozarja npr. figura ponavljanja (časovnega prislova *then* in veznika *and*), raba prislova *now* z glagolom v pretekliku ipd. Takšno razmerje med pripovednimi načini podeljuje osebi Evelini status drugostopenjskega žariščevalca, ki vidi skupaj z avtorjem/ pripovedovalcem.<sup>9</sup> Prisotnost dvojnega glasu oziroma videnja pa obenem daje vtis o objektivnosti poročanega govora oziroma razmišljanja pripovedne osebe ob vsaj minimalni prisotnosti avtorja/pripovedovalca.

Kot rečeno, je navzočnost *prostega premega diskurza* v *Ljudeh iz Dublina* razmeroma majhna. Poleg dveh osrednjih, avktorialno pogojenih pripovednih tehnik pripovednega poročila o dejanju ter pripovednega poročila o diskurzem dejanju je tehnika, ki odločno prevladuje, tehnika *prostega odvisnega diskurza*. Ker je najpogosteje rabljena ne le v ostalih Joyceovih delih, pač pa tudi v drugih modernističnih proznih besedilih, si jo velja poglobljeje ogledati in jo razčleniti na njene pogloblitve lastnosti.

### 3.0 Prosti odvisni diskurz: teoretična opredelitev ter njegovo udejanjenje v delu *Ljudje iz Dublina*.

Tehnika *prostega odvisnega diskurza* je način izražanja govora in mišljenja pripovedne osebe v avktorialnem pretekliku in tretji osebi, vendar z vključevanjem čutnočustvenega jezika, lastnega tej pripovedni osebi.<sup>10</sup> Preteklik je sicer prevladujoča oblika glagolskega časa v prostem odvisnem diskurzu, ni pa pogoj, saj je lahko pripovedovano postavljeno tudi v sedanjik. Vsekakor je odločujoči dejavnik obravnava pripovedne osebe

kot tretje osebe, kajti po tem se prosti odvisni diskurz loči od prostega premega. O zapletenosti te pripovedne tehnike priča ne le izjemno veliko število jezikovnih in stilističnih parametrov, ki jo določajo, marveč tudi samo poimenovanje oziroma njen »terminološki historiat«. L. Brinton npr. navaja kar dvanajst različnih angleških, nemških in francoskih poimenovanj (Brinton 1980: 363): *independent form of indirect discourse* (Curme 1905), *style indirecte libre* (Bally 1912), *free indirect style/ verschleierte Rede* (Kalepky 1913), *Rede als Tatsache* (Lerch 1914), *erlebte Rede* (Lorck 1921), *represented speech* (Jespersen 1924), *pseudo-objective Rede* (Spitzer 1928), *substitutionary narration* (Fehr 1938), *quasi-direct discourse* (Vološinov 1973), *represented discourse* (Dolečel 1973) ter *represented speech and thought* (Banfield 1977). K temu seznamu je potrebno dodati še izraz *combined discourse* (Toolan 1995) in za današnjo rabo uveljavljeni in splošno sprejeti pojem *free indirect discourse*. Tudi v slovenski terminologiji lahko zasledimo nepoenoteno rabo označevanja te pripovedne tehnike. Poleg Toporišičevega izraza *polpremi govor* ter njegove sopomenke *posredni prosti stil* (Toporišič 1992: 190–191), naletimo še na *prosti odvisni govor* (Koron 1988: 58) ter *prosti indirektni stil*, kar je zgolj zasilni prevod angl. sintagme *free indirect style*.

3.1 Ena izmed temeljitejših obdelav principa delovanja tehnike prostega odvisnega diskurza je kljub svoji relativni starosti še vedno izjemno vplivna razprava B. McHala, v kateri avtor predstavi svojo sedemstopenjsko tipologijo pripovednih načinov, oprto na dihotomijo mimetično proti diegetičnemu posredovanju (McHale 1978: 258–260):

1. *Diegetični povzetek (diegetic summary)*, ki je zgolj poročilo, da se je zgodilo govorno dejanje, in sicer brez kakršnekoli specifikacije o tem, kaj in na kakšen način je bilo nekaj izrečeno.

2. *Manj »čist« diegetični povzetek*, pri katerem je poleg omembe govornega dejanja podan tudi opis njegove vsebine in predmeta pogovora oziroma načina, na kakršen se je zgodilo govorno dejanje (alternativna oznaka te kategorije je tudi *govorno poročilo /speech report/* ali *miselno poročilo /thought report/*; za slednje M. Fludernik npr. rabi izraz *psihonaracija /psycho-narration/*, Fludernik 1993: 289).

3. *Indirektna vsebina-parafraza (indirect content-paraphrase)*, ki je v svojem bistvu takšna kot odvisni diskurz brez upoštevanja slogovnih prvin izrečenega; pomembna razlika med parafrazo vsebine govornega dejanja ter odvisnim diskurzom je v njenem domnevno verodostojnem predstavljanju besed oziroma misli pripovedne osebe na konceptualni ter leksikalni ravnini, ki je tej osebi nedosegljiva; po mnenju M. Fludernik ta oblika združuje lastnosti 2. in 4. kategorije (prav tam).

4. *Odvisni diskurz (indirect discourse)*, ki je bolj ali manj mimetično podajanje izrečenega – v smislu ohranjanja morfoloških, sintaktičnih in leksikalnih značilnosti.

5. *Prosti odvisni diskurz (free indirect discourse)*, ki je slovnično in mimetično na sredini med odvisnim in premim diskurzom.

6. *Premi diskurz (direct discourse)* kot najbolj čista oblika mimetičnega pripovedovanja.

7. Prosti premi diskurz (*free direct discourse*), ki je premi diskurz brez ortografskih znamenj.

3.2 Če primerjamo McHalov model predstavljenega govora in mišljenja v pripovednem besedilu s Shortovim, lahko v slednjem razberemo delno poenostavitev, realizirano s sovpadom prvih treh McHalovih kategorij v *pripovedno poročilo o govornem oziroma miselnem dejanju* (*narrative report of speech/thought act*). Tu smo storili še korak naprej v združitvi pripovednega poročila o govornem in miselnem dejanju v krovno oznako *pripovedno poročilo o diskurznem dejanju* (PPDDe). Ob tem moramo poudariti, da niti Shortova niti naša ekonomizacija ne pomenita v nobenem smislu takšne posplošitve, ki bi onemogočala jasnejši uvid v dinamiko pripovednih načinov. Naša odločitev izhaja iz proučitve skupnih lastnosti vseh treh kategorij s posebnim ozirom na pripovedno gledišče oziroma žariščenje ter iz ugotovitve, da je za našo raziskavo delitev osrednje kategorije na tri tipe irelevantna in tako zanemarljiva. Če bi se odločili za dosledno opisovanje in vrednotenje pripovedovanega na podlagi McHalovega modela, potem bi morali upoštevati vsaj še eno dodatno kategorijo, in sicer *predstavljeno zaznavo* (*represented perception*),<sup>11</sup> kakor jo je definirala in razložila njeno pragmatično razsežnost L. Brinton (1980). Kategorijo predstavljene zaznave je potrebno natančno ločevati tako od *govornega dejanja o zaznavi* (*speech about a perception*) kot od *poročila o zaznavi* (*report about a perception*).

3.3 Vse tri oblike jezikovne upodobitve zaznave bomo ponazorili z dvema zgledoma iz našega besedila.

Prvi je vzet iz zgodbe *Dva fičfiriča* (*Two Gallants*), pripovedi o dveh mladih brezdelnežih in ženskarjih, Corleyju in Lenehanu, ki postopata po Dublinu in si izmenjujeta izkušnje. Na poti se približata kraju, kjer je Corley zmenjen, da se sestane s svojo novo žensko (D: 58):

(4) When they reached Stephen's Green they crossed the road. Here the noise of trams, the lights and the crowd released them from their silence.

– There she is! said Corley.

Podčrtani del besedila je zgled *govornega dejanja o zaznavi*. Ugotavljanje pripovednega gledišča oziroma žariščenja je tu preprosto in nedvoumno: pripovedna oseba je hkrati pripovedovalec in žariščevalec – Corley je torej tisti, ki vidi in govori.

Precej bolj zapleten pripovedni položaj pa se razodeva v naslednjem odlomku iz zgodbe *Evelina* (D: 37):

(5) She sat at the window/watching the evening invade the avenue ...  
// Few people passed. The man out of the last house passed on his way home; ///she heard his footsteps clacking along the concrete pavement and afterwards crunching on the cinder path before the new red houses.

Prvi del besedila (do/) je *pripovedno poročilo o dejanju*, tako kot ga vidi avtor/ pripovedovalec. Drugi del besedila (med / in //) moremo zaradi

rabe glagola percepcije *watch* prepoznati kot *pripovedno poročilo o diskurzem dejanju* ali v skladu s tipologijo L. Brinton kot *poročilo o zaznavi*. Pripovedno gledišče je tu še vedno na strani avtorja/pripovedovalca, tako kot je tudi jezik predvsem zaradi literarne metafore (*the evening invade the avenue*) kot opis pripovednega sveta lahko zgolj avtorjev/pripovedovalčev. Vloga, ki jo opravlja pripovedna oseba (Evelina), je vloga (drugostopenjskega) žariščevalca. V nadaljevanju (med // in ///) se premakne besedilo na ravnino, na kateri oseba ob minimalni prisotnosti pripovedovalca neposredno zaznava spremembe v pripovednem okolju. Ta način zgradbe pripovedi imenuje L. Brinton *predstavljena zaznava*. Ker takšna opredelitev bolj spominja na psihološko oznako in ker je naša premica vezana na jezikovno-slogovne parametre pripovednih načinov, predlagamo, da se sleherni primer predstavljene zaznave obravnava kot oblika prostega odvisnega diskurza. Nenazadnje tudi L. Brinton sama definira svoj koncept predstavljene zaznave kot sestavni in koherentni del predstavljenega govora in mišljenja oziroma prostega odvisnega govora (prav tam: 363).

Besedilo se nato zopet premakne v območje poročila o zaznavi, podana skozi pripovedno poročilo o diskurzem dejanju. (Možnost interpretacije tega dela besedila kot predstavljene zaznave oziroma prostega odvisnega diskurza izključuje eksplicitna navedba glagola zaznave v stavku: *she heard his footsteps clacking ...* Na splošno je način Evelinininega *zaznavnega gledišč(en)ja*<sup>12</sup> logičen nasledek predstavitvene funkcije jezika, ki ustvarja v zgodbi statičnost kot odraz togosti, otrplosti oseb ter njihovega pomanjkanja moči, da bi zapustili prostor, ki jih utesnjuje, ali spremenili svoj življenjski slog. R. Scholes, ki izhaja iz Barthesovega določanja pomenov besedila na osnovi *petih označevalnih sistemov ali kodov*, pravi, da je *Evelina* »zgodba o paraliziranosti, ki je hkrati osrednji konotativni kod v vseh zgodbah v *Ljudeh iz Dublina*« (Scholes 1978/1979: 78). Od tod tudi prevladujoča raba dovršnikov in t. i. statičnih glagolov.

3.4 Če pristanemo na delitev pripovednega besedila na besedilo pripovedovalca in besedilo pripovedne osebe (Berendsen 1984: 154), potem lahko ugotovimo, da prve štiri McHalove kategorije sodijo v območje, ki je dosledno pod nadzorom pripovedovalca in torej odslkavajo njegovo pripovedno gledišč(en)je. Šesta in sedma kategorija spadata izključno v domeno pripovedne osebe, kar pomeni, da je ona tista, ki pripovedovano vidi in tudi govori. Pri peti kategoriji, ki je hibrid četrte in šeste, pa gre tako za dvojno videnje kot dvojni govor. Pripovedovalec vidi skupaj s pripovedno osebo, kar je razvidno iz morfološkega, sintaktičnega in stilističnega ustroja pripovedovanega, ki je sicer odmaknjeno v tretjo osebo preteklika ali sedanjika, vendar pa kljub temu vzdržuje vse tiste bistvene leksikalne in slogovne komponente, ki tvorijo idiosinkratični jezikovni aparat pripovedne osebe. Vseeno pa to dvojno videnje ni tako preprosto in izenačeno, kot ga pojasnjujejo celo nekateri tako prominentni kritiki kot npr. R. Fowler (Fowler 1989a: 138–140), ki sicer v skladu z Genettovo paradigmo razume prosti odvisni diskurz kot dialoško razmerje med



zunanjim (pripovedovalec) in notranjim (pripovedna oseba) glediščem, ne uporablja pa pojma žariščenje/žariščevalec. Prav tako ne pojasni, kakšno je razmerje med *glediščem* (t. j. videnjem) in *jezikovnim nadzorom* (*linguistic responsibility*) oziroma *glasom*.<sup>13</sup>

3.5 Posebej velja izpostaviti razpravo E. A. Levenston in G. Sonnenschein, pionirsko naratološko-translatološko študijo o premikih pripovednega gledišča in žariščenja pri prevajanju proznih besedil. Kljub pogumnemu in predvsem koristnemu oranju ledine moremo avtoricama očitati zlasti dvojce: čezmerno poenostavljanje problema videnja in govora v pripovedovanju, ko nas prepričujeta, da je identiteta govorca – pripovedne osebe preprosto pogojena z njeno zunanjo jezikovno manifestacijo: »Odgovor na drugo vprašanje – *qui parle* – je običajno zelo preprosto. Pripovedovalec je tisti, ki govori, razen v tistih pogovorih, ki so podani v premem govoru, ko to vlogo opravlja govorna oseba« (Levenston in Sonnenschein 1986: 49). Svojo tezo nato skušata podpreti z diskurzno analizo uvodnega odstavka v Joyceovi dublinski zgodbi *Mrtvi* (*The Dead*), za katerega pravilno ugotavljata, da je podan v prostem odvisnem diskurzu, zaradi česar naj bi bila Lily, hišničina hči, osebek žariščenja (avtorici pravita: tista, ki vidi), medtem ko naj bi bil glas pripovedovalčev. Če bi bilo res tako, potem bi morali v besedilu prepoznati več različnih pripovedovalcev, vsakega s svojim posebnim jezikovnim idiolektom, kajti Joyceov (vsevedni) pripovedovalec v položajih recimo čiste pripovedi, t. j. pripovednem poročilu o dejanju ali pripovednem poročilu o diskurznem dejanju, govori bistveno drugače kot pripovedovalec v prostem odvisnem diskurzu z Lilyjinim žariščenjem.<sup>14</sup> Drugi očitok pa zadeva njuno uvajanje štirih kategorij za proučevanje in primerjanje premikov v žariščenju pri izhodiščnem in prevodnem besedilu: (1) *registrsko pogojene leksikalne enote*, (2) *kolokacije in klišeje*, (3) *besedni red* ter (4) *prosti odvisni diskurz* (prav tam: 53–54), ne upošteva, da omenjene kategorije nastopajo na različnih ravneh. Prva, druga in tretja sodijo v okvir prostega odvisnega diskurza, ki pa kot pripovedna tehnika nikakor ne more biti kriterij za ugotavljanje žariščenja. Kriterij za to so lahko le njegovi jezikovni in slogovni parametri. Drugače povedano, določeni tip žariščenja se ne vzpostavlja neposredno zaradi rabe prostega odvisnega diskurza, temveč zaradi posebnih zaznavnih, psiholoških in ideoloških naravnosti, verbaliziranih na način, ki ga nato prepoznavamo kot prosti odvisni diskurz.

3.6 Chatman se npr. v svoji definiciji prostega odvisnega diskurza (njegov termin je *indirect free style*) posredno izogne vprašanju razmerja med videnjem in govorom: »Prosti odvisni diskurz je ena od pglavitnih tehnik za označevanje govora in razmišljanja pripovednih oseb v delno neposredovanih pripovedih; omogoča strukturo za srednjo podlago zavesti med popolno potopitvijo v to zavest, kot pri 'toku zavesti', in jamesovskim učinkom razmeroma distanciranega opazovanja s strani pripovedovalca ... » (Chatman 1975: 257). Očitno kritika bolj zanima *struktura zavesti*, skozi katero se pretaka pripovedna informacija. Poleg tega enači



razmišljanje z videnjem, kar pa utegne biti s psihološkega vidika sporno, saj predpostavlja zgolj obliko reflektirane zaznave, izključuje pa možnost pasivnega sprejemanja vtisov iz okolja.

Pri obravnavanju problema dvojnega glasu in dvojne perspektive v prostem odvisnem diskurzu v okviru Chatmanove teorije je potrebno izpostaviti nedavni koncept, ki ga je avtor predstavil v svoji novi knjigi *Coming to Terms* (1993). Z uvajanjem treh novih pojmov – *pogled (slant)*, *filter (filter)* in *interesno žarišče (interest focus)*<sup>15</sup> – se zdi, da Chatman odpravlja paradigmo kdo vidi in kdo govori, torej končuje dilemo, ki je vsaj dvajset let močno pritegovala pozornost svetovnih naratologov. Pomembna novost, ki jo prinaša njegovo obravnavanje pripovednega gledišča in žariščena, je v radikalnem zanikanju vloge opazovalca, ki naj bi jo tradicionalno opravljal vsevedni in neidentificirani pripovedovalec. Po Chatmanovem prepričanju lahko takšnega pripovedovalca razumemo zgolj kot poročevalca, ki v resnici nikoli ni bil priča dogodkom, o katerih poroča (Chatman 1993: 142).<sup>16</sup> Pripovedovalec s svojega zunajzgodbenega mesta torej ne vidi, marveč zgolj poroča o dogajanju v zgodbi, komentira dogodke in osebe ter jih lahko celo, kot meni Chatman, vizualizira, vendar ves čas kot neke vrste *outsider*, kajti logika pripovedi mu v trenutku, ko začne pripovedovati, prepreči, da bi naselil pripovedni svet.

Chatman pa si privoščiti še en odklon od konvencionalnega razumevanja vloge in pristojnosti pripovedovalca oziroma pripovedne osebe, ko s podobno logiko razloži razmerja v *notranjem monologu*, torej obliko, ki se udejanja s pomočjo tehnike prostega premega diskurza. Za razliko od večine kritikov (npr. Short 1981, Wales 1992), ki tako jezikovni in miselni nadzor kot tudi funkcijo pripovedovalca pripisujejo osebi, skozi katere zavest se filtrirajo informacije o pripovednem svetu, Chatman trdi, da je takšna oseba zgolj vršilec normalnega miselnega procesa, ki ga posreduje popolnoma zabrisani pripovedovalec (prav tam: 147).<sup>17</sup>

3.7 Vprašanja dvojnega glasu se posredno loteva S. Benstock (Benstock 1980) v zelo zanimivi razpravi o virih prostega odvisnega diskurza v Joyceovem romanu *Ulikses*.<sup>18</sup> Kritikovo osrednje zanimanje je namenjeno t. i. *narativni dvojnosti*, ki ju najdeva tako v čisti pripovedi kot v notranjem monologu, in sicer kot rezultat *sopostavljanja kontekstualnih oseb* namesto klasične delitve pripovednih udeležencev na govorce. Na osnovi opazovanja dinamike spreminjanja Bloomove dikcije, ki se kaže kot plehka in vsakdanja, kadar se odziva na puščobno realnost zunanjega sveta, in domiselno poetična v dialogu z intimo notranjega sveta, Benstock postavi tezo o *dvojnem podobstvu (double imagery)* kot enem od osrednjih učinkov prostega odvisnega diskurza, ki odslikava tako zunanjo kot notranjo realnost. Njegova poglobljena ugotovitev je, da tvori ozadje prostega odvisnega diskurza »širši koncept, ki vključuje ne le idiosinkratičnosti govora kot ene od njegovih bistvenih značilnosti, marveč tudi vzorce mišljenja, osebnega tona, naravnosti in modulacije, ki se s pomočjo prevajanja čutnih podatkov izražajo v verbalnih oblikah (prav tam: 266–267).<sup>19</sup>

O tehtnosti Benstockove trditve, da jezikovni idiom sam po sebi še ni dovolj zanesljiv kriterij za prepoznavanje vira in gledišča pripovedne informacije, nas prepriča tudi branje zgodbe *Mrtvi v Ljudeh iz Dublina*. Tu je žariščenje glavne osebe Gabriela, profesorja in literarnega kritika, zaradi njegove nadpovprečne izobraženosti in svetovnonazorske usmeritve izraženo s pomočjo takšne jezikovne kompetence, da je pogosto zamenljivo z avtorjevo/pripovedovalčevo. V takšnem primeru si navadno pomagamo s Fowlerjevim *miselnim slogom* (Fowler 1989a), kot se artikulira s pomočjo *predstavitvene funkcije jezika*. To naredimo tako, da opazujemo semantično gradivo, uporabljeno za oblikovanje podobe pripovednega sveta. Poglejmo si zgled iz *Mrtvih* (D: 211–212):

- (6) Gabriel could not listen while Mary Jane was playing her Academy piece, full of runs and difficult passages, to the hushed drawing room. He liked music but the piece she was playing had no melody for him and he doubted whether it had any melody for the other listeners, though they had begged Mary Jane to play something.

V besedilu (6) ni nikakršnih jezikovnih ali slogovnih prvin (npr. okrajšana oblika *couldn't* namesto *could not*, kar bi bil dovolj zanesljiv znak, da gre za prosti odvisni diskurz), ki bi razodevale bodisi glas avtorja/pripovedovalca bodisi pripovedne osebe (Gabriela). Kako lahko kljub temu žariščenje pripišemo Gabrielu, ne pa avtorju/pripovedovalcu ali morebiti kateri drugi osebi? Na takšno sklepanje nas navajajo informacije iz sobesedila o Gabrielovi splošni človeški drži. Ker vemo, da ima Gabriel o sebi zelo dobro mnenje, da se ves čas zaveda svojih izrednih intelektualnih sposobnosti v primerjavi z ostalimi gosti in ker nenazadnje tudi podcenjujoče gleda na ljudi in dogajanje okrog sebe. Zato je razmišljanje v smislu – *če zame to igranje nima melodije, potem je ne more imeti za nobenega drugega* – koherentno z Gabrielovim miselnim ustrojem in mu tako lahko povsem zanesljivo pripišemo (atribuiramo) vlogo žariščevalca.

3.8 Na koncu pregleda nekaterih osrednjih teoretičnih in kritičkih izhodišč za proučevanje pripovednega gledišč(enj)a, žarišč(enj)a in razmerij med pripovedovalcem in pripovedno osebo si na kratko pogledimo še naratološki model, kakršnega ponuja F. K. Stanzel. Osnovno dihotomijo med žariščenjem in pripovednim glasom skuša Stanzel reševati tako, da ne sprašuje več tradicionalno »kdo vidi – kdo govori«, marveč namesto tega uvede nova pojma: *osebo pripovedovalca (character-teller)* ter *osebo preišljevalca (character-reflector)*. Njuna funkcija je pogojena s situacijo, ki je lahko *pripovedna* ali pa *scenska*. V prvem primeru oseba pripovedovalec deluje kot »prenašalec« pripovedne informacije, medtem ko v drugem oseba preišljevalec, ker ne pripoveduje, ustvarja drugačne vrste komunikacijo z bralcem. Njegov stik z besedilom se vzpostavlja skozi iluzijo o neposrednem uvidu pripovednega sveta skozi perspektivo in mišljenje osebe preišljevalca. Medtem ko je prva oblika pripovedovanja (*telling*) eksplicitna, posplošena in navidezno celostna, je druga, ki temelji na razodevanju (*showing*), implicitna, specifična in očitno nepo-

polna, saj se ne osredinja na celoto, temveč na določen del celote. Kaj omenjena razlika med podajanjem zgodbe skozi osebo pripovedovalca in osebo preišljevalca konkretno pomeni v epistemološkem smislu, pojasni Stanzel takole: »Epistemološka razlika med zgodbo, ki jo posreduje oseba pripovedovalec, in zgodbo, ki jo posreduje oseba preišljevalec, je v glavnem ta, da se oseba pripovedovalec vseskozi zaveda dejstva, da pripoveduje, medtem ko v osebi preišljevalcu ni nikakršnega tovrstnega zavedanja.«<sup>20</sup> (Stanzel 1984: 146–147.) To pa se po kritikovem mnenju odraža tudi v stopnji kredibilnosti oziroma načinu vrednotenja pripovedne informacije glede na medij, skozi katerega je posredovana bralcu. Kot smo že prikazali, se bralec zelo različno opredeljuje do diegetično ali pa mimetično posredovane pripovedi.

Stanzlova tipologija se v nekaterih točkah posredno stika s Chatmanovo, najbolj izrazito morda v obravnavi notranjega monologa oziroma prostega premege diskurza. S pripisovanjem osebi, skozi katere zavest bralec vstopa v dogajanje zgodbe, funkcije osebe preišljevalca Stanzel implicira Chatmanovo podmeno o pripovedovalcu, ki prebiva zunaj zgodbe, torej v diskurzu, in zgolj poroča, ne pa tudi vidi. Pri prostem odvisnem diskurzu moremo v skladu s Stanzlovo paradigmo pripovednima osebama, kot sta npr. zgoraj predstavljena Evelina in Gabriel, ravno tako podeliti status osebe preišljevalca. Ker pa se Stanzel bolj ukvarja z *dvojno perspektivo*, ne pa tudi z dvojnimi glasom, ni povsem jasno razvidno, kolikšno mero jezikovne pristojnosti je kritik pripravljen priznati pripovedni osebi, ki opravlja takšno funkcijo.

4.0 Iz vsega do sedaj povedanega je torej razvidno, da oba žariščevalca v prostem odvisnem diskurzu – pripovedovalec ter pripovedna oseba – nikakor nimata enake moči in pa, z vidika bralca, enake kredibilnosti pri žariščanju. Pripovedovalec je namreč v nezanemarljivi prednosti pred pripovedno osebo. Poleg tega, da vidi tisto, kar vidi oseba, vidi tudi samo osebo. (V tem se razlikujemo od mnenja nekaterih naratologov, npr. T. Sasaki, da pripovedovalec, ki ne »živi« v pripovednem svetu osebe, dejansko ne more »videti« vsega, kar vidi ta oseba (Sasaki 1994: 126). Zato ugotavljamo, da sta njuni perspektivi v hierarhičnem razmerju, oziroma da se ne odvijata na isti pripovedni ravnini. Njuni funkciji bi bilo potemtakem potrebno ne le ustrezno umestiti in razmejiti, marveč tudi različno poimenovati. To utegne olajšati vsakršno opazovanje spreminjanja gledišč(enj)a in žarišč(enj)a zlasti pri prenašanju besedila iz enega jezikovnega sistema v drugega (npr. pri prevajanju). Tako smo se odločili, da proces, s katerim se udejanja gledišče pripovedne osebe na ravnini zgodbe, imenujemo *žariščanje*, medtem ko bomo točko, s katere poteka žariščanje v smeri proti žariščanemu, imenovali *izhodišče žariščanja*. *Gledišče* pa nam bo pomenilo tisto točko na ravnini diskurza, s katere pripovedovalec motri pripovedovano. Pripovedovalčeva manipulacija prostega odvisnega diskurza z nekega določenega pripovednega gledišča je nadrejena žariščanju pripovedne osebe (t. j. *žariščevalcu*), skozi katerega bralec vstopa v pripovedni svet. Za vse pripovedne načine sicer velja, da se gledišč(enj)e dogaja na ravnini diskurza, žarišč(enj)e pa na ravnini zgodbe.

S takšno opredelitvijo se nekoliko odmikamo od definicije žariščenja, kot smo ga opisali zgoraj, zlasti v zvezi s teorijami o pripovednem gledišču in žariščenu G. Genetta, M. Bal in S. Chatmana, obenem pa v precejšnji meri popravljamo in dopolnjujemo tipologijo pripovednega gledišča, ki se je uveljavila v slovenski literarni vedi.<sup>21</sup>

## OPOMBE

<sup>1</sup> Kritiki pogosto govorijo o dublinskih zgodbah kot o posebnem tipu realistično-modernistične kratke zgodbe, ki prelamlja in hkrati vzpostavlja nov dialog s tradicionalnim načinom pripovedovanja. Prim. npr. Parrinderjevo oznako Joyceovega dela: »*Dubliners* is a work of its time which owes much to the established conventions of late nineteenth-century short fiction. Nevertheless, in this youthful work Joyce outstripped his immediate competitors to produce a new type of short story, which was as intricate and carefully crafted as a lyric poem.« (Parrinder 1984: 41.)

<sup>2</sup> »Leech/Short are to be particularly recommended for their crucial discovery (anticipated in literary criticism by Cohn 1978) that the *formal scale*, although equally applicable to speech and thought contexts, correlates with entirely different proportions, rates of occurrence and marking distributions in the realm of consciousness as compared to the distribution of formal alternatives in *speech contexts*.« (Fludernik 1993: 291.)

<sup>3</sup> »Tu trčimo na problem prevajanja osnovnih terminov. Če skušamo pri analizi naratoloških del ohraniti v prevodu vse terminološke nianse, nas v trenutku zagrne babilonska zmešnjava: omejeno število terminov nebrzdano zamenjuje in spreminja svoje pomene, saj isti termin že pri dveh avtorjih lahko dobi povsem nasprotno vsebino ... Če pa se skušamo izogniti zmedri in za isto stvar poiskati ustrezen, a stalen slovenski termin ne glede na vsakokratni terminološki zasuk, nasilno vnašamo enotnost tja, kjer je ni.« (Koron 1988: 56.) Dejansko vsak poskus prevajanja in poenotenja predpostavlja določeno stopnjo arbitrarosti. Zmedri pa se je mogoče izogniti tako, da se sleherno terminološko podomačenje ustrezno pojasni ter hkrati naveže na neki specifični naratološki koncept. Npr. naše slovenjenje angleških izrazov za različne pripovedne načine oziroma tehnike se konkretno navezuje na Shortov model predstavljanja govora in mišljenja.

<sup>4</sup> Tu izhajamo iz Platonove oziroma poznejše Genettove konceptualizacije *mimetičnega* (besede, ki jih izgovarjajo pripovedne osebe) in *diegetičnega* (pripovedovalčevo posredovanje dogodkov in dejanj) posredovanja pripovedovanega, t. j. z Genettovimi besedami iz razmerja med pripovednim diskurzom in pripovedno razdaljo: »Mimeza pomeni največjo stopnjo informacije in najmanjšo stopnjo informatorja, diegeza pa obrnjeno razmerje.« (Genette 1983: 166.) Podobne kriterije vrednotenja pripovedne informacije zasledimo pri L. Brinton, ki poudarja, da ni verjeti niti prememu govoru niti predstavljenemu govoru in mišljenju (t. j. polodvisnemu diskurzu), pač pa je treba vzeti »čisto pripoved« kot objektivno resnico (Brinton 1980: 379).

<sup>5</sup> Sintagmo avtor/pripovedovalec bomo uporabljali za označevanje (prisotnosti) tistega delovalnika v pripovedni situaciji, ki v paradigmi s pripovedno osebo opravlja posebno heterodiegetično pripovedno funkcijo, t. j. pripovedovanje vedno s pozicije diskurza, za razliko od pripovedne osebe, ki lahko igra vlogo bodisi homodiegetičnega pripovedovalca ali pa vlogo pripovedovanca (*narratee*) in pri



tem nikoli ne zapusti ravnine zgodbe, npr. pri (prostem) premem govoru oz. diskurzu. Pri svojih izvajanjih se opiramo na Toolanov model pripovedne situacije (Toolan 1995: 76–77), ki izhaja iz Chatmanovega modela (Chatman 1978: 151), ki ga reducira in hkrati preoblikuje v bolj funkcionalnega:

real author → implied author → (narrator) → (narratee) → implied reader → real reader

/stvarni avtor → implicirani avtor → (pripovedovalec) → (pripovedovanec) → implicirani bralec → stvarni bralec/

> postane pri Toolanu:

author → narrator → (narratee) → real reader

/avtor → pripovedovalec → (pripovedovanec) → stvarni bralec/

S Toolanom se popolnoma strinjamo v ugotovitvi, da je upoštevanje t. i. impliciranega avtorja (*implied author*) in impliciranega braleca (*implied reader*) nepotrebno, saj v pripovedni situaciji nimata aktivne vloge, marveč zavzemata zgolj določen hipotetični položaj.

Naš pojem avtor/pripovedovalec pogojno ustreza tistemu tipu, ki mu J. Kos (na podlagi revizije Stanzlove tipologije pripovedovalca) pravi avktorialni pripovedovalec. Vendar pa se od Kosove konceptualizacije avktorialnosti v eni točki bistveno razlikujemo (Kos 1998: 6–8): medtem ko Kos dopušča možnost avktorialnosti pri prvoosebni homodiegetični pripovedovalcu, t. j. pri pripovedovalcu, ki govori s pozicije zgodbe, je naša atribucija avktorialnosti vezana izključno na pozicijo diskurza, ki je po definiciji nadrejen zgodbi in tako izpolnjuje pogoje avktorialnosti, kakor jo definira J. Toporišič: »Komentatorsko, ocenjevalno, ogovorno poseganje tvorca besedila v pripovedno besedilo ...« (Toporišič 1992: 4.)

<sup>6</sup> Podobno razdelano tipologijo poročanja govora najdemo tudi v najpopolnejši angleški slovnici *A Comprehensive Grammar of the English Language*, in sicer v podpoglavju "Reporting the language of others" (Quirk et al. 1994: 1020–1033). Za nas je še zlasti zanimiva opredelitev do načinov prostega odvisnega (*free indirect speech*) in prostega premege (*free direct speech*) govora, ki ju slovnica praviloma uvršča v domeno fikcijskega pisanja, posebno kadar gre za poročanje o miselnem toku: "Free indirect speech is used extensively to report speech or (particularly in fiction) the stream of thought ... Free direct speech is also used in fiction writing to represent a person's stream of thought." (Prav tam: 1032.)

<sup>7</sup> Vsi navedki se nanašajo na popravljeno izdajo *Dubliners* (1967)

<sup>8</sup> M. Bal označuje takšen tip pripovednega položaja z izrazom metapripoved (pripoved znotraj pripovedi), medtem ko vidi med metadiegetično in prvo pripovedjo tri možne oblike razmerja – vzročno, tematsko in čisto pripovedno: »In general, the narrator of a second narrative is connected, by his function as a character, to the first narrative; he thus belongs to the diegetic universe of that first narrative ... Between a metadiegetic narrative and its first narrative, three possible kinds of relationships can exist. The relationship may be causal (functioning as an explanation), as when the metanarrative explains what is happening in the first narrative. Or the relationship may be thematic, involving no spatio-temporal continuity between the two narratives ... one of contrast and analogy, as in the *mise en abyme* so esteemed by the New Novelists. ... The third relationship between metadiegetic narrative and first narrative is strictly narrative: not the content of the 'metanarrative' but the very act of narrating influences the events of the first narrative.« (Bal 1983: 236–237.)

<sup>9</sup> Pojmovanje žariščenja izvajamo iz teorije M. Bal, ki popravlja in dopolnjuje Genettovo konceptualizacijo te naratološke kategorije. Po analogiji z različnimi



pripovednimi ravninami (hierarhija pripovedovanja) uvaja M. Bal pomembno novost v teorijo žariščenja s pojmi *žariščenje/žariščevalec/žariščeno prvega, drugega itn. reda* (Bal 1983: 252). Gre za izrazito dinamično pojmovanje omenjene pripovedne tehnike, kar pomeni, da je lahko žariščevalec drugega reda hkrati tudi sam žariščeneec, in sicer kot predmet žariščenja žariščevalca prvega reda ipd. Premiki pripovednih ravnin, kot ugotavlja M. Bal, torej povzročajo premike v žariščanju, ki povzročajo spremembe v pretoku informacij o pripovedovanem. S premiki v žariščanju nekatere osebe pridobijo, druge zopet izgubijo, nekatere postanejo bolj, druge manj zaznavne, včasih pa se takšni premiki sorazmerno porazdelijo med pripovedne osebe. Za bralca so takšni premiki vitalnega pomena, saj je njegovo vrednotenje pripovedovanega pogojeno prav z njegovo sposobnostjo zaznavanja in razvrščanja pripovednih vsebin.

<sup>10</sup> Posamezne raziskave polodvisnega diskurza se med seboj bolj ali manj razlikujejo, odvisno od tega, ali kritiki uporabljajo lingvistični ali literarni pristop. Eden vodilnih poznavalcev tega področja B. McHale zagovarja stališče, da bi se morala tradicionalna lingvistična metoda preučevanja prostega odvisnega govora umakniti in dati prednost metodi, ki vključuje literarni kategoriji *diegesis* in *mimesis* (McHale 1978: 257–259). Najbolj radikalna zagovornica lingvističnega principa obravnave prostega odvisnega diskurza A. Banfield npr. uvršča stavke, ki nastopajo v prostem dovisnem diskurzu, med t. i. neizrazljive stavke (*unspeakable sentences*), ker ne vsebujejo naslovnika. Pri tem izhaja iz svoje temeljne delitve jezika na jezik-kot-diskurz in jezik-kot-pripoved. Prvi tip naj bi imel oboje, tako komunikativno (ker vsebuje naslovnika) kot ekspresivno (po zaslugi govorca) funkcijo, medtem ko naj bi bil drugi tip brez obojega. (Banfield 1982.) Model A. Banfield je bil deležen že vrste kritik, predvsem zaradi pomanjkanja jezikovne pragmatičnosti ter osredinjanja na stavke kot enoto sporočanja. (Prim. npr. McHale 1983; Toolan 1995.)

<sup>11</sup> »Represented perception is a literary style whereby an author, instead of describing the external world, expresses a character's perceptions of it, directly as they occur in the character's consciousness. By using this style, the author avoids indirect report of the perceptions; he can directly verbalize the perceptions without implying that the character himself has verbalized them. Considered as a problem of mimesis, perceptions are, of course, not verbal or even potentially verbal.« (Brinton 1980: 370.)

<sup>12</sup> Pojem zaznavno gledišče (*perceptual point of view*) uvaja Chatman v paradigmi s konceptualnim glediščem (*conceptual point of view*), ki je v smislu verodostojnosti pripovedne informacije nadrejen prvemu, ker implicira samorefleksijo zaznavanja: »... kar pripovedovalec poroča s svojega gledišča, je skoraj vedno zunaj zgodbe (heterodiegetično), pa čeprav zgolj retrospektivno, t. j. s časovno odmaknjenostjo. Običajno opazuje svojo lastno preteklo zaznavo-kot-pripovedno osebo. Vendar pa takšno oziranje v preteklost ni več percepcija, marveč koncepcija. Popolnoma zunanji pripovedovalec podaja še bolj prečiščen konceptualen pogled. Nikoli ni bil v svetu besedila ... Nadalje je ta pripovedovalec drugostopenjski ali heterodiegetičen, ki konceptualizira o zgodbi – za razliko od prvostopenjske konceptualizacije pripovedne osebe znotraj zgodbe. Omenjene razlike postanejo najbolj očitne, kadar si ta nasprotujeta, pri čemer pripovedovalec deluje v okviru povsem drugačnih vrednot od tistih, ki jih ima pripovedna oseba. Takrat utegne pripovedovalčevo konceptualno gledišče (razen takrat, ko je nezanesljiv) preglasiti gledišče pripovedne osebe, in to kljub dejstvu, da je slednji v središču pozornosti in zavesti.« (Chatman 1978: 155–156.)

<sup>13</sup> Fowlerju se očitno zdi samo po sebi umevno, da dvojni glas v prostem odvisnem diskurzu pomeni samodejno tudi dvojno videnje (dvojno perspektivo) v

smislu pripovedovalec govori in vidi skupaj s pripovedno osebo. (Kritiko takšnega koncepta prim. npr. Chatman 1993: 142–148 in op. 14 spodaj.)

<sup>14</sup> Nesporno dejstvo je, da bi pripovedovalec (avtorici ga nekam čudno imenujeta Joyceov *alter ego*) v položaju čiste pripovedi (pripovednega poročila o (diskurzni) dejanju) opisal Lilyjine dejavnosti in njeno razmišljanje z bistveno drugačnim jezikom. Tako kot je videnje dvojno s posebnim oziroma na zaznavo pripovedne osebe (Lily), je tudi glas dvojen in posebej nadzorovan skozi pripovedovalčevo manipulacijo z diskurzom. V (delno) podporo tezi avtoric pa lahko kljub vsemu navedemo razpravo J. E. Dunleavy, ki govori o nekakšnem mešanem tipu pripovedovalca – pripovedne osebe v *Mrtvih*: »That something more is happening, however, in these narrative accounts of 'The Dead' – something that distinguishes the narrative mode – is strongly suggested by the fact that they are not presented in camera-eye or reportorial style, or through one single distinctive narrative voice, or through a well-drilled team of narrative voices. What we seem to have instead is a story filtered in part through at least four different and distinct personalities who cannot be ranked as multiple point-of-view narrators (because they are not given full responsibility for telling the tale) but who can be described as characters, so fully are they developed on at least one narrative level and so specific are their roles.« (Dunleavy 1984: 309–310.) Avtorica nato identificira omenjene pripovedovalce – osebe kot glas I, glas II, glas III ter glas IV in opiše njihove poglavitne jezikovne in slogovne sestavine: glasova I in II naj bi bila tako bolj pogovorna, glas III naj bi vseboval bogato metaforiko (primeroma, asonanco, konsonanco, razne fonetične posebnosti), glas IV pa seznam vizualnih detajlov.

<sup>15</sup> Pri tem je še zlasti pomenljivo Chatmanovo ločevanje med »zunanjim« (diskurzni) in »notranjim« (zgodbenim) gledanjem pripovedovanega, t.j. med *pogledom*, ki označuje pripovedovalčevo stališče do pripovedovanega in »druge miselne odtenke, ki so v skladu s poročevalsko funkcijo diskurza«, ter *filtrrom*, ki ponazarja »precej obsežnejšo miselno dejavnost pripovednih oseb v zgodbenem svetu – zaznave, spoznanja, stališča, čustva, spomine, predstave in podobno« (Chatman 1993: 143). *Interesno žarišče* pa mu pomeni tisto, kar tradicionalno razumemo pod pojmom pripovedno gledišče.

<sup>16</sup> »It makes no sense to say that a story is told 'through' the narrator's perception since he/she/it is precisely *narrating*, which is not an act of perception but of presentation or representation, of transmitting story events or exists through words or images.« Po kritikovem prepričanju torej lahko samo pripovedne osebe prebivajo v skonstruiranem svetu zgodbe, kajti le one imajo »diegetično zavest«, ki dobesedno zaznava in razmišlja o stvareh v tem svetu: »Only their perspective is immanent to that world. Only they can be filters. The narrator cannot perceive or conceive things *in* that world: he can only tell or show what happened there, since for him the story world is already 'past' and 'elsewhere'. He can report them, comment upon them, and even – figuratively in literature, literally in cinema – visualize them, but always and only from outside, from a post out in the discourse.« (Prav tam: 146.)

<sup>17</sup> Za ponazoritev vlog pripovedovalca in pripovedne osebe v notranjem monologu si Chatman izposodi zadnje poglavje (Penelopa) iz Joyceovega *Uliksa*. Ker je celotno besedilo podano ne le skozi zavest Molly Bloom, temveč tudi z njenimi besedami, večina kritikov pripisuje osebi tako vlogo žariščevalca kot pripovedovalca. Chatman pa to zanika z naslednjo argumentacijo: »She /Molly Bloom/ is not functioning as narrator, not telling anyone a story after the fact, but simply carrying on normal thinking processes in the present story moment. The thought stream is simply quoted by a totally effaced narrator ... There is no

particular reason to argue that the narrator, though silent, has left the discourse world.« (Prav tam: 147.)

<sup>18</sup> Benstock se v svoji analizi uvodnega stavka v romanu *Ulysses* (»Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead ...«, *Ulysses* 1987: 3) sprašuje, kdo pravzaprav vidi Mulligana kot *stately* oziroma kdo ga vidi kot *plump*, in ugotavlja, da to ne more biti en in isti opazovalec, temveč morata obstajati vsaj dva, saj sta pridevnika denotativno in konotativno ne samo nezdržljiva, marveč sta si celo nasprotujoča (prav tam: 262). S tem se kritik dejansko (čeprav tega ne navaja) navezuje na ugotovitve M. Bahtina, da lahko obstaja *dvojni glas* celo v eni sami besedi (mišljena je besedna zveza ali fraza). Bahtin razume pod pojmom *diskurz* z *dvojnimi glasom* sleherni diskurz, ki ima v sebi dvojno usmeritev – »v smeri proti nanašalnemu predmetu govora, tako kot v običajnem diskurzu, in hkrati proti diskurzu drugega, govoru nekoga drugega« (Bahtin 1967: 255–256). Poleg tega avtor razmejuje med *pravim prostim odvisnim diskurzom*, ki je določen sintaktično, ter *psevdoobjektivnim* podprtjem diskurza, ki vsebuje zgolj posamezne izraze in polovične stavke iz jezikovnega aparata pripovedne osebe.

<sup>19</sup> Benstockov prikaz delovanja dveh principov – mentalnega in čustvenega – ideosinkratičnega jezikovnega odzivanja na zunanjo in notranjo realnost pri pripovednih osebah je še posebno zanimiv in ga zato velja navesti dobesedno: »Bloom's diction is flat and ordinary, then, only when he is responding to the dull necessities of the outer world ... When his brain 'yields' to her /Molly/ – as it cannot help but do – the language itself suggests the melting away of logically structured syntax and commonplace prose. It is not Bloom's mind which orders this prose, but his emotions: the further removed his responses become from the rational and logical, the more poetic becomes the narrative.« (Prav tam: 267–268.)

<sup>20</sup> Stanzel navaja tudi nekaj primerov za oba tipa »pripovedovalca«: Moll Flanders, Tristram Shandy, David Copperfield in Ishmael naj bi predstavljali tip osebe pripovedovalca, ker je njihovo pripovedovanje ne le tematsko naravnano, marveč je vseskozi podprto z zavestjo, da stojijo pred občinstvom, pred bralci. Ta okolnost jim nalaga dolžnost, da iščejo takšne pripovedne strategije in retoriko, ki bi ustrezale njihovi zgodbi. Na drugi strani Stanzel navaja imena, kot npr. Emma Bovary, Lambert Strether in Stephen Dedalus, ki imajo vlogo osebe premišljevalca in se tako v nobenem trenutku in oziru na zavedajo, da so njihova izkustva, zaznave in občutja predmet procesa komunikacije.

<sup>21</sup> V slovenski literarni vedi sta se bolj ali manj ustalila izraza zunanje in notranje gledišče, ki ju je M. Dolgan, izhajajoč iz Bahtina, opredelil takole: »Gledišče je lahko zunanje ali notranje; o prvem govori/mo/ takrat, ko vsebuje pripovedovalčevo gledišče vsevedne prvine, med njimi tudi svetovnonazorske, ki so apriorne deklarativne narave. Če pa ocenjuje dogajanje oseba, ki je vanj vpletena, ne da bi zavzela idejno neposreden položaj, potem je to notranje gledišče.« (Dolgan 1979: 10.) Opraviiti imamo torej s konceptom, ki ne vključuje kategorije žariščanja in žariščevalca in je zato neuporaben za proučevanje nekaterih tipov pripovedi, kot npr. psihonaracije, pri kateri gre za žariščanje s strani pripovedne osebe v pripovedovalčevem jeziku, in obrnjenega razmerja, torej besedil, kjer pripovedovalec opravlja funkcijo žariščanja in pri tem uporablja jezik pripovedne osebe, kar je značilno predvsem za modernistično in postmodernistično prozo.

## VIRI

- BAHTIN, M. 1967. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevedla M. Nikolić. Beograd: Nolit.
- BAHTIN, M. 1982. *Teorija romana. Izbrane razprave*. Prevedel D. Bajt. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- BAL, M. 1983. The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative. *Style* 17 (2): 234-269.
- BANFIELD, A. 1982. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge and Kegan Paul.
- BENSTOCK, S. 1980. Who Killed Cock Robin? The Sources of Free Indirect Style in *Ulysses*. *Style* 14, no. 3 (Summer): 259-273.
- BERENDSEN, M. 1984. The Teller and the Observer: Narration and Focalization in Narrative Texts. *Style* 18 (2): 140-158.
- BOOTH, W. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- BRINTON, L. 1980. 'Represented Perception': A Study in Narrative Style. *Poetics* 9 (4): 363-381.
- BRITTON, B. K. in A. D. Pellegrini (ur.). 1990. *Narrative Thought and Narrative Language*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associate, Inc., Publishers.
- CHATMAN, S. 1978. *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
- CHATMAN, S. 1981. Analgorithm. *James Joyce's Quarterly* 18 (3): 293-299.
- CHATMAN, S. 1993. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- DOHERTY, G. 1989. Shades of Difference: Tropic Transformations in James Joyce's »The Dead«. *Style* 23 (2): 225-237.
- DOLGAN, M. 1979. *Pripovedovalec in pripoved. Njegovo vrednotenje pripovedovanega*. Maribor: Založba Obzorja Maribor.
- DUNLEAVY, J. E. 1984. The Ectoplasmic Truth-tellers of »The Dead«. *James Joyce Quarterly* 21 (4): 307-319.
- FLUDERNIK, M. 1993. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The linguistic representation of speech and consciousness*. London & New York: Routledge.
- FLUDERNIK, M. 1993. Second Person Fiction: Narrative YOU as Addressee and /or Protagonist. Typological and Functional Notes on an Increasingly Popular Genre. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 18 (2): 217-247.
- FOWLER, R. 1989a. *Linguistics & the Novel*. New Accents. London and New York: Routledge.
- FOWLER, R. 1989b. *Linguistic Criticism*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- GENETTE, G. 1983. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- HALLIDAY, M. A. K. 1973. *Explorations in the Functions of Language*. Explorations in Language Study. London: Edward Arnold.
- HAWTHORN, J. 1994. *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory*. London, New York, Melbourne, Auckland: Edward Arnold.
- HOUSE, J. in S. Blum-Kulka (ur.). 1986. *Interlingual and Intercultural Communication: Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- JOYCE, J. 1967. *Dubliners*. The Corrected Text with an Explanatory Note by Robert Scholes. London: Grafton Books.

- JOYCE, J. 1993. *Ljudje iz Dublina*. Ponatis prve izdaje iz leta 1955. Prevedel H. Grün. Ljubljana: Založba Karantanija.
- JOYCE, J. 1987. *Ulysses*. The corrected text (student's edition). London: Penguin.
- JOYCE, J. 1993. *Ulikses* (I-II). Prevedel J. Gradišnik. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KERNEV-Štrajn, J. 1995. Naratološki modeli in dvoravninska koncepcija narativnih struktur. *Primerjalna književnost* 18 (2): 31–58.
- KMECL, M. 1975. *Novela v literarni teoriji*. Maribor: Založba Obzorja Maribor.
- KORON, A. 1988. O uvodih v naratologijo. *Primerjalna književnost* 11 (1): 51–63.
- KOS, J. 1998. Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca. *Primerjalna književnost* 21 (1): 1–20.
- LEECH, G. N. in M. H. Short. 1981. *Style in Fiction. A linguistic introduction to English fictional prose*. English Language Series. London and New York: Longman.
- LEUVEN-ZWART, K. M. van. 1989. Translation and Original. Similarities and Dissimilarities, I. *Target* 1:2, 151–181.
- LEUVEN-ZWART, K. M. van. 1990. Translation and Original. Similarities and Dissimilarities, II. *Target* 2:1, 69–95.
- LEVENSTON, E. A. in G. Sonnenschein. 1986. The Translation of Point-of-View in Fictional Narrative. V House in Blum-Kulka (ur.): 49–59.
- MCHALE, B. 1978. Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Account. *Poetics and Theory of Literature* 3: 249–287.
- MCHALE, B. 1983. Linguistics and Poetics Revisited. *Poetics Today* 4 (1): 17–45.
- MOZETIČ, U. 1997. Spemembe pripovednega gledišča pri prevajanju angleških proznih besedil v slovenščino. V M. Stanovnik (ur.): 35–41.
- MUNICH, A. A. 1984. Form and Subtext in Joyce's »The Dead«. *Modern Philology* 82 (2): 173–184.
- NELLES, W. 1990. Getting Focalization into Focus. *Poetics Today* 11 (2): 365–382.
- ONEGA, S., in J. A. G. Landa (ur.). 1996. *Narratology: An Introduction*. Longman Critical Readers. London and New York: Longman.
- PARRINDER, P. 1984. *James Joyce*. Cambridge: CUP.
- QUIRK, R., S. Greenbaum, G. Leech, J. Svartvik. 1994. *A Comprehensive Grammar of the English Language*. London & New York: Longman.
- SASAKI, T. 1994. Towards a systematic description of narrative 'point of view': an examination of Chatman's theory with an analysis of 'The blind man' by D. H. Lawrence. *Language and Literature* 3 (2): 125–138.
- SCHOLES, R. 1978/79. Semiotic Approaches to a Fictional Text: Joyce's »Eve-line«. *James Joyce Quarterly* 16 (1/2): 65–80.
- SHORT, M. 1991. Speech presentation, the novel and the press. V Van Peer (ur.): 61–81.
- STANZEL, F. K. 1984. *A Theory of Narrative*. Prev. C. Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press.
- STANOVNIK, M. (ur.). 1996. *Prevod besedila. Prevajanje romana*. 20. prevajalski zbornik. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev.
- TODOROV, T. 1987. *The Poetics of Prose*. Prev. R. Howard. Ithaca & New York: Cornell University Press.
- TOOLAN, M. (ur.). 1992. *Language, Text and Context: Essays in Stylistics*. London & New York, Routledge.



- TOOLAN, M. 1995. *Narrative. A Critical Linguistic Introduction*. Interface. London & New York: Routledge.
- TOPORIŠIČ, J. 1984. *Slovenska slovnica*. Maribor: Založba Obzorja Maribor.
- TOPORIŠIČ, J. 1992. *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Van PEER, W. (ur.). 1991. *The Taming of the Text. Explorations in Language, Literature and Culture*. London and New York: Routledge.
- WALES, K. 1992. *The Language of James Joyce*. The Language of Literature. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, and London: The Macmillan Press Ltd.

■ **SPEECH AND THOUGHT REPRESENTATION  
AS CONSTITUTIVE ELEMENTS OF NARRATIVE  
PERSPECTIVE AND FOCALIZATION:  
JAMES JOYCE'S DUBLINERS.**

The paper examines the principal constitutive elements of narrative perspective (point-of-view) and focalization in fictional texts through the system of speech and thought presentation, as conceptualised by M. Short (Leech & Short 1981). The author's clines of speech and thought presentation introduce a variety of categories such as narrative report of action (NRA), narrative report of speech/thought act (NRS/TA), indirect speech/thought (IS/T), free indirect speech/thought (FIS/T), direct speech/thought (DS/T), and free direct speech/thought (FDS/T). In spite of certain and undeniable differences between the way(s) in which a given speech or thought act(ivity) is presented in a narrative text (most notably the difference in the so-called norm), the two clines have been fused into one by replacing the terms speech and thought with the common term discourse. Such economization has proved particularly useful and efficient in exploring shifts in narrative perspective and focalization because neither of them can be significantly affected by whether a stretch of text is presented, for instance, in free indirect speech or free indirect thought. Consequently, the current Slovene terminology as well as the entire system of speech/thought presentation has had to be redressed and expanded, especially by the category free direct discourse.

The central part of the paper deals with the shifting of narrative perspective and focalization through the interplay of free (in)direct discourse and other forms of speech/thought presentation. The basic theoretical postulations are illustrated with excerpts from James Joyce's collection of short stories, *Dubliners*. Combining the characteristic features of both traditional realist and modernist modes of writing, the Joyce text draws on a wide range of narrative techniques, which creates such a manipulation of the narrator and character that it becomes at times virtually impossible for the reader to determine the observer and/or the speaker in the narrative. In an attempt to resolve the old paradigm of the narrative mood and voice, that is the problem of who »sees« and »speaks« in a narrative text (Genette 1983), a number of pertinent concepts have been brought into play and analysed in relation to, especially, free (in)direct discourse: represented perception (Brinton 1980), double vision (Fowler 1989a), perceptual/conceptual point of view (Chatman 1978), double

imagery (Benstock 1980), character-teller and character-reflector (Stanzel 1984), etc.

The final conclusion is that the narrator inevitably has a decisive advantage over the character because he not only sees what the character sees, but he also sees the character himself. In view of this, their perspectives of the world of the narrative ought to be understood in hierarchical order, which means that they occur on separate levels. This calls for a more differentiated and precise denomination of their respective functions. Therefore it seems appropriate to define focalization as the process in which the point of view of a character is realized on the level of story. The term narrative perspective, however, should be reserved for that position on the level of discourse from which the narrator observes, comments on and qualifies the narrative.

Junij 2000

# PREVOD KOT INTERPRETACIJA: LEEMINGOVA HIŠA MARIJE POMOČNICE

Nike Kocijančič Pokorn

Filozofska fakulteta, Ljubljana

*Članek skuša prikazati, da je vsak prevod prevajalčeva interpretacija izvornika in ne zgolj brezosebni prenos pomena in oblike izvornika v ciljni jezik. Ta trditev je ponazorjena s predstavitvijo interpretacije Cankarjeve Hiše Marije Pomočnice, ki se razkriva v prevodu angleškega prevajalca Henryja Leeminga. Analiza prevoda poleg prevajalčevega branja izvornika prek izpustov in premikov lahko odkrije tudi nove interpretacije izvornika.*

*Translation as Interpretation: Hiša Marije Pomočnice by Henry Leeming. The article argues that a literary translation is never an impersonal transfer of the meaning and form of the original into the target language, but an active interpretation of the original by the translator. The interpretation to be found in Henry Leeming's translation of Hiša Marije Pomočnice by Ivan Cankar serves to illustrate this. Moreover, analysis of the translation shows not only the translator's reading of the text, but may also reveal, through textual omissions and translational shifts, new interpretations of the original.*

Čeprav se mnogi literarni teoretiki strinjajo s trditvijo Hansa-Georga Gadamerja, ko zapiše, da je vsak prevod interpretacija, razlaga [Auslegung], presvetlitev [Überhellung], da ni ponovna obuditev prvotnega duševnega procesa pisanja, temveč samosvoj posnetek besedila, ki se dovrši ob razumevanju izrečenega v besedilu (Gadamer 1960, 361-367), se le redko kateri ob predstavitvi določenega besedila v prevodu resneje posvetijo prevajalčevi interpretaciji, razlagi izvornika. Ponavadi se recezenti omejujejo na slog prevajalca, redkeje pa skušajo ujeti radikalnejše premike, ki so pogosto na prvi pogled skriti. Ugotavljanje slogovne spretnosti ali nespretnosti prevajalca v ciljnem jeziku namreč nikakor ne zajame vseh sprememb in premikov, ki so nastali v prevodu. Te radikalnejše in bistvene premike pa lahko zasledimo tako v delih, ki se definirajo kot zvesta izvorniku, kot tudi v tistih, ki želijo zagotoviti predvsem slogovno spre-

jemljivost v ciljnem jeziku; lahko jih najdemo v prevodih tujih besedil v slovenščino kot tudi v prevodih slovenskih besedil v tuje jezike. Primer interpretacije izvirnika lahko tako najdemo tudi v prevodu enega izmed klasičnih tekstov slovenske literature: v prevodu Cankarjeve *Hiše Marije Pomočnice* v angleščino.

*Hiša Marije Pomočnice* je nastajala med letoma 1902 in 1903, izšla pa spomladi leta 1904. Delo je bilo že zaradi svoje zgradbe, nekakšnega nizanja samostojnih enot, v svojem času nenavadno. Poleg zgradbe je tedanjo javnost pretresla tudi vsebina: zgodbe se namreč odvijajo v eni izmed sob bolnišnice neimenovanega mesta, kjer umira štirinajst nedoraslih deklic, po vsej verjetnosti zaradi sifilisa, podedovanega od staršev. Osrednji motivi tega romana so tako bolezen, alkoholizem, puberteta in erotika, tudi v svojih deviantnih, pedofilskih oblikah. Literarna teorija je tako razbrala v njem tipično naturalistični nabor motivov, ki pa jih je Cankar skušal podrediti zakonom simbolističnega romanopisja (Kos 1976, 24; Bernik 1985, 166). Poleg *Nine* naj bi bila *Hiša* celo edini slovenski evropski roman (Kos 1976, 31); ravno zaradi te evropskosti je pravzaprav čudno, da je bilo delo v angleščino prevedeno le enkrat.<sup>1</sup>

Delo samo dopušča različne in nasprotujoče si interpretacije. Tako so najprej izrazito temne plasti romana, ki opisujejo fizično in socialno zaznamovana dekleta, že kmalu po izidu sprožile val odklonilnih kritik, in sicer iz obeh taborov: tako z liberalnega konca na čelu s Franom Kobalom v *Slovenskem narodu* (Kobal 1904), ki označi delo za »rafinirano, umetniški dovršeno pornografijo«, kot tudi s klerikalnega v *Domu in svetu* (DS 1904, 308). Cvetko Golar je v *Slovanu* (Golar 1903/1904, 187-188) sicer skušal biti naklonjen delu, a je pri tem pretirano poudarjal »stud«, ki prevzame bralca ob branju Cankarjevega dela, in tako ni veliko pripomogel k drugačnemu razumevanju tega besedila. Na drugi strani pa je bil Pavel Mihalek v *Naših zapiskih* (Mihalek 1903/1904, 95) navdušen nad delom, prav tako pa tudi Ivan Merhar v *Ljubljanskem zvonu* poudarja, da »vendar odseva izza mraka in teme povsod svetel žarek, slab seveda in medel, ali bodrilen žarek upanja in napredka« (Merhar 1904, 380). Izidor Cankar pa celo zapiše: »S pesmijo hrepenenja se knjiga prične in s pesmijo odrešenih duš se knjiga konča...« (Iz. Cankar 1927, 12).

Povojna kritika se ni več spotikala ob naturalizem *Hiše Marije Pomočnice*; Slodnjak tako bere *Hišo* kot roman, v katerem Cankar s krščanskimi motivi in simboli visoko povzdigne trpečega otroka, ki postane žrtev in odrešenik blodečega človeštva (Slodnjak 1969, 184). Smrt ene izmed glavnih junakinj tega romana, Malči, znotraj tega horizonta razumevanja postane smotrni vrh vsega bivanja, vstop v novo in resnično življenje, individualno odrešenje in vnebohod, prvo in zadnje erotično doživetje v mistični združitvi s Kristusom (Slodnjak 1969, 186-187). Takšno branje, kot nam poroča bratranec Izidor, naj bi bilo tudi blizu razumevanju besedila pisatelja samega:

Sedaj, ko govorimo o kritiki, ti povem tole: Eno knjigo so mi popolnoma narobe, napak in hudobno razumeli. To je bila *Hiša Marije Pomočnice*. Pri njej sem imel kot studenec čisto misel. Ravno zato me je tista kritika ujezila, dasi je treba sicer velikih literarnih skandalov, preden pridem v

jezo. Ideja hiše ni svinjarska, ampak tragična: štirinajst bolnih deklet, ki čakajo v smrti življenja in zdravja. (Iz. Cankar 1960, 9-10).

Sodobna literarna kritika se je osredotočila na posebno obliko in zgradbo tega besedila. Tako ga Bernik označuje kot zbirko novel (Bernik 1983, 164, 483), Janko Kos pa kot ciklični, impresionistični roman (Kos 1976, 15-24; 1984, 88; 1987, 169). V delu se poudarijo naturalistični motivi, številne dekadenčne prvine, novoromantična tema hrepenenja in impresionistični slog (Kos 1984, 88; 1987, 165; Bernik 1987, 14). Bolj kot v mistično-religiozni poroki se končni cilj junakinj razbira v čutno-čustveni izpolnitvi, v življenju, skritev v smrti (Kos 1976, 53-59); v smrti, ki postane poslednji smoter življenja deklet (Kermauner 1974, 102). Besedilo samo pa jim obenem razkriva tudi avtorjev boj s spolnostjo (Kermauner 1974, 105; glej tudi Kos 1996).

Tem interpretacijam ob bok moramo dodati še prevod *Hiše Marije Pomočnice*, ki ga je naredil Henry Leeming julija leta 1968, objavljen pa je bil šele leta 1976 pri Državni založbi Slovenije v Ljubljani. Prevajalec Henry Leeming se uvršča med najboljše izobražene prevajalce del Ivana Cankarja v angleščino in je obenem eden redkih prevajalcev v angleščino, ki mu je angleški jezik materinščina.<sup>2</sup> Prevod je brez opomb, uvaja ga le pet strani dolg predgovor, v katerem avtor Anton Slodnjak na kratko predstavlja življenje Ivana Cankarja ter povezuje vsebino romana z usodo ene izmed hčera Albine Löffler, Malči, ki je ravno tako kot junakinja *Hiše Marije Pomočnice* umrla v bolnišnici, in sicer le dve leti pred izidom romana. Slodnjak poskusi tudi umestiti Cankarja v evropske literarne tokove; tako nakaže možne navezave na Goetheja, Victorja Hugoja, Dostojevskega in Hauptmanna.

Bolj kot uvod sta morda zanimivi opombi k uvodu na strani 11, ki neposredno uvajata prevod. Prva navaja besede Alfreda Löfflerja, ki opisuje, kako je njegova sestra Malči v mladosti padla in potem neozdravljivo zbolela, ter kako se je njihov podnajemnik Cankar navezal nanjo. S tem dodaja besedilu navidezno močno povezanost z »dejanskimi«<sup>3</sup> dogodki, vzetimi iz avtorjevega življenja, kar je bila nasploh značilnost povojne literarnozgodovinske obravnave Cankarjevega dela. Druga pa, da je slovenska kritika zavrnila to delo ob izidu in se predvsem zgražala nad usodami Lojzke in Brigitte v 6. poglavju ter Tončke v 8. poglavju, saj je v tej opisih videla le umetniško izdelano pornografijo. Navaja tudi Cankarjev odgovor, da je to delo »čisto kot studenec«<sup>3</sup> ter da je avtor sam v ruskem in češkem prevodu zahteval izpust opisa Tončkinega življenja pred vstopom v bolnišnico.<sup>3</sup> Čeprav v angleškem prevodu »problematični«<sup>3</sup> poglavji nista izpuščeni, je bralec vendarle opozorjen na njuno radikalnost in na nujnost, da ju ne razume kot zgolj priložnost za naslajanje nad opisi spolnih zlorab otrok.

Spremembe besedila, ki so nastale v prevodu Henryja Leeminga, lahko zasledimo na večih ravneh: od sprememb pri postavljanju ločil, členitvi besedila, prek izpustov in dodajanj do pomenskih razširitev in sprememb. Tako Leeming dosledno krajša Cankarjeve odstavke in povedi. S takimi posegi poseže v avtorjev slog, ki se pogosto kaže ravno v značilni razpo-



reditvi in ritmiziranju stavkov v odstavku. Cankar namreč tipično členi besedilo na tri dele oziroma ritmične enote; tako ponavadi najdemo tri ali večkrat po toliko stavčnih enot v odstavku, ki se pogosto dopolnjujejo po obliki in po pomenu. Pogoste pa so tudi zgradbe, ki so sestavljene iz po dveh večjih stavčnih enot s trojno členitvijo posameznih členov znotraj stavka (Mahnič 1956/57, Pogorelec 1969; 1976/77; 1977). Leemingovi posegi v členitev besedila so dosledni; razdrobitev v krajše odstavke najdemo v prevodu v vseh delih besedila, kar daje angleškemu besedilu drugačen, bolj odsekan značaj. Z razdrobitvijo daljših povedi so povezane tudi spremembe ločil: izvorne vejice in podpičja tako zamenjujejo pike. Na nekaterih mestih pa take, na prvi pogled malenkostne spremembe ločil vplivajo celo na razumevanje besedila:

Nikoli več ne pride odtod! (Cankar 1972, 10)      Is she never going to come away from here again? (Cankar 1976, 17)

Ta stavek izreče Malčina mati, ko pripelje svojo hčer v bolnišnico. Z vzklikom izrazi svojo bolečino sestri usmiljenki, saj je prepričana v resnost in neozdravljivost Malčine bolezni. Leemingova sprememba vzklika v vprašanje postavlja mater v drugačno luč: iz žene, ki je popolnoma prepričana v bližino smrti, se mati v Leemingovem prevodu prelevi v roče ženo, ki išče upanje v zagotovitvi drugih. Ker pa Cankarjeva *Hiša Marije Pomočnice* skoraj ne pozna upanja ozdravitve, saj so vsa dekleta v njej nepreklicno obsojena na počasno in boleče umiranje, takšno poseganje v besedilo, še posebej zaradi uvodnega značaja povedi, lahko spremeni ton celotnega dela in zavede pozornega bralca.

Poleg oblikovnih sprememb v besedilu najdemo tudi manjše in večje pomenske spremembe. Čeprav je res, da vse spremembe besedila, ki nastanejo pri prenosu iz izhodiščnega jezika v ciljni jezik, na nek način vplivajo na razumevanje celotnega besedila, nekateri odmiki vendarle posegajo v besedilo manj radikalno kot drugi, saj vseeno ohranjajo osnovno sporočilo povedi ali odstavka in ne vplivajo na razumevanje celotnega romana:

Stale so ob postelji in so molčale,      They said nothing but remained at  
zunaj pa se je že nagibal dan, že so      her bedside while outside the sun  
plavale sence na nebu, plezale so že      sank in the west till dark shadows lay  
tam zunaj po zidu gor<sup>4</sup> ... (Cankar      across the sky and far away in the  
1972, 22)      distance crept along the *mounain*  
      *wall* ... (Cankar 1976, 33)

Leeming prevede »plezale so že tam zunaj po zidu gor« z »and far away in the distance crept along the mountain wall«; bolnišnični zid tako postane gorska stena. Tako Leeming namesto pustega pogleda na zid, ki ga nudi bolnišnično okno, v prevodu uvede pogled na naravo in doda novo dimenzijo v življenje teh deklic. Ta premik bi lahko v očeh bralca postavil bolnišnico zunaj mesta ali pa vsaj na kraj, kjer bolnice lahko že s pogledom sežejo onkraj sivih cest mesta, in s tem na neki način zmanjšal vznemirjenost ob pričakovanju odhoda v naravo, rajski vrt, ki se ga vsa dekleta tako veselijo in ki jim je obljubljen spomladi. Vseeno pa se zdi,

da so drugi elementi v romanu, ki opisujejo okoliško mesto, tako močni, da tej spremembi navkljub bralec ob branju ne dobi napačnega vtisa o tem, kje naj bi se bolnišnica nahajala.

Podoben premik lahko zasledimo v naslednjem primeru:

Komaj toliko so bile odprte trepalnice, da se ji je samo pisano bleščalo skozi senco dolgih temnih vejic. Odprle so se duri; prišel je v sobo angel, zeleno drevesce je imel v roki. (Cankar 1972, 79)

Her eyelids were almost closed but a bright glimmer of light shone through the shadows of the long dark branches outside.

The door opened and an angel came into the room carrying a small green tree in his hand. (Cankar 1976, 104)

Tudi v tem primeru Leeming vidi okolje bolnišnice kot zeleno pokrajino, polno dreves in temnih krošenj. V izvorniku so temne vejice le metafora za trepalnice (SSKJ celo navaja »trepalnice« kot enega možnih pomenov besede »vejice«), v Leemingovem prevodu postanejo dolge temne veje dreves, ki rastejo okrog bolnišnice.

Teh manjših premikov je preveč, da bi jih lahko našteli vse na enem mestu. Toda čeprav ti premiki ne vplivajo bistveno na razumevanje celotnega besedila, vseeno posežejo v njegovo zgradbo. Poglejmo si na primer naslednji primer:

Daj ga iz roke, Malči, *poginil bo!*  
(Cankar 1972, 38)

Put him down, Malchie, or *he'll fly away!* (Cankar 1976, 52)

V tej grožnji je izražena ljubosumnost, ki prevzema druga dekleta, ko vidijo, kako Malči ljubkuje kanarčka – obenem pa je tudi napoved njegove tragične smrti. Kanarček namreč v resnici umre od strahu, ko ga eden izmed obiskovalcev skuša prijeti v roko. S tem, ko Leeming spremeni smrt v beg, izpusti to slutnjo in napoved kanarčkove usode, in tako poseže v zgradbo besedila.

Vse te manjše spremembe po vsej verjetnosti niso posledica tega, da Leeming ni rojeni govorec slovenščine. Le na dveh mestih bi morda spremembe v prevodu pripisali dejstvu, da Leeming ni spoznal določenih knjižnih oblik slovenskega jezika:

Prestrašila se je, kadar se je bližal korak, *zakaj* vsi ljudje so bili zli ...  
(Cankar 1972, 51)

She was terrified at the sound of footsteps. *Why* were all the people so bad? (Cankar 1976, 69)

V prvem primeru Cankar uporabi veznik »zakaj« v vzročnem priredju, ki se uporablja za utemeljevanje, pojasnjevanje prej povedanega (SSKJ 5, 662) in ki ga v pogovorni sodobni uporabi zamenjujemo s »kajti« ali »saj«. Zdi se, da prevajalec te oblike ni razpoznal in je razumel »zakaj« kot vprašalni zaimpek, ki je v sodobni slovenščini gotovo bolj pogosto uporabljan, in ga je zato prevedel z "why".

Podobno tudi v naslednjem primeru prevajalec ni razpoznal knjižne uporabe besede »ali«, medtem ko mu vzročni »zakaj« ni več delal težav:

»Zakaj nečeš domov?« je vprašala Brigita.

Lojzka se je komaj ozrla in ni odgovorila.

Ali Brigita bi bila šla s tako bogatim gospodom, s tako elegantno damo na bogat dom, v veliko hišo, kjer je vseh sladkosti dovolj. Zakaj tudi Brigita je nagnila glavo in je poslušala, kadar je šlo življenje mimo, zdrznila se je in bi ubogala, kadar je šla zunaj mimo okna starka in je vabila ... (Cankar 1972, 67)

"Why don't you want to go home?" asked Brigid.

Lois just looked round at her but made no answer.

Would Brigid have gone off with such a grand lady to that rich home, that great house with all good things in plenty? Certainly, Brigid, like Tina, bowed her head and gave ear as life passed by, shuddered and would have done anything she was told when the old woman outside the window beckoned ... (Cankar 1976, 89)

Čeprav uporaba »ali« v protivnem priredju v pomenu »pa«, »a«, »toda« peša, je očitno, da je Cankar »ali« uporabil ravno v tem pomenu. Prevajalec je menil, da je »ali« v tem primeru uporabljen kot veliko bolj pogosti vprašalni zaimek in ga temu primerno prevedel z vprašanjem. Ker pa je na vprašanje pritrdilno odgovoril, se je vseeno ohranilo osnovno sporočilo povedi.

Zadnji primer, ki ga bomo navedli na tem mestu, čeprav z malenkostnim premikom, že dodobra spremeni razumevanje besedila in vpliva na strukturiranje naših predstav o socialnih razmerah, iz katerih izhajajo glavne junakinje besedila:

/.../ in kadar je šla z doma in jo je spremljal mladi gospod, je imela na glavi klobuk z rožami in svilenimi trakovi, na rokah rokavice, *pozlačen* *braslet* za pestjo. (Cankar 1972, 71)

/.../ and when she went in the young man's company she wore a hat with flowers and silk ribbons, gloves on her hands and a *gold bracelet* on her wrist. (Cankar 1976, 94)

Pri spremembi iz pozlačene zapestnice v zlato Leeming spremeni socialno okolje, v katerem je živela Malči. V izvorniku se mati, ki izhaja iz delavskega okolja, nališpa z vsem bogastvom, ki ga ima, tj. s pozlačenim brasletom, v prevodu pa si nadene zlato zapestnico, kar jo dvigne na družbeni lestvici. Takšne, na prvi pogled malenkostne, spremembe lahko vseeno dodobra spremenijo sliko, ki si jo ustvari bralec prevoda, saj se Cankar v svojih opisih življenja zunaj zidov bolnišnice predvsem osredotoča na čustvene izkušnje, ki so zaznamovale dekleta in le skopo nakaže dejansko socialno okolje, iz katerega vsaka izmed njih izhaja. Eden takih opisov je tudi zgoraj navedeni odlomek – zato je tudi ta premik, ki ga je prevajalec naredil v prevodu, pomemben, saj je to mesto morda edini odlomek, v katerem bralec izve, iz katerega družbenega sloja izhaja Malči.

V besedilu zasledimo tudi večje spremembe sporočila, ki bistveno spremenijo pomen povedi ali odstavka in vplivajo na razumevanje celotnega romana. Ti premiki so v mnogih primerih na prvi pogled malenkostni:

»Rezika, – *mati!*« (Cankar 1972, 23)

"Rezika – your *father's* here!" (Cankar 1976, 33)

Rezika, ena izmed deklet v bolnišnici, se boji matere in ljubi očeta. Lojzka, najbolj nagajiva med dekleti, Reziki nagaja in ji zanalašč zakliče, da jo je prišla obiskat mati. Rezika prebledi in se oklene postelje, vendar pa se kmalu veselo nasmeje, ko vidi svojega očeta. Leeming v prevodu zamenja »mami« z "father", tako da bralec ne ve, zakaj je Rezika najprej popolnoma prestrašena, potem pa se očeta razveseli. Njegov poseg v besedilo spremeni odlomek v nerazumljivo spreminjanje čustvenih stanj pri Reziki, ki ostane do konca nepojasnjeno.

Naslednja razširitev ravno tako poseže v razumevanje besedila:

»Potrpi, Tina, ozdraviš in *pojdeš*.«  
(Cankar 1972, 54)

"Be patient, Tina. You'll soon get better. Then *you'll go home again*."  
(Cankar 1976 73)

Tina je najbolj zrelo dekle v bolnišnici. V nasprotju z večino deklet si želi življenja zunaj zidov bolnišnice, hrepeni po ljubezni, po romantičnih razmerjih. Ne želi pa se vrniti domov, saj je doma tudi nočejo. Preden so jo sprejeli v bolnišnico, so jo namreč starši izpostavili in njeno posteljo sredi zime postavili na kup gnoja. Malči vidi, da Tina trpi, in jo skuša potolažiti, da bo ozdravela in odšla iz bolnišnice v svet, ki si ga tako želi. Leemingov prevod, ki doda: "you'll go home again" spremeni Malčine dobrohotne besede v grožnjo, kar ni v skladu s toplim odnosom med dekletoma.

Leeming s svojimi posegi tudi opozori na značilnost Cankarjevega besedila, ki je bila doslej le redko poudarjana.<sup>5</sup> V *Hiši* se namreč Cankar dosledno poigrava s simboliko prostora in vzporednostjo svetov. Na smrt bolna dekleta namreč poznajo tri svetove. Prvi je pokvarjeni in kruti svet, ki obvladuje življenje v mestu, ki okroža bolnišnico. Za dekleta predstavljajo mesto in njegovi prebivalci posebljeno grozo, ki v času obiskov vdre v njihov svet in jim celo ubije ljubljene kanarčka. Drugi svet je svet bolnišnice – svet, ki se že dotika novega, pravega življenja, a je vseeno še grozeče blizu tuzemskemu življenju bolnišničnega okolja. Bolnišnica lahko tako vodi v pravo življenje, ki je skrito v smrti, ali pa v duhovno smrt, ki jo prinaša življenje izven bolnišničnih zidov. Tretji prostor, ki ga večina deklet željno pričakuje, pa je večno in sončno rajsko življenje po smrti – to je prostor, v katerega stopi Malči v zaključnih stavkih romana.

Leeming v svojem prevodu na več mestih posega v simbolistično razlikovanje med pokvarjenim svetom zunaj zidov bolnišnice, rajskim okoljem življenja po smrti in toplino bolnišnične sobe:

... od daleč še je prihajal moten, nerazločen šum – šum mesta, ki je živel *tam daleč, daleč onkraj življenja* ... (Cankar 1972, 25)

From somewhere far away there still came a dull, confused noise – the noise of the town, which had its own being out there in the distance, somewhere *where life still held sway* ... (Cankar 1976, 36)

Za dekleta v bolnišnici je pravo življenje življenje po smrti – njihovo trpljenja polno preteklo življenje, ki se je dogajalo v mestu, ki okroža bol-

nišnico, za njih ni življenje, temveč umiranje, umiranje duše. Ta večkrat ponovljeni paradoks se v prevodu izgubi, saj Leeming življenje prenese ravno v živahno in dejavno mesto ("where life still held sway" dobesedno namreč pomeni »kjer še vlada življenje«), umiranje pa v duhovno polno in živo bolnišnično sobo.

V izvorniku večkrat najdemo mesta, ki poudarjajo, da je za dekleta bolnišnica nekakšna veža, na koncu katere stojijo težko pričakovana vrata – smrt, ki se odpirajo v novo in večno življenje. Z vstopom v Hišo Marije Pomočnice se za dekleti tako počasi zapirajo vrata zemeljskega življenja, ki je bilo skoraj za vse zaznamovano s trpljenjem in bridkostjo:

Videle so tudi brezštevilne luči, ko so jih bili prižgali angeli in ki so plamtele pobožno *tam zunaj, globoko doli na zemlji*. (Cankar 1972, 74)

They also saw out there the innumerable lights which the angels had lit for them and which blazed with a holy flame *down here on earth*. (Cankar 1976, 98)

Bolnišnica ni več del zemeljskega življenja, temveč je nekakšna *pra-eambula vitae aeternae* – dekletom označuje prehod v novo, večno življenje. Deklice se ne čutijo več povezane z vsem hrupom in grobstvo, ki zaznamuje življenje na zemlji, kar je še posebej očitno v predbožičnem času. Leeming očitno ni uvidel doslednega poudarjanja razlike med življenjem na zemlji, ki se dogaja v mestu, in slutnjo blažene smrti, ki jo napoveduje življenje v bolnišnični sobi, in zato »globoko doli na zemlji«, kar kaže na razdaljo med življenji deklet in posvetnim življenjem mesta, prevedel z "down here on earth", kar postavlja vse, to pomeni tudi dekleta, nazaj v popolnoma zemeljske sfere.

Najbolj nenavaden pa je premik v zaključnih odstavkih povesti:

Tudi njena vera je bila trdna, vera v drug svet in v novo življenje in *tudi nji se je mudilo tja*, kjer sije resnično sonce in je vsa pokrajina neizmeren vrt ... (Cankar 1972, 98)

And her faith was firm, her faith in that other world, in that new life, so firm that *she felt no need to hurry* to that land where the real sun shone and all the countryside was one vast garden ... (Cankar 1976, 131)

Odlomek opisuje Malčino umiranje. Ostala dekleta čakajo, da Malči umre, kajti potem bodo lahko odšle na težko pričakovano deželo. Malči v predsmrtnih blodnjah vidi tudi sebe, kako se z ostalimi odpravi na to pot, le da jo v njenem primeru pot vodi v rajski vrt, kjer jo čaka Kristus, njen prvi in zadnji ljubimec. Malči hrepeni po tej združitvi, zato se ji mudi – Leeming zaradi nerazumljivih razlogov prevede, da se Malči v vrt ne mudi, in tako postane odlomek popolnoma nerazumljiv. Morda je Leeming s svojim prevodom želel poudariti, da se Malči ni mudilo na deželo, v tuzemski vrt, kamor so namenjene ostale deklice. V vsakem primeru s svojim prevodom ne prenese poigravanja z večpomenskostjo odhoda, ki ga najdemo v izvorniku, in sicer odhoda deklic na deželo in odhoda Malči v smrt.

Pomembna posega v besedilo sta tudi dodajanje in izpuščanje. Dodajanja včasih globlje posežejo v razumevanje besedila, včasih pa ti posegi



nimajo kakega večjega vpliva na razumevanje odlomka. Na primer v naslednjem primeru že manjši poseg v besedilo v dobršni meri vpliva na strukturo celotne povesti.

Mati je vstala, poljubila jo je na obraz; Malči je zarsbelo na licih od materinih solza, *spreletelo jo je* in vzdignila je roko, da bi se dotaknila materinega obraza, ki je bil gorak in ves moker. (Cankar 1972, 10)

Her mother got up and kissed her. As her cheeks began to smart with her mother's tears *a sudden feeling of tenderness came over her*. She raised her hand to touch her mother's face, which was all hot and damp. (Cankar 1976, 17)

Leeming v prevodu doda nežnost, ki naj bi spreletela Malči, ko se mati poslavlja od nje. Z nežnostjo Leeming uvede čustveno navezanost, ki naj bi jo Malči čutila do svoje matere in prek nje do sveta, ki ga zapušča. V izvorniku pa se zdi, da ravno odsotnost teh čustev nakazuje drugačnost deklic v bolnišnici od ostalega, »zunanjega« sveta. Deklice namreč sovražijo svet onkraj bolnišničnih zidov in se ga obenem bojijo – zato se tudi nekako odtujijo od svojih staršev. Ko Leeming slovo med Malči in njeno materjo, ki je v izvorniku opisano z nevtralnimi, morda celo odtujenimi izrazi, v svojem prevodu obarva z nežnostjo, na ta način ne nakaže oddaljenosti deklic od sveta, ki bo kasneje v romanu še bolj eksplicitno izražena.

Naslednji primer dodajanja ravno tako posega v besedilo, vendar pa v tem primeru ukinja večplastnost odlomka, ki bistveno zaznamuje celotno besedilo:

Obšel jo je nemir, ker se ji je zadelo, kakor da bi bili krenili vozovi na napačno pot – dol proti dolini, kjer je noč in trpljenje ... Ustnice so se gibale, vzkriknila je, ali glasu ni bilo. Tedaj se je ozrla Lojzka: »Glej, treba je skozi dolino ... *kako bi drugače gor?*« (Cankar 1972, 99)

She felt anxious because it seemed to her that the carriages had taken a dangerous turn – into a road which led downhill, to the place of night and suffering ... Her lips twisted and she tried to scream, but no sound came. Then Lois turned round and said, "Look, we've got to go downhill first ... *it's the only way to the hills!*" (Cankar 1976, 133)

V tem odlomku smo priča Malčinemu poslavljanju od življenja. V predsmrtnih blodnjah se ji zdi, da se z ostalimi dekletimi odpravlja v naravo. Odlomek lahko razumemo kot opis dejanske poti, ki jo bodo opravila dekleta, obenem pa tudi kot metaforičen opis poti, ki jo bo opravila Malčina duša ob smrti. Lojzkine besede torej lahko tudi razumemo kot opomin, da mora Malči najprej umreti, preden bo lahko stopila v težko pričakovani večni vrt. Leemingova razširitev »kako bi drugače gor« v "it's the only way to the hills" omeji interpretacijo besedila na zgolj opis dejanske poti in težje dopušča metaforično razumevanje odlomka.

Največje in najbolj opazne razlike med izvornikom in Leemingovim prevodom *Hiše Marije Pomočnice* so obsežni izpusti, ki jih prevajalec nikjer ne razloži in obenem ne opozori bralca, da obsežni deli besedila v prevodu manjkajo. Poleg stilističnih izpustov (npr. izpust vzklika Oh – oh

– oh! (Cankar 1972, 34; Cankar 1976, 46-47), ki deluje kot nekakšen refren v odlomku) in izpustov nekaterih povedi,<sup>6</sup> je še posebej opazen in pomemben za razumevanje celotnega sporočila besedila naslednji in obenem tudi najbolj obširen izpust:

Od vseh strani je zazvonilo, od vzhoda in od zahoda; od neizmernega neba so lile božične pesmi, vrele so iz zimske zemlje.

*To je bil dan, ko se je rodil Človek in vsa srca so se odpirala njemu v hvalo in ljubezen, vse srca so zahrepenela k njemu.*

*Napotila so se k njemu tisočera užaljena, ranjena srca. Vsi ubogi, zaničevani, zavrženi so se napotili, brezkončna procesija je bila. Vsi tisti, ki jih je bilo življenje s trdo pestjo, so odprli trudne oči in so vzdignili ranjene ude, šli so in so mu nesli srca naproti. Križani Človek je sprejemal vse, na nikogar ni pozabil, ki se mu je približal, vsem je delil dragocene darove. In bili so mu hvaležni in so zaupali vanj. Dar, ki jim ga je bil podelil, je bil vreden več, nego vsa oskrunjena srca. Kogar se je dotaknila njegova usmiljena roka, kogar je blagoslovil njegov pogled, tisti je izpregledal, padlo mu je breme raz ramena, lahke in poskočne so bile njegove noge. Večni Človek mu je bil podelil večnost. Kadar so skeleli udarci življenja, je romalo srce k njemu, v deželo utolaženega upanja, pozabljenega trpljenja.*

*Zazvonili so božični zvonovi od vzhoda in od zahoda in vsepovsod so se dramili ranjeni in zavrženi in so vstajali. Trpljenje je praznovalo veliki praznik upanja in zmagoslavja; utolaženi so bili, ki so izpregledali, da vodi čez Kalvarijo cesta v veselo večnost. Ponosni so bili in so gledali zmagonosno, ko so vedeli, da so v njem in del njegov, zato ker so bičani in s trnjem kronani...*

*Tako so praznovali praznik, ko je nastopil Človek svojo veličastno pot. Ni ga bilo tisto noč ubogega srca, ki bi veselo ne vztrepetalo; komaj je razumelo radost, ki je kipela do vrha; komaj se je zavedal zaničevani in zavrženi in bilo mu je kakor v sanjah, ko je slišal tolažilne besede in ko je začutil usmiljeno roko na razgubanem čelu, na ramah, ranjenih od bremena.*

*Polna solz, krvi in gnusobe je sople zemlja tam doli, v temi; ali glej, tisto noč je vzplamtelo tisočero in tisočero luči, vzdigali so se brezštevilni plameni, tresli so se in so plapolali in so hrepeneli gor ...*

»Nocoj hodijo angeli po zemlji,« je dejala Tončka. (Cankar 1972, 73-74)

The bells rang out on all sides, from east and west. The sounds of joyful Christmas songs surged up from the wintry earth and poured from the immensity of the sky.

“To-night the angels will walk among us,” Toni said. (Cankar 1976, 98)

V prevodu je tako brez opozorila bralcem izpuščen<sup>7</sup> dobršen del začetka sedmega poglavja – poglavja, ki sledi razkritju žalostnih zgodb o Tini, Lojzki, Brigiti in Malči, zgodb o osamljenem odraščanju, prešuštvovanju, pedofiliji in strtih upih. Cankarjevo vztrajanje na tem, da ta roman ni

»svinjarski«, temveč da je imel pri pisanju tega dela »kot studenec čisto misel« (Iz. Cankar 1960, 9-10), lahko razumemo le v luči misli, ki jo podajajo ti odstavki, saj le tako postane trpljenje bolnih deklet smiselno. Izpust tega pomembnega odlomka bistveno vpliva na razumevanje celotnega romana; delo se namreč tako bolj približa enoznačni določitvi naturalističnega romana, ki naj bi se osredotočal zgolj na bolj ali manj temne plati človeške narave, ter izgubi značaj impresionistične in novoromantične hrepenenjske in religiozno obarvane proze. »Štirinajst bolnih deklet, ki čakajo v smrti življenja in zdravja« (Iz. Cankar 1960, 9-10), kot pravi Cankar, so namreč mali odrešeniki umazanega sveta. Vse njihovo trpljenje ni bilo zaman, saj, kot pravi zgoraj: »Trpljenje je praznovalo veliki praznik upanja in zmagoslavja; utolaženi so bili, ki so izpregledali, da vodi čez Kalvarijo cesta v veselo večnost. Ponosni so bili in so gledali zmagonosno, ko so vedeli, da so v njem in del njegov, zato ker so bičani in s trnjem kronani...« Deklice postanejo udeležene v Kristusu; s svojim trpljenjem so sodelavke odrešenika sveta in so že deležne slutnje veselja posmrtnega življenja. Brez tega temeljnega odlomka postane roman veliko bolj čisto naturalistično besedilo, kar pomeni, da je Leeming s tem dejanjem odločilno posegel ne le v osnovno sporočilo, temveč tudi v značaj dela.

Za ocenitev premikov, ki so nastali pri prevodu *Hiše Marije Pomocnice* v angleščino, sta zanimiva tudi prevoda uvodne in zaključne povedi v romanu:

Tiho so se zaprla velika železna vrata; v mračnem hodniku, na mrzlih stenah je zasijalo za hip jesensko sonce. (Cankar 1972, 7)

For a moment a ray of autumn sunshine lit the cold walls of the bleak corridor; then the great iron gate closed quietly behind them. (Cankar 1976, 13)

Pri prvi povedi je Leeming v prevodu zamenjal vrstni red stavkov: medtem ko se izvornik začne s tihim zaprtjem vrat, nekakšno dokončno odrezanostjo od ostalega sveta, vstopom v novo in drugačno življenje, se prevod najprej usmeri v žarek jesenskega sonca, ki razsvetli mrzle stene mračnega hodnika. V prvem primeru imamo dokončen vstop v drugačni svet Hiše, v drugem pa deklica skupaj s soncem vstopi v mrzel prostor. V izvorniku je sonce, resda se pokaže le za hip, že v hiši, saj posveti, ko se za Malči in njeno materjo zaprejo vrata; v drugem pa je sonce zunaj zidov bolnišnice, saj svetlobo zamračijo železna vrata, ki se zaprejo za obiskovalkama. Že začetek nam na nek način daje slutiti osnovni premik, ki se dogodi pri prevodu, in sicer dejstvo, da Leeming ne prenese sporočila, da je pravo življenje za bolna dekleta življenje po smrti in da zunaj zidov življenja ni.

Zadnja poved je ravno tako značilna za prevajalčevo razumevanje besedila:

Pozdravljen, Kristus, ženin, ti vdano ljubljeni, težko pričakovani! ... Pozdravljen! ... (Cankar 1972, 100)

Hail Jesus – dear Jesus. (Cankar 1976, 133)

V zadnjih besedah pred smrtjo Malči pozdravi in sprejme Kristusa, ki jo bo peljal v vrt večne svetlobe. Besede, ki jih uporabi, so značilne za krščansko mistično izročilo, in sicer predvsem podoba Kristusa kot ženin, ki ga duša željno pričakuje, saj ima svoje korenine v tradicionalni interpretaciji svetopisemske Visoke pesmi. Malčina smrt ni le prehod v novo življenje, temveč je obenem popolna mistična združitve z Odrešenikom. Dopolnitev trpljenja polnih otroških usod je torej v smrti in mistični erotični združitvi s Kristusom. Leeming v prevodu omili končne poudarke, predvsem izpusti čustvene, erotične besede – teh razlik bi ne mogli upravičiti z razlikami med slovensko in angleško kulturo, saj opisovanje najpopolnejše združitve z Bogom s pomočjo erotične metaforike pripada skupnemu izročilu, ki je dobro znano tudi angleški mistiki in literaturi. S tem, ko se izogne odprtemu opisu popolne združitve Malči s Kristusom ter z okrnitvijo zgoraj omenjene dvoumnosti pri opisu poslednje Malčine poti, Leeming omili krščansko mistične elemente tega dela in tudi s pomočjo prevoda te zadnje povedi romana svoj prevod izoblikuje bolj po naturalističnem okusu.

Leemingov prevod *Hiše Marije Pomočnice* je torej dokaj dosledno preoblikoval izvornik in razkril, da je prevajalec besedilo bral predvsem kot naturalistično delo. Tako je ritmizirano besedilo razsekal na krajše periode in uporabil večje število končnih ločil. Besedilo je mestoma širil in spreminjal. Posegel je tudi v dosledno razlikovanje treh svetov v izvorniku, kjer vzporedno obstajajo padli realni svet velemesta, prehodni svet bolnišnice in težko pričakovani večno sončni posmrtni svet. V Leemingovem prevodu se življenje, po katerem hrepenijo dekleta, deloma prenese tudi v svet izven bolnišničnih zidov, kar bistveno spremeni odklonilni odnos deklet do »realnega« življenja v mestu. Poleg dodajanj v prevodu najdemo tudi izpuste. Posebej opazen je izpust petih odstavkov sedmega poglavja, saj je s tem Leeming posegel v celotno naravnost besedila. V luči vseh sprememb in premikov, ki jih najdemo v prevodu, bi lahko trdili, da je Leeming *Hišo Marije Pomočnice* bral predvsem kot naturalistično delo in ne kot impresionistično in novoromantično hrepenjsko in religiozno obarvano prozo; roman je zato v skladu s svojo interpretacijo tako tudi prevedel. Njegov prevod, nujno jasnejši in plitvejši od originala (Gadamer 1960, 364), tako še zdaleč ni zgolj prenos izvornika v angleški jezik, temveč nova interpretacija. Poleg tega, da je prevod s svojimi premiki razkril svojo samosvojost, nam je prek absence in sprememb pokazal tudi večplastnost izvornika. Interpretacija prevoda nam tako pogosto ne razkriva zgolj horizonta novega dela, prevoda, temveč prek molka, premikov in sprememb tudi nekatere skrite značilnosti in interpretacije izvornika.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Obstaja sicer še en prevod Anthonyja Klančarja *House of Our Lady of Mercy* v rokopisu. Vendar pa bi morala biti analiza rokopisa zaradi značilne neizdelanosti in nedokončanosti drugačna od analize že objavljenega prevoda, tako bi jo težko uporabili za ugotavljanje izoblikovanega razumevanja določenega dela.

<sup>2</sup> Henry (Harry) Leeming (1920-) se je rodil v Manchestru, kjer je leta 1949 diplomiral iz klasične filologije in se specializiral za indoevropsko filologijo. Leta 1952 je nadaljeval študij na londonski univerzi in se usmeril v ruski jezik s književnostjo in primerjalno slovansko filologijo ter leta 1961 doktoriral iz slavistike. Od 1955 do 1985 je predaval primerjalno slovansko filologijo na londonski univerzi, občasno tudi na univerzah v Cambridgeu, Oxfordu in Canberri (*Enciklopedija Slovenije* 6, 117).

<sup>3</sup> Bratrancu naj bi Cankar tako zapisal: "Eden pasus je tak, da bi ga vdručič ne napisal več, ker je nepotreben in dvoumen. Zato sem v ruskem prevodu prepovedal tiste strani in v češkem tudi. Pri Slovencih pa naj ostane! Ravno zato, ker so slovenski narodnjaki, frakarji in fijakarji žejni pohujšanja, naj ga pa imajo« (Iz Cankar 1960, 9-10).

<sup>4</sup> Vsi poudarki v navedkih so moji.

<sup>5</sup> Edino Juraj Martinović opozori na simboliko prostora bolniške sobe, ki postane zatočišče pred svetom (Martinović 1976, 264).

<sup>6</sup> Neprevedene ostanejo na primer naslednje povedi: "Sedela je trudna ob postelji in ni govorila z nikomer..." (Cankar 1972, 26) in: "Pobožal je Katico po licih; roka je bila raskava in je smrdela" (Cankar 1972, 44) ter "Danilo se je in sence so bledele, čudnolepa pokrajina se je odpirala, kakršne še nikoli ni videlo oko. Veliko belo sonce in zeleni travniki pod soncem in svetle bele obleke, rože v rokah in v laseh, bele, rdeče, modre rože, svetel bel smehljaj na licih, v očeh, zvonek, velikonočno radosten smeh nad vso čudnolepo pokrajino, ki je onkraj smrti ..." (Cankar 1972, 25).

<sup>7</sup> Kljub temu da bi bilo možno, da bi takšen poseg v besedilo zahteval tudi slovenski urednik, je izpust v skladu s specifičnim branjem *Hiše Marije Pomočnice*, ki ga lahko razberemo tudi iz drugih odločitev angleškega prevajalca.

## LITERATURA

- BERNIK, France: *Tipologija Cankarjeve proze*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1983.
- BERNIK, France: »Simbolizem v slovenski književnosti«, *XXI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, 1985, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Ljubljana, 155-169.
- BERNIK, France: *Ivan Cankar: Monografska študija*, DZS, Ljubljana, 1987.
- CANKAR, Ivan: *Zbrano delo*. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev, 11. knjiga. *Hiša Marije Pomočnice. Mimo življenja*, DSZ, Ljubljana, 1972.
- CANKAR, Ivan: *The Ward of Our Lady of Mercy*, prev. Henry Leeming, DZS, Ljubljana, 1976.
- CANKAR, Izidor: *Uvod v Zbrane spise Ivana Cankarja*, Nova založba, Ljubljana, 1927.
- CANKAR, Izidor: *Obiski*, Knjižnica Kondor 39, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1960.



- DS: »Ivan Cankar: *Hiša Marije Pomočnice*«, *Dom in svet* 17, 1904, 308.  
*Enciklopedija Slovenije*, uredil Marjan Javornik, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1987-.
- GADAMER, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J. C. B. Mohr [Paul Siebeck], Tübingen, 1960.
- GOLAR, Cvetko: »Ivan Cankar: *Hiša Marije Pomočnice*«, *Slovan* 2, 1903/1904, 187-188.
- KERMAUNER, Taras: *Spremna beseda in opombe k Hiši Marije Pomočnice Ivana Cankarja*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1974.
- KOBAL, Fran: »Ivan Cankar: *Hiša Marije Pomočnice*«, *Slovenski narod* (30. april - 4. maj), 1904.
- KOS, Janko: »Cankar in problem slovenskega romana«, v: Ivan Cankar, *Hiša Marije Pomočnice*, Zbirka »Sto romanov«, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1976.
- KOS, Janko: »Evropski vplivi v romanopisju slovenske moderne«, *Slavistična revija* 32, 1984, 75-92.
- KOS, Janko: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Znanstveni inštitut filozofske fakultete, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1987.
- KOS, Janko: »Cankarjeva razmerja do krščanstva, revolucije, spolnosti«, *Nova revija* 15, Ampak, 1996, 13-17.
- MAHNIČ, Joža: »Slog in ritem Cankarjeve proze«, *Jezik in slovstvo* 2, 1956/57, 97-104, 152-159, 208-217.
- MARTINOVIČ, Juraj: »Simbolika prostora v Cankarjevi *Hiši Marije Pomočnice*«, v: *Simpozij o Ivanu Cankarju 1976*, uredili J. Vidmar, Š. Barbarič, F. Zadavec, Slovenska matica, Ljubljana, 1977.
- MERHAR, Ivan: »Ivan Cankar: *Hiša Marije Pomočnice*«, *Ljubljanski zvon* 24, 1904, 379-380, 435-436.
- MIHELJAK, Pavel: »Ivan Cankar: *Hiša Marije Pomočnice*«, *Naši zapiski*, 1903/1904, 95.
- POGORELEC, Breda: »Zgradba stavka v prozi Ivana Cankarja«, *V. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Ljubljana, 1969, brez ozn. strani.
- POGORELEC, Breda: »Cankarjevo izročilo«, *Jezik in slovstvo* 22, 1976/77, 240-247.
- POGORELEC, Breda: »Ivan Cankar – Vozlišče slovenskega slovstvenega razvoja«, *Jezik in slovstvo* 22, 1976/77, 129-135.
- POGORELEC, Breda: »O dveh značilnostih Cankarjevega sloga: Gramatična figura in metafora«, v: *Simpozij o Ivanu Cankarju 1976*, uredili J. Vidmar, Š. Barbarič, F. Zadavec, Slovenska matica, Ljubljana, 1977.
- SLODNJAK, Anton: »Ivan Cankar: *Hiša Marije Pomočnice*«, *Slavistična revija* 17, 1969, 183-191.

## ■ TRANSLATION AS INTERPRETATION: HIŠA MARIJA POMOČNICE BY HENRY LEEMING

Although hermeneutic philosophers argue that every translation is an interpretation, a specific reproduction of the original, translation reviews in Slovenia rarely, if ever, attempt to disclose the translator's interpretations of the original text. Reviewers usually focus on the translator's style and neglect all other changes and more radical shifts that occurred during the translation process, not only in translations that claim to be free interpretations or even adaptations, but also in those allegedly faithful to the original text; this is the case in translations both from and into Slovene. A translational interpretation of an original text is exemplified by an analysis of the translation into English by Henry Leeming of one of the classic texts of Slovene literature, Ivan Cankar's *Hiša Marije Pomočnice*.

Leeming's remodelling of the original text was consistent with his reading of *Hiša Marije Pomočnice* as an essentially naturalistic work. In the original, there exist three worlds: the morally depraved world of the city, the transient world of the hospital, and the much desired and luminous world following death. In Leeming's translation, the world desired by the girls partially overlaps with the world outside the hospital walls; the translator thus offers a reading which alters and moderates the hostile rejection of the "real" life of the city found in the original text. Another distinctive feature of his translation is omission, especially the omission of five paragraphs in chapter seven, which alters the impressionistic and religious nature of the text. Leeming seemed to have read *Hiša Marije Pomočnice* primarily as a naturalistic and not as an impressionistic, neo-romantic work with strong religious overtones, and has translated it in line with his interpretation. The translation not only shows his reading of the original; the omissions and translational shifts also reveal the complexity of the original and possible new interpretations of it.

Junij 2000



## LITERARNA AKSILOGIJA V OSEMDESETIH IN DEVETDESETID LETIH: NEREŠ LJIVA VPRAŠANJA

*Marijan Dovič*

### I. Literatura, literarna veda in vrednotenje

Kaj je literarna vrednost/vrednota, kako obstaja? Kako vrednoti navaden bralec, kako kritik-interpret, kako literarni znanstvenik – ali naj slednji sploh vrednoti? Ali je sploh mogoče ne-vrednostno razmerje do literarnih del, pravzaprav do česar koli? Kaj je literarna aksiologija in ali je ta sploh potrebna; ali vrednotenje sodi v literarno vedo ali morda zgolj v sprotno kritiko? Ali literarne vrednosti veljajo relativno ali absolutno? Ali je vrednost nekaj historičnega in s tem relativnega ali pa ima tudi nadčasovne implikacije? Katera vrednost je odločilna: vrednost za avtorjev čas (oziroma v njem) in njegove sodobnike ali današnja vrednost oziroma vrednostna potovanja in nihanja posameznih del in avtorjev skozi leta in stoletja? Je pojem vrednosti sploh ustrezen za aksiološko preučevanje ali pa je zgolj produkt posebnih zgodovinskih okoliščin in s tem relativen?

Vsa ta vprašanja so do danes ostala odprta, vrednotenje pa tudi na koncu stoletja, ki je bilo za aksiologijo izjemno plodno, ostaja zapleteno in konfliktno območje. Ta članek se osredotoča na štiri osrednje tokove v zadnjih dveh desetletjih, ko so se dogajale simptomatične spremembe: odmikanje od estetskega vrednotenja, premik od iskanja pomena v delu k raziskavi pomena interakcij med delom in bralcem, od ločevanja med literarnim in neliterarnim ter vzdrževanja kanona k analizi institucionalnih pogojev produkcije in recepcije (Kreuzer 1988: 8-9); izgubila se je namreč »arhimedova točka, s katere bi lahko enega od mnogih vrednostnih konceptov potrdili kot veljavnega« (Rees 1983: 301).

**Vrednotenje in literarna komunikacija.** Kakšen je sploh položaj vrednotenja v sklopu celotne literarne komunikacije? Vsekakor je pomembnejši, kot se zdi na prvi pogled, predvsem zato, ker so povezave z drugimi področji razvejene in kompleksne: treba je preučiti mesto vrednotenja v kritiki in literarni vedi, povezanost z interpretacijo in literarno hermenevtiko, vplive na literarni kanon ipd.

Področje literarnega vrednotenja Friederike Worthmann posrečeno deli v tri skupine: v prvo sodijo tisti postopki, ki so vtakani v sam bralni proces (spontani bralni odzivi, čustvene reakcije na tekst, ki je lahko bralcu všeč ali ne), v drugo tisti, ki se dotikajo izbiranja, selekcije (ta obsega vprašanja o tem, kaj bom kot navaden bralec bral, katero knjigo bom kupil; o čem bom kot kritik/esejist pisal; kaj bom kot založnik izdal in založil; kaj bom kot urednik izbral za objavo ali uvrstil v antologijo – in s tem vplival na nadaljnjo pot dela: tudi na njegovo vrednotenje in morebitno kanonizacijo), v tretjo pa verbalne izjave, ki nekemu delu, opusu ali žanru pripisujejo vrednost (lahko so ustne ali pisne, lahko jih izreka laičen bralec, literarni kritik ali teoretik) (Worthmann 1997: 189).

Prednost te sheme je, da preusmeri del pozornosti z verbalnih izjav k dejanjem selekcije, ki so denimo v literarni zgodovini zelo pomembna, a so njihovi vrednostni vidiki pogosto zakriti in so nasploh slabo raziskana; ter k vprašanju o psihološkem odzivanju na tekst, problemom »užitka« ali »nelagodja« pri branju ipd. Očitno se pokaže tudi navzočnost problema vrednotenja na vseh ravneh stika z literaturo: od izbire prek branja do eksplicitnih sodb. Tradicionalno raziskovanje se je osredotočalo predvsem na zadnje, četudi mnogo možnosti nudi tudi raziskovanje bralnih odzivov, še bolj plodno pa je raziskovanje izbirnih procesov – ti namreč predvsem na institucionalni ravni razkrivajo probleme kulturne moči in avtoritete ter pomembna vprašanja legitimnosti na področjih literature in visoke, »elitne« kulture nasploh.

Če eksplicitne sodbe posameznega bralca kot neposreden vrednostni odziv na prebrano ostajajo v domeni zasebnosti ali najožjega kroga, je drugače na naslednjih ravneh literarnokritične obdelave in še bolj na ravni esejistične obravnave in interpretacije. Čeprav se teoretično mišljenje o interpretaciji pogosto otepa vrednotenja, pa konkretna kritiška ali esejistična interpretacija seveda vrednoti že z izbiro teksta, načinom govora, preferenca; konec koncev pa (skupaj z drugimi metadiskurzi) prispeva k umestitvi literarnega dela v konkreten družbeno-zgodovinski kontekst, kjer to šele lahko zaživi svojo »vrednostno« pot, ki kulminira v literarnovedni obdelavi. Tudi literarna zgodovina se ne more otresti vrednotenja, ko se tiho naslanja na predpostavko »preizkusa časa« (vprašanje literarnega kanona) in na duhovnozgodovinsko predpostavko, da smo o časovno bolj oddaljenih literarnih pojavih zmožni objektivneje presojeti.<sup>1</sup>

V okviru literarne teorije se z vrednotenjem izrecno ukvarja aksiologija, je pa problem vrednotenja tesno povezan tudi z ontologijo (teorija o obstoju in eksistenci literature), še bolj pa s fenomenologijo; »bistvene značilnosti« literature so pogosto že tudi kriterij za vrednotenje posameznih besedil, saj besedilo, ki ne izpolnjuje le-teh, ne more biti »dobra literatura«, ko ni skladno s svojim bistvom. Tesne so tudi zveze med vrednotenjem in interpretiranjem oziroma med literarno aksiologijo in hermenevtiko; Radović namenja temu odnosu kar celo poglavje in med drugim povzema ugotovitev, ki jo je formuliral že Adorno: vrednotenja ni mogoče izločiti niti iz procesa razumevanja, kar seveda pomeni, da se le-to dejavno vključuje v interpretacijo, posledično pa seveda tudi v literarnovedno obdelavo (Radović 1987: 49); podobno je Wolfgang Kayser prepričan, da je vrednotenje neločljivo prisotno v vsaki interpretaciji (po Segersu 1978: 56). Še korak naprej stori Calinescu, ki v svoji knjigi *Rereading* zastavlja problem razlik med konkretizacijami literarnih del. Katero branje je odločilno za interpretiranje in vrednotenje: prvo (ki je »neobremenjeno«, »deviško«), drugo, tretje; morda kombinacija prvih desetih? Calinescu zavrne Ingardnovo trditev, da se po večkratnem branju izkristalizira nespremenljivo bistvo, tj. shematična struktura – ta namreč ni fiksna (Calinescu 1993). Vse skupaj seveda priča o tem, da vprašanja vrednotenja nikakor ni mogoče preprosto obiti ali ignorirati, saj je eno temeljnih vprašanj našega odnosa do literature.

**Terminološke opombe.** Opozoriti velja na glavno dihotomijo v slovenski aksiološki terminologiji. Osnovni samostalniški pojem je namreč pri nas dvojen: vrednost – vrednota; ta dva pojma se rabita nediferencirano ali celo sinonimno. Večina jezikov, iz katerih k nam prihajajo aksiološke spodbude (angleščina, nemščina in deloma hrvaščina), te dvojnosti ne pozna. V načelu



ne gre za jezikovno pomanjkljivost; nasprotno, prej za prednost – te pa ne moremo izkoristiti, dokler vsaj načelno ne razmejimo obeh pomenov. Možnosti za rešitev je seveda več, saj označevalci kot *value*, *Wert* ali *vr(ij)ednost*, običajno ne označujejo enega samega pomena – tako se že v terminologiji skrivajo pasti za najrazličnejše nesporazume.

Po opravljenih terminoloških raziskavah je mogoče predlagati ustrežnejšo (natančnejšo) rabo pojmov *vrednost* in *vrednota*. S pojmom vrednota bi bilo smiselno označevati enega od možnih vrednostnih kriterijev, pojem vrednosti pa bi se nanašal na posamezne (literarne) fenomene, ki so predmet vrednotenja. *Vrednote* (kot vrednostni kriterij) so torej lahko »strpnost«, »ljubezen do bližnjega«, »socialna pravičnost«, »estetska prepričljivost« ipd. Neko literarno delo pa ima npr. veliko estetsko (spoznavno, moralno, politično...) *vrednost*, kolikor je pač udeleženo pri vrednostnem kriteriju (vrednoti, normi, potrebi), ki je podlaga vrednotenju.

Za strogo znanstveno rabo v okvirih literarne aksiologije bi se bilo nasploh dobro ogibati rabi pojma »vrednota«; ustrežnejša se zdita »vrednostni kriterij« in »vrednost«. Ta predlog je težko uresničljiv, saj aksiološko razpravljanje (pre)pogosto uhaja iz okvira literarne vede v območje splošne filozofske aksiologije, morale, ideologije itn., v okviru teh diskurzov pa se uporablja predvsem pojem »vrednota«. Drugo vprašanje je tudi, koliko literarna veda sploh lahko razpravlja o vrednosti, saj se zdi, da se ravno in še najbolj ob vprašanju vrednotenja pokaže potreba po naslonitvi na širše okvire.

**Aksiologija na Slovenskem.** V našem prostoru lahko na področju aksiologije doslej izpostavimo *Marksizem in probleme literarnega vrednotenja* Janka Kosa iz leta 1983, v kateri postavi avtor pronicljivo in izvirno teorijo, ki zajema iz raznolikih teoretskih spodbud, se izogiba apriorističnim predpostavkam in v temeljih prevprašuje vrednotenje. Kot eden ključnih problemov se Kosu kaže vprašanje, ali je vrednotenje in vrednostno mišljenje nekaj historičnega, ali pa gre za splošen, nadčasni zakon, oziroma ali se je literarni aksiologiji mogoče približati nadčasnim ugotovitvam. Kos ugotavlja, da je namen umetnosti v prvi vrsti zadovoljevanje človekovih esencialnih potreb: spoznavnih, etičnih in estetskih, ki pa so zvezane na način, da tvorijo novo kvaliteto, »umetniškost«; vrednost literaturi torej pripada na ravni celote umetniškosti in seveda tudi na njenih posameznih komponentah. Čeprav je potreba po umetniškosti esencialna potreba in kot taka historična, saj je nastala v družbenozgodovinskem procesu, ima tudi transhistorično jedro: »Takšno transhistorično jedro je mogoče sponirati samo v obliki človekove potrebe po doživetju 'totalitete' svoje lastne eksistence, totalitete, ki presega njene realne možnosti in s tem tudi njeno historičnost« (Kos 1983: 163).

Vrednost literarnemu delu pripada torej na dveh ravneh: prva je na ravni literarno-umetniške strukture, odvisna je od tega, »v kakšni meri, obsegu in stopnji zajema vase večdimenzionalnost človekovih esencialnih potreb« (Kos 1983: 164). Nujno je, da zajema vse tri funkcije, ki naj bodo povezane sintetično, ne pa le na zunaj, mehanično. Na tej ravni se morda odpira možnost absolutnih, ne pa zgolj relativnih sodb. Na drugi ravni, ki je konkretnjša, pa tudi izrazito historična, gre za presojo posameznih etičnih, spoznavnih ali estetskih razsežnosti; potrebe po le-teh se v času močno spreminjajo, zato je vrednost posameznih elementov vedno bolj ali manj relativna; še posebej na estetskem področju, spoznavne in etične vrednote pa so lahko bistveno trajnejše (pri »klasikih«). Obe ravni sta seveda predmet vrednotenja, težava se

pojavlja pri prvi, za katero je očitno, da se izmika logično-diskurzivnemu mišljenju, da je v »pojmovnost« (ki je tudi sama historična) skorajda ni mogoče zajeti, temveč le nakazati; sploh pa ni mogoče racionalno dokazati, da je neko delo bolj »umetniško« od drugega.

## Štiri skupine sodobnih aksioloških usmeritev

### II. Barbara Herrnstein Smith in utilitarni liberalizem

Ena od teženj, ki so se skozi zgodovino aksiologije uveljavljale z različno izrazitostjo in jih je obravnaval tudi Kos, je relativizacija vrednosti književnih del. Ta težnja je nato posebej radikalno podobo dobila v prizadevanjih ameriške teoretičarke Barbare Herrnstein Smith, ki je s svojimi razpravami v osemdesetih letih ter še bolj s knjigo *Contingencies of Value* (1988) dvignila mnogo prahu ter požela precej odobravanja, morda še več pa (včasih ogorčene) kritike.

Njena raziskava noče biti aksiološka v tradicionalnem pomenu, namreč da bi postavljala normativne kriterije in »objektivno« vrednotila ali odkrivala podlago za legitimiranje kritične presoje in prakse; Smithova izrecno ne želi, da bi bila literarna *aksiologija* »vrednotenjski dvojniki temu, kar pomeni hermenevtika interpretiranju« (Smith 1988: 28; vsi prevodi MD; odslej bo navedena le številka strani). Ameriški kritični teoriji očita, da zaradi naivnega scientizma, neplodne filozofske aksiologije, zgrešenih prizadevanj za »objektivnost« in literarnega akademizma ni bila zmožna priznati temeljnega značaja literarne vrednosti: njene spremenljivosti in raznovrstnosti.

»**Kontingenca**« vrednosti. Eden ključnih konceptov Smithove je naključnost oz. prigodnost (»contingency«) vrednosti; eno osnovnih izhodišč pa, da je literarna (in vsakršna) vrednost v temelju relativna in zato »nenehno spremenljiva« (»constantly variable«). Njena opredelitev vrednotenja je v tem smislu značilna:

»(...) kaj verjetno – in bržkone pogosto – počnemo, ko izrekamo eksplicitno vrednostno sodbo o literarnem delu: a) izražamo oceno, v kolikšni meri bo to delo služilo določeni implicitno opredeljeni funkciji b) za specifično implicitno opredeljeno publiko, c) ki naj bi doživljala delo v določenih implicitno opredeljenih pogojih.« (13)

Presoja vrednosti neke entitete (umetniškega, literarnega dela ali kakega drugega predmeta ali dogodka), torej ne more biti sodba o kaki neodvisni, »objektivni« lastnosti te entitete, temveč le sodba o njeni *naključni* vrednosti: to je govorčevo opažanje ali ugotovitev, kakšno vlogo bo entiteta igrala v ekonomiji omejene populacije subjektov pod omejenim nizom pogojev (94). Narava vrednosti namreč ni trdna, fiksirana, temveč vedno »v gibanju v odnosu do vsega drugega« (15). Edine konstante literarne vrednosti je moč iskati ravno v teh gibanjih – v odnosih med spremenljivkami, saj »kot sleherna vrednost tudi literarna vrednost ni last objekta ali subjekta, temveč *produkt dinamike sistema*« (15). Vrednost je po svojem bistvu torej *naključna* – ni niti fiksni atribut, notranja kvaliteta, niti objektivna lastnost stvari, temveč posledica mnogovrstnih, interaktivnih spremenljivk (30).

Pred to temeljno *kontingenca*, dinamično heterogenostjo, si je tradicionalna literarna veda zatiskala oči in se utapljala v različnih kvazi-objektivnih kon-

ceptih; recimo sklicevanju na »preizkus časa«. <sup>2</sup> Po mnenju Smithove »preizkus časa« ni merodajen, saj ne gre za neoseben in nepristranski mehanizem (kot namiguje podoba): kulturne institucije, preko katerih ta »test« poteka (šole, knjižnice, teatri, muzeji, založniške hiše, uredništva, nagrajevalne komisije, cenzorji itd.), upravljajo fizične osebe s kulturno močjo. Teksti, ki jih izbere in ohrani »čas«, vedno težijo k ujemanju (pogosto so že zasnovani tako) z njihovimi specifičnimi interesi, željami in nameni: »Testni mehanizem ima tako že vgrajene pristranosti, ki jih čas akumulira in torej celo *intenzivira*« (51). Podobno se ji zdita subjektivno-relativna tudi koncepta »strukturne kompleksnosti« in »bogastva informacij«, ki sta bila v zadnjih letih pogosto (nekritično) sprejeta kot kriterija za presojo estetske vrednosti.

**Ekonomizacija koncepta vrednosti.** Temelj teoretične argumentacije v *Contingencies* je brez dvoma poskus, da bi problem (literarne) vrednosti postavili na ravni ekonomije. Njena izhodiščna ugotovitev je dvojnost diskurzov: na eni strani diskurz *ekonomske teorije*, ki deluje s pojmi denar, trgovanje, tehnologija, industrija, proizvodnja in potrošnja, delavci in potrošniki; na drugi strani diskurz *estetske aksiologije*: kultura, umetnost, genij, ustvarjanje ter ocenjevanje, umetniki in poznavalci. Prvi diskurz razlaga dogodke s terminologijo kalkulacije, preference, stroškov, dobička, cene in koristi; v drugem so dogodki razloženi, »upravičeni« v terminologiji navdiha, razločevanja, okusa (dobrega, slabega, nikakršnega), preizkusa časa, notranje in transcendentne vrednosti (127).

Tako v ekonomski in estetski teoriji kot v vsakdanjem govoru se pojavlja tudi razlikovanje med vrednostjo entitete v tržnem smislu (t.j. njene *menjalne* vrednosti) in med nekim drugim tipom vrednosti, ki bi ji lahko rekli *koristna* ali *uporabna* vrednost, glede na umetniška in literarna dela pa tudi *notranja* [»intrinsic«] vrednost. Če je torej nihajoča cena različnih izdaj istega besedila posledica spremenljivk, kot so ponudba in povpraševanje, stroški produkcije in distribucije, dobiček itn., ti dejavniki ne zadevajo vrednosti besedila kot jo izkusi posamezen bralec, torej njegove vrednosti »umetniškega dela«. A v resnici je strogo ločevanje teh dveh vrednosti oziroma sam koncept notranje vrednosti le odraz humanistične tendence, da bi umetnost zaščitili pred obravnavo v surovem ekonomskem smislu »koristnosti« in »učinkovitosti«; namesto tega nastopajo »neutilitarne« kategorije, kot denimo izvajanje »notranje nagrajujoče« intelektualne, čutne ali dojemalne dejavnosti, ali Kantove »proste igre spoznavnih zmožnosti«. Toda ali ni res, da »šeštevke katere od teh dozdevno nepoplačanih aktivnosti vendarle prej ali slej prinaša korist, s tem pa tudi vrednost (...) za tiste, ki to počno« (33-34). Koristnost se namreč vzpostavlja na drugi ravni, ravni *osebne ekonomije* posameznika.

**»Elitna« in »popularna« kultura.** V tem smislu se tudi ena osrednjih teoretičnih polemik zadnjih desetletij o razliki med popularno in elitno kulturo ne kaže kot boj za »umetnost«, marveč kot sredstvo razrednega boja za legitimacijo moči družbeno dominantnih. Vzorci kulturne potrošnje naj bi se v močno razslojeni sodobni družbi pojavljali v skladu s »simbolično logiko« družbene različnosti (distinction), ki identificira in vzdržuje razredne razlike. Tako dobivajo »legitimna« (t.j. elitna ali kanonična) kultura in okusi družbeno dominantnih razredov razlikovalne posebnosti ravno v opoziciji do »vulgarnih« okusov podrejenih. Asketski ideali kantovske estetike brezinteresnosti in avtonomije so simbolični kazalec oddaljenosti dominantnih od praktične nujnosti in ekonomske potrebe; medtem pa je nasprotna – t.j. »po-

pularna estetika«, ki favorizira snov pred obliko, kvantiteto pred kvaliteto, koristnost, takojšno potrošnjo in telesne občutke pred »osamljenim strmenjem« estetske kontemplacije – simbolični dvojniki in produkt družbeno-ekonomskega statusa, zgodovine in poti pripadnikov podrejenih razredov.

V okviru takega pojmovanja logično sledi ostra kritika institucij, ki to distinkcijo pospešujejo; predvsem institucije »umetnosti«. Univerzitetne literarne vede in estetike denimo razvijajo pedagogiko in druge akulturacijske mehanizme, s pomočjo katerih reproducirajo populacijo, katere člani »cenijo vrednost« umetniških in literarnih del »kot takih«:

»Ko jih oskrbuje s »potrebno podlago«, jih uči »primernih veščin«, »kultivira njihove interese« in nasploh »razvija njihov okus«, univerza proizvaja generacijo za generacijo subjektov, za katere tako označeni predmeti in besedila dejansko opravljajo tako privilegirane funkcije – na ta način je zagotovljena kontinuiteta medsebojno opredeljujočih se kanoničnih del, kanoničnih funkcij in kanonične publike.« (43-44)

Vzganjanje »kanonične« publike je torej umetno in prisiljeno, bistvo »akulturacijskih« procesov pa je v resnici vkalupljanje okusa. Umetno ohranjanje in razmnoževanje »visoke« umetnosti je vprašanje kulturne moči. Imajo jo tisti, ki so na primer v položaju sestavljavcev antologij ali priprave bralnih seznamov: njihova privilegirana dejanja presoje (izbrati ali ne izbrati) nimajo le narave vrednostnega priporočila, temveč kar determinacije. Izključili pa ne bodo le tega, kar se jim zdi drugorazredno, temveč tudi to, kar se jim zdi ne-ali pod- ali paraliterarno; tako producirajo in vzdržujejo tudi določene opredelitve »literature« oziroma »predpostavke o želenih in pričakovanih funkcijah tako označenih tekstov« (46-47).

Pluralizem za vsako ceno in literarna veda. Kljub posegom v območja, ki presegajo okvir literarne vede (splošna filozofska aksiologija, etika, sociologija, ekonomija itn.), iz *Contingencies* lahko izvajamo literarno-aksiološko relevantne sklepe: odslej objektivno vrednotenje ni več mogoče, saj objektivni kriteriji ne obstajajo; vedno so utilitaristično motivirani v koristih, interesih posameznika in njegove osebne ekonomije. Na način, da svojemu vrednotenju pripisuje veljavo, ki presega okvire njegove lastne ekonomije, lahko torej vrednoti le še kdo, ki tega dejstva še ni mogel ozavestiti (in je torej intelektualno inferioren). Tudi literarna veda in kritika morata prenehati z ocenjevanjem in vrednotenjem, saj gre le za manipulacijo in (krivično) prerazporejanje družbene moči, reprodukcijo obstoječih socialnih odnosov.

Zdi se, da Smithovi ravno popolna pluralnost in sobivanje najbolj raznovrstnih »umetnosti« skupaj z njihovimi vrednotenji predstavlja ideal, od katerega nas oddaljujejo tisočletne moralne in filozofske zablode. Morda je zato na ideološki ravni Smithovo moč upravičeno postaviti v neoliberalistični tok, ki je danes verjetno ena najvplivnejših nazorskih usmeritev, se pa srečuje z mnogimi težavami in aporijami.

### III. John Guillory in neomarksizem

Eden tistih, ki so polemizirali s Smithovo, je John Guillory. V tretjem delu obsežne študije o literarnem kanonu se izrecno obregne ob *Contingencies of value* kot simptomatično delo nove kritiške episteme devetdesetih, ki do-



končno ukinja pojem estetske vrednosti. V obsežni kritiki očita Smithovi, da je spregledala historičnost vrednostnega diskurza, čeprav je ta nastal v točno določenih družbenih (in filozofskih) okoliščinah proizvodnje in potrošnje, kjer se je lahko šele rodil nov, nenavaden objekt: umetniško delo, ki v svoji estetski (strato)sferi lahko kljubuje pritiskom banalne tržne ekonomije; v okoliščinah, ko je buržoazija »začutila potrebo po 'čisti' estetiki, nekontaminirani z ekonomskimi oziri, da bi se *kulturno* razločila od razreda, ki je produciral, kar je konzumiral« (Cultural Capital, 316, vsi prevodi M.D.). Estetika je tako delo začela obravnavati, kot da bi obstajalo od nekdaj, pri čemer je seveda pozabila na politično ekonomijo, pravzaprav na dejstvo, da so »lepe umetnosti« vzniknile ravno v opoziciji do dobrin, namenjenih takojšnji uporabi. Tako so sodobne kritike estetike večinoma prazne, saj ne zajamejo vse kompleksnosti ekonomskih odnosov in brišejo zgodovino ekonomskega diskurza.

**Estetski užitek kot kulturni kapital.** Bolj kot polemika s Smithovo nas v tem okviru zanimajo Guilloryjeva lastna stališča. Najprej zanika možnost, da je vrednost popolnoma arbitrarna in nima nobene zadnje determinante razen »prigodnosti« in okoliščin; v resnici je zgodovinsko determinirana. Da bi vprašanje zastavil pravilneje, želi Guillory najprej prevesti filozofski problem »estetske vrednosti« v sociološki problem »kulturnega kapitala«.<sup>3</sup>

Z vzponom kapitalizma se je vzpostavila razlika med masovno proizvajanim blagom, estetskimi dobrinami nižjega ranga, ter umetniškimi deli: od tod tudi razločitev delavčevega in umetnikovega dela. (Poseben paradoks je seveda, da cirkulirata obe obliki produktov znotraj istega trgovinskega sistema.) Vladajoči razred si je zase kot kulturno distinkcijo pridržal pravico do potrošnje umetniških del: ta proces pa se začneja s posedovanjem distinktivnega kulturnega kapitala, ki ga je zagotovila ustrezna izobrazba: konzumpcija množičnega blaga je od izobrazbe več ali manj neodvisna, medtem ko je elitnost umetniške sfere še poudarjena z elitnimi instrumenti, potrebnimi za njeno dešifriranje. Ta elitnost izhaja ravno iz neenakomerne porazdelitve kulturnega kapitala, ki ga distribuira šolski sistem. Tako avtonomija producentov visoke kulture nikakor ni absolutna, saj je potrošnja njihovih proizvodov odvisna od institucij kulturnega kapitala, ki so same heteronomno organizirane z razredno strukturo.

Tako Guillory to, kar je po tradiciji označevala estetska vrednost, poimenuje kar kulturni kapital, pri produkciji (in neenakem razporejanju) katerega imajo ključno vlogo šole:

»V skladu s prepričanjem, da je vera v vrednost dela del realnosti tega dela, lahko rečemo, da ni 'estetska vrednost' nič drugega kot kulturni kapital.« (Cultural Capital, 332, vsi prevodi M.D.)

Estetski užitek pa pravzaprav ni tako »čist«, kot je mislila tradicionalna estetika – gre namreč za elitizem in prestiž: »Kar se pojavlja na mestu estetskega užitka pri dominantnem razredu, je užitek *distinkcije*, užitek v posedovanju kulturnega kapitala« (333). Nobenega kulturnega produkta ni mogoče izkusiti ločeno od njegovega »kulturno-kapitalnega« statusa: ta je pač lahko visok ali nizek; še več, kulturnega kapitala sploh ni mogoče izkusiti ločeno od sistema razredne ureditve in blagovne produkcije. Ne obstaja namreč območje čiste estetske izkušnje, ravno tako pa ni predmeta, ki bi izvajal zgolj take izkušnje. Toda specifičnost estetske izkušnje ni pogojena z njeno čistostjo – taki »mešani« pogoji so značilni za vsako družbeno prakso in izkušnjo: od-



kritje nečistosti estetskega še ni razlog, da bi zanikali njegovo realnost. To bi bil logični spodrselj, verjetno posledica zgodovinske determiniranosti, ki je proizvajala estetski diskurz kot »diskurz čistosti«. Estetsko torej obstaja, a v obliki nekakšne koprene, ki skriva pravo podobo tovrstnega »kapitala« – elitni užitek distinkcije.

**Neomarksizem, vrednotenje in literarna veda.** Guilloryjeve koncepcije, čeprav dovolj pronicljive, seveda niso povsem izvirne – teoretiki (neo)marksizma Balibar, Macherey, Althusser in drugi so namreč že prej razvijali pojmovanje literature kot specifične ideološke prakse, katere materialni učinki izhajajo iz njene vloge v reprodukciji »nacionalnega« jezika v okviru meščanskega izobraževalnega sistema, torej sistema reprodukcije družbenih odnosov (Balibar-Macherey 1992: 34-35). Tony Bennet meni, da je tudi teorija vrednotenja produkt buržoazne ideologije (Bennet 1992) in obtoži Althusserja, Lukácsa in frankfurtsko šolo, da so sprejeli delitev na popularno in elitno, ki spet ni nič drugega kot še en izrastek buržoazne ideologije. Podobno Terry Eagleton v načelu pojmuje sodobno umetnost kot produkt specifično buržoazne subjektivitete. Vseeno pa skuša vsaj koncept estetskega obdelati nekoliko širše, ne želi ga popolnoma reducirati na razredni boj in podobne »ortodoksne« koncepte. Zato opozarja na neko temeljno »dvoreznost«, kontradiktornost estetskega, hkratni konformizem in kritičnost: sredstvo, ki je sicer v službi vladajoče ideologije, a se lahko obrne tudi proti njej.

Vse te teorije imajo nekaj skupnih izhodišč, predvsem željo po historično-sociološki analizi družbenih razmer, v katerih se je razvijala umetnost/estetika. Ideje o visoki umetnosti, kanonu, vrednotenju in aksiologiji se jim s te perspektive večinoma kažejo kot sad specifičnih historičnih razmer, kot stranski produkt s kapitalizmom se vzpenjajoče buržoazne ideologije, (tudi Guillory-Bourdieujev »kulturni kapital«, ki naj bi ga posedovali kulturni proizvodi, je seveda naddoločen s sistemom razredne ureditve in trgov); vrednostni kriteriji, ki jih je postavljala tradicionalna estetika, so torej historično-relativni in jih je (recimo v revolucionarnem ali vsaj evolucijskem duhu) potrebno preseči.

Kaj pomenijo taka stališča za literarno vedo? Očitno je, da gre za ukinjanje aksiologije v smislu discipline, ki odkriva neke normativne kriterije ali pojmuje vrednost kot inherentno lastnost literarnih del; nasproti temu se postavi opazovanje historičnih modelov vrednotenja z namenom razkrinkati navidezno avtonomijo estetske sfere. Posledice za literarno vedo, če jih domislamo do konca, so na nek način podobne tistim, ki jih lahko izvedemo iz liberalno-pluralne koncepcije vrednotenja. Razlika med obema pristopoma se kaže prej v (neartikulirani) težnji neomarksizma, da bi vendarle postavil nov tip vrednotenja – v skladu z ideali družbene pravičnosti, historičnega razrednega boja ipd.; liberalno-pluralna koncepcija pa česa takega izrecno ne želi in se že v načelu zavzema za popolno pluralnost.

Toda ali je vrednost umetnosti res le »korist«, kot meni Smithova, ali zgolj veselje vladajočega razreda nad tem, da je v vseh pogledih superioren nad podrejenimi, kot lahko banalno, ne pa tudi napak, povzamemo Guilloryja?

#### IV. Empirične usmeritve in vrednotenje

Med aksiološke usmeritve zadnjih desetletij sodi tudi empirično preučevanje vrednotenja; različne avtorje na formalni ravni še najbolj povezuje prizade-

vanje, da bi z intersubjektivno preverljivimi metodami, izpeljanimi iz metodološkega aparata družbenih ved, skušali dvigniti raven znanstvenosti raziskovanja v smeri objektivnosti.

**Rien Segers.** Med pionirska dela sodi gotovo Segersev *The Evaluation of Literary Texts* iz leta 1978. Segers ugotavlja, da fiksiiranih, večnih vrednostnih sistemov ni; ta zabloda izhaja iz tega, da humanistika literaturi podeljuje poseben ontološki status, čeprav, kot uči semiotika, gre le za enega od mnogih komunikacijskih sistemov. Humanistika tako stoji v razkoraku z družbenimi vedami, ki vedo, da vrednote niso ne objektivne ne subjektivne, temveč obstajajo le v zavesti družbenih skupin – odtod pa izhaja tudi njihova intersubjektivna preverljivost: znotraj skupine je možno s pomočjo sociološko-historične analize (in seveda ustreznih empiričnih metod) marsikaj ugotoviti.

Kako si avtor predstavlja empirično ukvarjanje z vrednotenjem, se izkaže v drugem delu knjige: štiri (nepodpisane) kratke zgodbe skuša vrednostno analizirati s pomočjo različnih skupin bralcev; rezultate pa statistično obdeluje v tabelah, ki potrjujejo njegove hipoteze. Najzanimivejši rezultat njegovega eksperimenta je nedvomno razlika med vrednotenjem profesorjev in študentov – začetnikov; slednji so namreč najvišje ovrednotili trivialno kratko zgodbo iz rumenega tiska, medtem ko so profesorji in podiplomski študentje, uporabljajoč mnogo širši razpon ocen, najvišje ovrednotili strukturno kompleksno zgodbo kanoniziranega Johna Updika.

**Sociološki empirizem: van Rees in Verdaasdonk.** Ker lingvistiki ni uspelo dokazati, da je literarni tekst zgolj na podlagi notranje jezikovne strukturiranosti nekaj specifičnega in enkratnega, je napočil čas za sociološko raziskovanje. Odkod namreč prihaja vrednost v tekst, če tam ni navzoča sama po sebi? Kako literarno delo postane »mojstrovina«? Da bi neko delo obravnavali kot visoko kvalitetno, mora skozi tri sita: žurnalistične recenzije, esejistiko in na koncu akademsko kritiko; vse troje z namenom, da bi ga opisali, interpretirali in vrednotili ter na koncu hierarhično uvrstili: ali sploh spada v literaturo, ali je mojstrovina, ki sodi v nacionalni, celo svetovni kanon ipd. (van Rees 1983). Ključno vlogo imajo torej institucije, katerih delo je treba empirično in kritično preučevati. Tako naj se literarna veda namesto o notranji estetski vrednosti raje sprašuje, zakaj igra ime založbe ključno vlogo pri tem, ali bo neki debitant sploh deležen kritične obravnave (in s tem možnosti vzpona v literarni Parnas) ali pa bo spregledan in pozabljen.

Podobno se Veerdasdonk sprašuje, kateri so družbenoekonomski dejavniki, ki vplivajo na pripisovanje literarne vrednosti. Postavi radikalno tezo: kritiki in teoretiki ne določajo kvalitete glede na umetniške ozire; kvaliteta, pripeta na tekst, je odvisna od pozornosti, ki mu jo namenjajo institucije: založniki, kritiki, literarna veda, šole idr. Zato je v resnici »vsako razlikovanje med umetniškimi in neumetniškimi obsojeno na popolno arbitrarnost« (Veerdasdonk 1983: 386), saj se ta razlika vzpostavlja na osnovi številnih socialnih faktorjev: ime založniške hiše, žanr, ki mu delo pripada, avtorjeve poprejšnje objave in obseg pozornosti, ki so jim jo kritiki in znanstveniki namenili. Tako je pravzaprav izbor akademikov že v začetku popačen, neadekvaten in nikakor ne objektivni.

**Psihološke determinante vrednotenja.** Možen in povsem legitimen aspekt vrednotenja je tudi psihološki. Tako Tetlock skuša pokazati, da so estetske preference, torej tudi vrednotenje, odvisne od kognitivnega stila. Estetske preference so povezane z »aktiviranjem struktur za procesiranje informacij

(kognitivne sheme) in motivacijskih sistemov (vzdrževanje optimalnih ravni vznburjenja ali zadovoljevanja nerešenih osebnih konfliktov in potreb« (Tetlock 1988: 357). Svojo tezo potrdi tudi eksperimentalno: raziskuje po osemnajst ameriških in madžarskih kratkih zgodb. Poskus vključuje dvajset študentov, ki so glede na predhodne teste grupirani v dve skupini: kognitivno bolj in manj zahtevne bralce. Slednji so višjo vrednost pripisovali enosmernim delom z jasno stratifikacijo dobrega in zlega, prvi pa so više cenili vrednostno kompleksnejše tekste z difuznejšo, niansirano razporeditvijo pozitivnega in negativnega. Znotraj vsake skupine se je tudi povečala stopnja konsenzualnosti; odtod se je izhodiščna postavka, da namreč kognitivni stil vpliva na vrednotenje, izkazala za točno.

**Will van Peer: računalniško raziskovanje vrednotenja.** Ali na kanonizacijo res vpliva družbena sprejemljivost in konformizem teksta, torej ugajanje vodilnim strukturam, kot trdi Smithova? Gre za empirično trditev, ki jo je po mnenju van Peera mogoče empirično potrditi ali ovreči. V ta namen preučuje dve besedili s podobno temo, zgodbo, obravnavo dogodkov in kontekstom produkcije, a ideološko različni – Shakespearova *Romea in Julijo* ter *Tragical Historye of Romeus and Juliet* manj znanega Arthurja Brooka, ki ga je Shakespeare vzel za predlogo. Osnovna teza: če je zgornja trditev resnična, se bo kanoniziral tisti tekst, ki bolje odseva ideologijo vladajočega razreda. Toda analiza (najprej intuitivna, potem verificirana s pomočjo računalniških programov) pokaže, da je Brookov tekst konformističen, nepristen in družbenim konvencijam globoko podložen, pri Shakespearu pa avtentičnost občutij preseže te konvencije; analiza besedišča po področjih (računalniško štetje besednih vrst in vlog) pokaže, da je pri Shakespearu več individualizma ter sorazmerno malo konvencionalnih družbenih vlog, kar tezo Smithove spodbija.

## V. Imanentizem: notranja vrednost kot last literarnega dela

Čeprav večina novejših aksioloških usmeritev zagotavlja, da v samem literarnem delu ni nobene vrednosti in da mu je ta pripeta od zunaj, je še vedno precej tudi tistih, ki se s takim relativizmom ne sprijaznijo in literarno vrednost, predvsem estetsko, vsaj do neke mere pripisujejo tudi samemu delu – pri čemer so pogosto obtoženi konservativizma. Ena od tistih sil, ki so to notranjo vrednost tradicionalno zagovarjale, je tudi tradicionalna komparativistika oz. njeno starejše jedro. Tako Remak meni, da je vrednotenje neogibna in temeljna družbena obveza komparativistike. Vlogo vrednotenja v njenem okviru vidi predvsem v sintezi, ki naj presega nacionalne ali regionalne okvire. Samo vrednotenje naj poteka v dveh korakih, v prvem se določi vrednost dela v njegovem historičnem in nacionalnem kontekstu (ta je historična in minljiva), v drugem koraku pa se vrednotijo nadčasne kvalitete [perennial qualities] umetniškega dela. Podobno kot Janko Kos tudi Remak noče pristati na enostranost denimo estetskih vrednot, od dela zahteva tudi moralne in posebno spoznavne kvalitete: zahteva inteligentno, koncentrirano, izčrpno in pošteno podobo sveta, Weltbild (Remak 1981). Wellek podobno zavrača relativizem ter predlaga »perspektivizem« – namesto, da bi zaradi različnih vrednotenj razglasili, da ni nobeno pravo, lahko gledamo na »isto hišo z različnih strani«. Natančno poznavanje teksta in zunajliterarnih dejstev pa nas (prek interpretacije prvotnega smisla, kot si jo zamišlja Hirsch) vodi do objektivno-subjektivne vrednostne sodbe (Wellek 1985).

Drugače razmišlja Blanch, ki v literaturi, predvsem poeziji, vidi eno od možnosti (poleg religije in filozofije) bližanja transcenci. Sicer izrecno o literarnem vrednotenju ne razpravlja, vendar pa njegovo iskanje metafizičnih vrednot v poeziji implicira tudi višje vrednotenje tiste poezije, ki se odpira sferi nedoumljivega, Božjega. V nekem smislu se tako navezuje na heideggerjansko linijo, ki vidi bistvo poezije v razpiranju biti, razreševanju človekove eksistencialne dileme. Čeprav se področje, ki ga razpira Blanch, seveda izmika racionalni govorici (literarne) vede, je tak način razmišljanja o literaturi povsem legitimen; vsekakor pa je v svojem (implicitnem) postavljanju etičnih vrednot povsem nasproten brutalni socializaciji in historizaciji literature in z njo povezanih institucij, ki sta se verjetno že pokazali kot paradigma zadnjih dveh desetletij.

**Estetska vrednost.** Beardsley leta 1981 že zaznava polarizacijo pro – contra esteticizmu. Sam se postavlja na stran estetske vrednosti: pojmuje jo kot kapaciteto, potencial, za katerega ni potrebno, da ga vsakdo prepozna. Opira se na estetsko izkušnjo, ki pa ni popolnoma racionalno prevedljiva in se zato izmika diskurzu in bliža »občutku«. Zavrača relativizem, ki predpostavlja obstoj knjige zgolj v zavesti bralca in trdi, da so vsa branja enakovredna; možna so namreč tudi očitno napačna branja (gl. tudi Radović 1988: 83).

Hrvaški komparativist Zdenko Škreb podobno pojmuje literarno delo kot potencialnega nosilca vrednosti: gre za časovno pogojenega nosilca nadčasnih vrednosti, ki se aktualizirajo v (časovno pogojenih) konkretizacijah in so pretežno estetske narave (Škreb 1985). Vprašanje vrednotenja pa vsaj deloma tudi relativizira z ugotovitvijo, da za različne socialne skupine ne veljajo ista merila; pravzaprav meni, da vsak bralec vrednoti (in tako mora biti) samostojno. Kanon se mu tako kaže kot rezultat večstoletnega vrednotenja izobraženega sloja meščanske družbe (glas te družbe o vrednosti sodobne literature se trudi biti kritik kot sotvorec kanona), kar pa ni nič narobe. Jasno je, da se strokovno vrednotenje ne more ujemati z laičnim, saj laik ne pozna tradicije, ne more presoditi inovativnosti ipd.

Med najvnetejše branilce estetske vrednosti se s svojim kritičnim in znanstvenim opusom gotovo uvršča Harold Bloom. Ne brez (zagrenjene) duhovitosti na koncu knjige o zahodnem literarnem kanonu leta 1994 meni, da je »bitka« za estetsko vrednost že izgubljena:

»Zdaj, ko sem se znašel obkrožen s profesorji hip-hopa; kloni galsko-germanske teorije, ideologi spola in različnih seksualnih prepričanj, z brezmejnimi multikulturalisti, se zavedam, da je balkanizacija literarne vede ireverzibilna. Vsi ti sovražniki [resenters] estetske vrednosti literature se ne bodo umaknili, temveč bodo vzgojili nove, institucionalne sovražnike« (518).

Raziskovalci književnosti so postali amaterski politiki, nekompetentni sociologi in antropologi, drugorazredni filozofi in kulturni zgodovinarji. Zakaj? »Ker zavračajo literaturo ali se je sramujejo, oziroma sploh niso tako navdušeni nad tem, da bi jo brali« (521). »School of Resentment«, šola sovraštva/zavračanja (vanjo Bloom uvršča šest usmeritev: feminizem, marksizem, lacanovstvo, novi historicizem, dekonstrukcijo in semiotiko) zanika estetsko vrednost. Namesto literature se preveč bere teorija. Bloom poudari, da njegova izkušnja med »celim življenjem branja« literature nikakor ni bila ta, da bi estetsko vrednost pojmoval kot neki neobstoječi (kantovski) konstrukt; njeno dojetje je povezano z branjem literature – ravno pomanjkanje stika z literaturo pa lahko vodi do (neupravičenega) negiranja estetske sfere.



Naj ta močno skrčen pregled »esteticizma« sklenemo z nekaj opazkami: razprave zadnjih dveh desetletij so v večini odziv na močne težnje negirati estetiko, jo razkrinkati kot ideologijo. Tako je njihova osnovna poteza, ki jih loči od predhodnih razmišljanj, ravno obremenjenost s to negacijo. Estetsko kot vrednost ne nastopa več kot samoumevna predpostavka, temveč kot nekaj, kar je treba (tudi žolčno) braniti, zagovarjati in utemeljevati. Nekateri sveži pristopi tako ponujajo resne argumente proti težnjam, da bi estetiko enostavno odpravili.

## VI. Problemi sodobnih aksioloških teorij

»Razvozlati uganko vrednosti in se dokopati do merila, s katerim bi kot z zlatim ključem sklenili aksiološki krog skupaj z vsem množtvom problemov, bi pomenilo zavreči lastno bistvo...«

Miodrag Radović, *Književna aksiologija* (231)

Brez dvoma je moč pritrčiti Radoviću, ko ugotavlja, da aksiološke problematike ni razprlo nobeno stoletje tako izrazito kot dvajseto. Odkod tak razmah teorije ravno v tem času, je skušal leta 1983 pojasniti Kos. Vzrok je videl v odsotnosti (razkroju) enotne metafizične podlage, učinkujoči na eni strani na nastanek eksplicitne znanstveno-filozofske vrednostne teorije, na drugi pa na »vrednostni indiferentizem, nevtralizem in nihilizem« (Kos 1983: 17). V dvajsetem stoletju namreč ni več tradicionalne filozofije umetnosti, ki bi »temeljila v metafiziki in iz nje dobivala impliciten vrednostni sistem« (Kos 1983: 40). V tem smislu je mogoče razumeti skoraj popolno odsotnost normativnih poetik in aksioloških teorij ter dejstvo, da nihče nima več »poguma, da bi sklenil vprašanja vrednotenja« (Radović 1987: 232).

Odprtost vrednotenja je konstitutivne narave, o tem je doseženo skoraj popolno soglasje – saj sta zaprtost in končnost vrednotenja mogoči le v okviru tradicionalnih normativnih poetik. Z zavestjo, da nobeno vrednotenje ni dokončno in da bodo vedno prihajala nova in različna, ni mogoče dokončno fiksiranje kriterijev; in ta zavest je sestavni del drame vrednotenja (Radović 1987: 232). V tem smislu torej aksioloških kontroverz, napovedanih na začetku te študije, ni treba jemati kot zlo, ki ga je potrebno preseči.

A če primerjamo posamezne smeri, ugotovimo, da razlike med njimi niti niso tako izključujoče, kot se sprva zdi. Smithova in Guillory se denimo stikata v kritičnosti do institucij in »anti-estetski«, razredni razlagi opozicije med elitno in popularno literaturo. Podobno so kritični do institucij, pa tudi do estetskega vrednotenja, empiristi, ki prihajajo v resnici do podobnih sklepov. Od »neoliberalne« in »neomarksistične« usmeritve pa jih ločita predvsem metodologija in ideološka nepretencioznost. Kot osnovna naloga aksiologije se v kontekstu »empirizma« (včasih eksplicitno, drugič spet kot tiha predpostavka) tako izlušči deskripcija »Bewertungsmodi«, kot avtorja literarne sociologije (Dorner-Vogt, 1994) posrečeno poimenujeta vrednostne sisteme, kot so se vrstili skozi aksiološko tradicijo.

Kot opozicija se kažejo torej predvsem prenovljena »neoestetska« izhodišča, ki skušajo najti pot iz relativizma in v končni fazi nepomembnosti, v katero literarno aksiologijo vodijo ostale usmeritve. Nevarnosti relativizma odlično opiše Kos: meni, da mora historično relativiranje vseh mogočih vrednosti,



meril in pojmov, če je res dosledno, pripeljati do tega, da ostanemo »brez splošnega pojma umetnosti, pa tudi literature«. Če pa tega ni, ni več *invariable*, konstante, »ob kateri bi bilo mogoče meriti historično variabilnost« (Kos 1983: 121). Kos je kritičen tudi do golega »deskripcionizma«. V kritiki Müller-Freinfellsa meni, da empiristično-scientistični deskripcionizem, ki zgolj opisuje neke historične »momente« vrednotenja, vodi v »goli scientizem, psihologizem in relativizem« (Kos 1983: 45). In če mora aksiologijo v klasičnem smislu nadomestiti raziskava takih »historično-vrednostnih modelov«, ostane le še zgodovina vrednostnih norm, okusov, sodb, recepcije. Vrednotenje sicer obstaja še naprej, a »brez splošnejše teoretične osmislitve in temelja«. Dosledno pa taka relativizacija pripelje do izgubljanja teorije o tem, kaj je sama umetnost in literatura, saj se »tudi ta pojem raztopi brez ostanka v zaporedju možnih historičnih modelov umetniškega« (Kos 1983: 124).

**Sodobne aksiološke teorije in literarna veda.** Brez dvoma je aksiologija ena najznačilnejših, celo najpomembnejših tem zadnjih desetletij. A vrednostne debate ne bo mogoče kmalu (ali pa nikoli) zaključiti in vrednotenje tako ostaja torišče nesoglasij. Po drugi strani je spet očitno, da se vrednotenju v praksi ni mogoče izogniti in da je neizogibna sestavina vseh elementov literarne komunikacije – saj je vendar, kot meni Radović, zakoreninjena v bistvu človeka. Če pa je vrednotenje neizogiben del literarnih procesov, potem mora le-to vendarle tudi znotraj literarne vede najti svoje mesto in torej vrednotenju znotraj nje ni in ne more biti konec. Seveda pa je možna polemika o tem, ali naj skuša iskati neke stalnice vrednotenja (v smislu nadčasnih vrednot ipd.) ali pa naj se omeji zgolj na historični deskripcionizem.

Najočitnejše »posledice« za literarno vedo verjetno izhajajo iz tistih teorij, ki prek sistematičnega zanikanja vrednosti in vrednotenja posledično ogrožajo njen predmet in identiteto, kot skuša pokazati Janko Kos na primeru relativizma. Če se raztopi pojem literature, ni več ničesar, ob čemer bi merili denimo historično variabilnost »Bewertungsmodi«; še več, odpade tudi *raison d'être* literarne vede kot take. Po drugi strani bi se »posledice« morale odsliskati tudi na ravni osnovno- in srednješolskega poučevanja književnosti, kjer bi bilo treba dobro premisliti sedanji sistem interpretacije in vrednotenja, ki je zelo tog in shematičen – ob vsakem literarnem delu je že »predpisana« njegova interpretacija in vrednotenje oziroma vrednote, ki (naj) jih delo predstavlja. Takšna rešitev pa je v kontekstu današnje aksiološke polemike znotraj literarne vede zastarela. V premislek se torej ponujajo nekatera vprašanja s tem v zvezi. Kako je ta razlika sploh mogoča in kateri so tisti dejavniki, ki jo omogočajo? Kako je treba bodočim profesorjem slovenščine prikazati sodobno aksiološko polemiko, da ne bi v procesu poučevanja sebi in učencem odrekli pravice do samostojnih vrednostnih sodb ter sprejeli vrednotenja, določenega s togim učnim načrtom? Gre brez dvoma za vprašanja, ki terjajo nadaljnje razmišljanje.

**Sklep.** Čisto na koncu tega pregleda se lahko – za drugačen priokus – za hip vrnemo k neki tradiciji, za katero se zdi, da v sodobni aksiološki polemiki nekako ne najde pravega prostora. Prevladujoči pristopi k problemom vrednotenja so v pretežni meri bodisi filozofsko-ideološki bodisi empiristični: večini pa je skupna neka temeljna *oddaljenost* od literature – v smislu ogromnega teoretskega korpusa, ki grozi, da bo literaturo in stik z njo popolnoma zadušil. Če uporabimo pojem iz (menda že presežene) dvojice, bi večino teh pristopov lahko označili kot *racionalne*. In morda se ravno tu skriva osnovna nevarnost

oddaljitev od literature, umetniške dejavnosti, za katero so mnogi ugotavljali, da ima še druge razsežnosti – denimo transcendiranje realnosti, intuitivna spoznanja ipd. – denimo v smislu, kot metafizične vrednote v poeziji razlaga Antonio Blanch, ali »unavzočenje absolutne resničnosti« (Virk 1997).

Teorija, ki spregleda presežne plati literature, ima omejen radij spoznavanja.<sup>4</sup> Morda je ravno to past za teoretično mišljenje – in odtod so upravičeni pozivi k branju, neposredni *izkušnji* literature, literarnosti in njenih vrednosti: ravno zato niso neupravičene zahteve Rogerja Seamona po priznanju enostavne resnice, da je branje »užitek«, ali pa poziv Harolda Blooma, ki za »odpadništvo« krivi ravno bohotenje teorije, da je treba literaturo res brati.

Tudi novo poglavje o aksiologiji se torej končuje s starim problemom: ali je mogoče ustrezno pristopiti k literaturi z aplikacijo abstraktno-filozofskih sistemov, historičnim reduciranjem na sfero socialnega; ali pa z računalniškim preštevanjem in statističnimi preglednicami? Ali ni na ta način okrnjena ravno *eksistencialna* razsežnost literature, tista razsežnost, ki se bralca včasih nepričakovano *dotakne*, in za katero bi lahko rekli, da zadeva človeka kot takega in njegovo izkušnjo bivanja? In ali ni ravno ta okrnitev bistvena tudi za problem vrednotenja? Vrednotenja se lahko lotevamo na najrazličnejše načine – a le, če se zavedamo pomanjkljivosti vsakega sekundarnega pristopanja k tekstu. Nobeno teoretiziranje o umetnostnih fenomenih namreč nima smisla, če nismo njegovemu predmetu zavezani z *ljubeznijo*.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Obe predpostavki so v zadnjem času z več strani kritizirali.

<sup>2</sup> Ta predpostavka ima duhovnozgodovinske korenine in se je v našem stoletju močno uveljavila; skorajda že v obliki klišeja, s katerim se (nereflektirano) legitimira kanon in kanonizacija.

<sup>3</sup> Gre za enega ključnih konceptov Pierra Bourdieuja, ki je tudi Guilloryju osnova za razlago literarnega kanona, kakor jo razvija v knjigi *Cultural Capital*.

<sup>4</sup> Kot namigujejo Segers, Fokkema ali Dušan Pirjevec, ki je skušal to omejitev s svojim izvirnim teoretskim korpusom preseči, že v osnovi, zaradi pristopa, ne more drugače.

## LITERATURA

BALIBAR, Etienne; Macherey, Pierre: *On literature as an ideological form*. V: *Contemporary Marxist Criticism*. London and New York: Longman, 1993, str. 34-54.

BEARDSLEY, Monroe C.: *Aesthetic value in literature*. *Comparative Literature Studies* vol. 18, št. 3, 1981, str. 238-247.

BENNET, Tony: *Marxism and popular fiction*. V: *Contemporary Marxist Criticism*. London and New York: Longman, 1992, str. 188-210.

BLANCH, Antonio: *Metaphysical values in modern poetry*. *Neohelicon* vol. 14, št. 2, 1987, str. 71-82.

BLOOM, Harold: *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York, San Diego, London: Harcourt Brace & Company, 1994.

- CALINESCU, Matei: *Rereading*. New Haven & London: Yale University Press, 1993.
- DÖRNER, Andreas; Vogt, Ludgera: *Literatursoziologie: Literatur, Gesellschaft, politische Kultur*. Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH, 1994, str. 182-212.
- EAGLETON, Terry: Free particulars: the rise of the aesthetic. V: *Contemporary Marxist Criticism*. London and New York: Longman, 1992, str. 55-70.
- GUILLORY, John: *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1993.
- JUVAN, Marko: *Literarni kanon*. Literatura št. 13, 1991, str. 116-135.
- KOS, Janko: *Marksizem in problemi literarnega vrednotenja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983.
- KREUZER, Helmut: *Theorie der Wertung, Praxis der Kritik*. V: *Wertung und Kritik*. Zeitschrift für literaturwissenschaft und Linguistik (tematska št.) let. 18, 71. zv., 1988, str. 7-12.
- PEER, Will van: *The empirical study of literary evaluation*. V: *The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture as Theory and Application*. University of Alberta: RICL-CCS and Siegen University: LUMIS, 1997, str. 549-557.
- RADOVIĆ, Miodrag: *Književna aksiologija*. Novi Sad, Bratstvo-Jedinstvo, 1987.
- REES, Cees J. van: *How a literary work becomes a masterpiece: on the threefold selection practised by literary criticism*. Poetics vol. 12, št. 4-5, 1983, str. 397-418.
- REMAK, Henry H. H.: *The uses of comparative literature in value judgements*. V: *Komparatistik: Theoretische Überlegungen und südosteuropäische Wechselseitigkeit*. Heidelberg: Carl Winter, 1981, str. 127-140.
- ROOCHNIK, David L.: *Can the relativist avoid refuting herself?* Philosophy and Literature vol. 14, št. 1, 1990, str. 92-99.
- SEAMON, Roger: *Guided rapid unconscious reconfiguration in poetry and art*. Philosophy and Literature vol. 20, št. 2, 1996, str. 412-428.
- SEGERS, Rien T.: *The Evaluation of Literary Texts*. Lisse: The Peter de Ridder Press, 1978. (Studies in semiotics vol. 22).
- SMITH, Barbara Herrnstein: *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge (Massachusetts), London: Harvard University Press, 1988.
- ŠKREB, Zdenko: *Vrednovanje književnoga djela*. Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti, vol. 39, št. 3, 1985, 247-254.
- TETLOCK, Philip E.: *Integrative complexity of text and of reader as moderators of aesthetic evaluation*. Poetics vol. 17, št. 4-5, 1988, str. 357-366.
- VERDAASDONK, Hugo: *Social and economic factors in the attribution of literary quality*. Poetics vol. 12, št. 4-5, 1983, str. 383-396.
- VIRK, Tomo: *Naloga literature*. Literatura št. 71-72, 1997, str. 1-7.
- WELLEK, René: *Evaluation in literary Criticism: theory and practice*. V: *Proceedings of the 10<sup>th</sup> congress of the AILC, New York 1982*. New York & London: Garland Publishing inc., 1985, str. 395-402.
- WORTHMANN, Friederike: *The empirical study of literature and literary actions: A new perspective on literary evaluation*. V: *The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture as Theory and Application*. University of Alberta: RICL-CCS and Siegen University: LUMIS, 1997, str. 189-200.

---

---

## DOBRODOŠLI V M(A)CONDU

---

---

Branka Kalenič Ramšak

### Postmodernizem in Latinska Amerika

Naloga postmodernistične književnosti je zapolniti vrzel med uveljavljeno, kanonizirano kulturo in subkulturo, med elito in ljudskimi množicami, med *belles lettres* in *popartom*, med umetnikom in kritiko, med umetnostjo in občinstvom, med resnim in smeh vzbujajočim, med resničnim in magičnim (čudežnim)<sup>1</sup>. Literarni teoretiki in kritiki že od šestdesetih let dalje<sup>2</sup> uvajajo različne izraze, s katerimi skušajo poimenovati in pojasniti postmodernistične pojave: dekonstrukcija, medbesedilnost, medkulturnost, historičnost, heterogenost, subjektivnost, univerzalnost in potem ironija, humor, ludizem in še številne druge. Seveda so mnogi obstajali že prej in je kritika z njimi lahko opisala marsikateri literarni pojav v preteklosti, danes je drugačen le način njihove uporabe. Na primer, dekonstrukcijski in medbesedilni je že Cervantesov *Don Kihot*, ki se norčuje iz takrat uveljavljenega modela viteškega romana – parodija traja toliko časa, dokler Don Kihot ne spozna svoje norosti in ne zavrže viteških romanov. Postmodernistični Borges pa literarno referenco omeni ali pa tudi ne, pri čemer jo lahko tako preoblikuje, da v novem kontekstu sploh ni več prepoznavna (prim. K. Ramšak 2000: 134-138). Univerzalnost v postmodernizmu pomeni sočasnost različnih diskurzov, poetik, estetik in filozofij, ki druga druge ne izključujejo, temveč se med seboj dopolnjujejo in v vzajemni povezanosti ustvarjajo nove možnosti.

Postmodernizem je globalni pojav, ki ima svoje korenine zunaj Latinske Amerike. Vendar je že Borges ugotovil, da je latinskoameriška kultura nena-domestljivi sestavni del zahodne civilizacije. In v postmodernističnem duhu lahko njegovo misel razširimo – prednost Latinske Amerike je prav v tem, da v njej sočasno živita vsaj dve različni kulturi. Latinskoameriška kulturna identiteta je del svetovne globalne kulturne identitete, kar so dokazali predvsem številni avtorji dvajsetega stoletja.

Čeprav je v novejši zgodovini Latinske Amerike velikokrat prihajalo do razhajanj med kulturnim in ekonomsko-socialnim ter političnim razvojem, je prav kultura oz. književnost prispevala največ k mednarodni promociji latinskoameriške družbe. In kljub dejstvu, da je ta družba ekonomsko manj razvita in da ne ustreza Lyotardovemu *postmodernemu stanju*, ki naj bi predstavljalo osnovo za razvoj postmodernistične književnosti, se je v njej razvila postmodernistična literatura, tako da njenega obstoja danes ne moremo več zanikati.

Podobno kot v evropskih in v severnoameriški književnosti na prehodu stoletja in tisočletja je tudi v sodobni latinskoameriški književnosti mogoče zaznati vrsto različnih tendenc, ki se predvsem v romanu kažejo kot historične, kriminalne, družbeno-kritične, metafizijske, samonanašalne; v njem se lahko prepletajo različni diskurzi – literarni, novinarski, historični, znanstveni –; pisatelji eksperimentirajo z obliko ali pa spoštujejo tradicionalne romaneskne forme; v pripoved vnašajo elemente kiča ali množičnih komunikacijskih sredstev – filma, televizije, računalniških igrice; včasih pa želijo svoj izdelek samo dobro prodati in predvsem veliko zaslužiti, tako da jih med pisanjem

predvsem vodi *horizont pričakovanja* povprečnega bralca, najbolj pa jih spodbuja želja, da bi napisali zgodbo za *best-seller*.

Tudi latinskoameriški postmodernizem se mora sprijazniti z dejstvom, da je napočil čas pluralizma, mnogolične, amorfne in težko obvladljive stvarnosti, v kateri je vse mogoče. Modernizem in vera v napredek sta se znašla v krizi, ki odseva tudi v tradicionalnim pojmovanju literarne zgodovine in kritike; ni več trdnih kriterijev razvrščanja in vrednotenja, kot jih je nekoč ponujala literarna veda, v kateri sta se prepletali tradicija in inovacija. Danes ni mogoče vzpostaviti splošno veljavne sinteze, ki bi določala trden koordinatni sistem. V latinskoameriški kritiki ne obstajajo več udobni termini, kot sta bila *boom* in *postboom* (prim. Virk 2000: 106-107), niti ne obstajajo več tendence, ki bi povzdigovala samo določeno estetiko ali določen način pripovedovanja. Drugače kot v času *booma* se zdi, da se je sodobna latinskoameriška književnost bolj podredila zakonitostim tržišča – od kvalitete je pomembnejša kvantiteta. Pisatelji, vsi izraziti individualisti, niso podrejeni nikakršni skupni estetiki, med njimi ni dialoga, ni komunikacije, povezuje jih le skupni jezik. Na knjigarniških policah najdemo drugega ob drugem zelo različne avtorje – takšne, ki se predvsem spogledujejo s preteklostjo, in druge, ki so izrazito zazrti v prihodnost. Čeprav namen postmodernistične književnosti ni ustvarjanje estetskih kanonov, se vsi gibljejo v nekakšni brezoblični sedanosti, ki ni sovražno nastrojena niti proti tradicionalnemu realizmu niti proti izključujoči avantgardi.

Gustavo Guerrero (2000: 72-74) opozarja, da gre pri sodobni latinskoameriški književnosti še za en fenomen, ki je prikrito prisoten že skoraj dve desetletji, vendar je postal očiten predvsem po praznovanju petstoletnice Kolumbovega odkritja Amerike leta 1992 in po hudi krizi založniške dejavnosti v Latinski Ameriki leta 1994. Gre za ponovno osvajanje (rekonkvisto) Španije in španskega knjižnega tržišča. Kulturna izmenjava se je med srednjo in južno Ameriko ter Iberskim polotokom v zadnjem desetletju spet razbohotila. Zaradi lažjega prodora na ogromno špansko govoreče tržišče številni hispanoameriški avtorji najprej svoja dela objavljajo v Španiji ali pri španskih založnikih v Latinski Ameriki.<sup>3</sup> Šele ko se uveljavijo v Španiji ali mogoče celo dobijo kakšno pomembno špansko literarno nagrado, svoja dela tiskajo tudi pri domačih založnikih, kar pa skoraj vedno pomeni omejitev samo na domačo državo. Mnogi celo trdijo, da morajo za literarni prestop meje s sosednjo državo svoja dela najprej objaviti v Madridu ali Barceloni.<sup>4</sup> Nekateri pa so se tudi fizično preselili v Evropo in se od tu odpravili v osvajanje domačega knjižnega tržišča.<sup>5</sup> Če je svet globalna vas, potem prvi prejemnik njihove literature ni nujno Latinoameričan, temveč katerikoli bralec v katerikoli državi, saj se je tradicionalna tesna vez med ustvarjalcem, ki naj bi pisal za bralce iz svojega okolja, v postmodernizmu povsem razahljala.

### Sodobna latinskoameriška proza

Kakšna vloga ima danes latinskoameriški pisatelj doma in v svetu? Je še vedno pod vplivom magičnega realizma ali je odločno vstopil v postmagično-realistično obdobje? Nekateri danes cinično ugotavljajo, da je bil latinskoameriški pisatelj v času magičnega realizma le dobavitelj eksotike, ki je potrošniški zahodni civilizaciji prenašal indijansko kulturno tradicijo. Ali danes



evropski in severnoameriški bralec še vedno iščeta v latinskoameriški književnosti izgubljeni raj, s katerim bi rada zadovoljila svojo potrebo po prvinskosti in neomadeževanosti? Žal sodobna latinskoameriška kritika še ni našla ustreznega odgovora. Ker gre za sodobnost, nimamo še potrebnega časovnega odmika; prav tako pa ustvarjalna raznolikost ni vzpodbudila razprav, ki bi skušale poiskati primerne odgovore. S periodizacijskimi pojmi je imela latinskoameriška kritika tako in tako vedno težave<sup>6</sup>; vsekakor pa je spremenila svoj način obravnavanja literarnih del, saj svoje pozornosti ne posveča več izključno strukturi samega literarnega dela, temveč se pogloblja tudi v proces recepcije književnosti, ki jo vse bolj dojema kot ustvarjalno dejanje.

Novo latinskoameriško pripovedništvo se skuša odločno izviti specifičnim oznakam, kot je magični realizem, in se čimbolj vključiti v globalne, univerzalne literarne tendence. Osemdeseta leta literarna kritika označuje predvsem kot desetletje *ženske pisave*, saj se je v knjižni javnosti skušalo uveljaviti veliko število pisateljic<sup>7</sup>, ki se predvsem ozirajo na latinskoameriško tradicijo magičnega realizma. Pojavljajo se tudi avtorji, ki se usmerjajo v novi barok; z metaforiko, oddaljeno od realnega sveta, in pretrganim, jecljajočim načinom pisanja vstopajo v postavantgardo. Ena najbolj priljubljenih romanesknih zvrsti, tudi pozneje v devetdesetih, je zgodovinski roman, ki predvsem osvetljuje temne plati latinskoameriške bližnje in daljne zgodovine: Ricardo Piglia – *Umetno dihanje* (*Respiración artificial*, 1980), Fernando del Paso – *Novice iz imperija* (*Noticias del imperio*, 1987), Gabriel García Márquez – *General v svojem labirintu* (1989), Osvaldo Soriano – *Senca boš kmalu postal* (*Una sombra ya pronto serás*, 1990), Tomás Eloy Martínez – *Sveta Evita* (1995) (prim. F. Valenzuela: 1996, 23-40) in še mnogi drugi.

Latinskoameriško prozo v devetdesetih nekateri delijo samo na *light in heavy* oz. na tisto, ki je namenjena zabavi, in tisto, ki skuša osvetliti določeno problematiko sodobne latinskoameriške družbe. Drugi uporabljajo termin *mlada literatura*, ki v sebi združuje dva fenomena – dejansko obstaja nova, mlada generacija pripovednikov, ki so svoje prvence objavili v devetdesetih, njihova dela pa predvsem problematizirajo težave mladih v sodobnem svetu. Kot primer navajajo zbirko kratkih zgodb Alberta Fugueta z naslovom *Prevelika doza* (*Sobredosis*, 1989).

## McOndo

Najprodornejša in tržno najuspešnejša je bila skupina mladih Čilencev (Alberto Fuguet, Sergio Gómez, Gonzálo Contreras, Fontaine Talavera in drugi), ki jim je s pomočjo metode škandala uspelo pritegniti pozornost javnosti in bralcev, saj so bili njihovi romani v večih izdajah takoj razprodani. Leta 1996 sta dva med njimi (Alberto Fuguet in Sergio Gómez) objavila antologijo sodobne kratke proze z zelo pomenljivim naslovom *McOndo*. Uvodna beseda z naslovom *Predstavitev dežele McOndo* (*Presentación del país McOndo*) je nekakšen manifest sodobne latinskoameriške pisateljske generacije.

Že v naslovu se avtorja spogledujeta z magičnim realizmom oz. z Macondom, do njega sta kritična in kot v kakšnem futurističnem estetskem programu poudarjata predvsem vlogo tehnologije v sodobni kulturi. Zatrjujeta, da ne obstaja več nikakršna hierarhija med različnimi kulturnimi ali družbenimi proizvodi, ker so vsi enakovredni. Latinsko Ameriko lahko enako dobro kot

magični realizem, Borges ali Mario Vargas Llosa predstavlja *chicano*<sup>8</sup> kultura v ZDA, komandant Marcos, CNN v španščini, latinskoameriška MTV, kreditne kartice, McDonald's ali latinskoameriški zunanji dolg. Čeprav so si avtorji antologije nadeli histrionsko masko, ki naj bi prikrija njihovo lastno banalizacijo, pa v svojem bistvu niso nič drugačni od prve generacije magičnih realistov v tridesetih letih v Parizu<sup>9</sup> ali pozneje predvsem generacije *booma*. Njihov osnovni namen je predstavljati sodobno Latinsko Ameriko. McOndo je povsem podoben Macondo, je sodobna različica Maconda, oba pa predstavljata stanje latinskoameriškega duha.

Macondo ni zgolj geografski pojem v Latinski Ameriki oz. Kolumbiji<sup>10</sup>, ni le določen kraj v določenem času; García Márquez (1982: 80) pravi, da je Macondo predvsem stanje duha.

Samo ime Macondo je naziv nekega posestva z nasadi banan, ki se nahaja med vasicama Guacamayal in Sevilla<sup>11</sup> v Kolumbiji. Beseda *makondo* pomeni *banana* in je vzeta iz jezika črncev Bantu, ki so jih še v suženjskih časih vozili iz Afrike, da so na plantažah ob kolumbijski atlantski obali obirali banane.

Macondo je po zaslugi Garcíe Márqueza postal metafora Latinske Amerike, mitološki kraj, »paradiž tišine..., svet silne tesnobe...,« v katerem prebivalce duši »vonj po krvi« (G. Márquez 1978: 15-16). Njegovo genezo<sup>12</sup> in apokalipso<sup>13</sup> spoznamo v romanu *Sto let samote* (1967), čeprav se prvič pojavi v prozi Garcíe Márqueza že v romanu *Odvrženi* (1955). *Sto let samote*<sup>14</sup> je roman o kompleksnosti človeške eksistence, še posebej latinskoameriške, ki se pogloblja v njene različne ravni – stvarnost je sestavljena iz posameznika in družbe, iz legend in zgodovinskih dejstev, iz banalne vsakdanjosti in mitološke preteklosti. Macondo živi iz realnosti in jo hkrati zanika, njegova zgodovina povzema zgodovino Latinske Amerike in posredno tudi zgodovino človeštva, saj v stotih letih obstoja doživi rojstvo, razvoj, razcvet, propadanje in smrt. Vzporedno s historično, linearno stvarnostjo obstaja tudi mitološka realnost. Mario Vargas Llosa (1971: 529) jo deli na štiri ravni: magično, mitko-legendarno, čudežno in fantastično, vendar med njimi ne določa jasnih razmejitev. Vse ravni skupaj tvorijo magično celoto, ki se v vsakdanjosti staplja z zunanjo in notranjo stvarnostjo. Macondo tako predstavlja bistvo magičnega realizma oz. simbolizira notranji antagonizem latinskoameriške eksistence.

Tudi avtorji antologije *McOndo* se istovetijo z latinskoameriško kulturno identiteto, ki je v dobrem in v slabem kultura mesticev. Nikakor ne zanikajo svojih indijanskih korenin, prav nasprotno, menijo, da je njihova predkolumbovska tradicija velika prednost, ki jo imajo pred drugimi. Vendar se ne želijo identificirati izključno z magičnim realizmom (od tu tudi posmehljiv naslov zbirke), ki je iz njihovega zornega kota postal preveč latinskoameriški, preveč regionalen.

Macondo in McOndo sta si zelo podobna; oba sta povsem neizključujoča, saj je v procesih svetovne globalizacije tudi Latinska Amerika postala mešanica vsega – televizije, rocka, kulture supermarketov, Borgesa, Garcíe Márqueza, Vargasa Llose ali Puiga. Iskanje skupne latinskoameriške identitete se je v postmodernistični prozi spremenilo v iskanje osebne identitete. Pisatelj ne išče več odgovorov na vprašanje – kdo smo?, temveč si skuša odgovoriti na vprašanje – kdo sem? V središču je zopet posameznik, zato morda toliko odgovorov, toliko novih knjig, ki iz založb vsakodnevno prihajajo na kjižne

police skoraj že po tekočem traku. Kot pravi Gustavo Guerrero (2000: 88), tehnika trženja literature *oblige*, zato se knjiga vse bolj spreminja v tržno blago, ki ga je potencialnim bralcem predvsem potrebno dobro predstaviti in ga potem dobro prodati. Tudi latinskoameriška postmodernistična proza je pogosto skromna v estetski argumentaciji, a zato bogata v hiperprodukciji naslovov in literarnih nagrad. Pač v duhu devize *anything goes*, čeprav to ničemur ne služi (prim. Saldaña: 1994-95). Vsekakor pa je s postmodernizmom (tudi s postmagičnim realizmom) za latinskoameriško književnost dokončno napočil čas, ko je izgubila nedolžnost in vse predsodke

## OPOMBE

<sup>1</sup> V španščini *lo real in lo mágico, lo maravilloso*.

<sup>2</sup> Okoli leta 1960 začne o postmodernizmu pisati prva generacija avtorjev, kot so npr. Sontag, Fiedler, Barth, Foucault, Derrida; sledijo avtorji, kot so Baudrillard, Bell, Jencks itd. ter kasneje Robbe-Grillet, Eco, Lyotard, Marías, Montalbán in še mnogi drugi.

<sup>3</sup> Tu seveda ne smemo zanemariti ekonomskega faktorja, saj so v Latinski Ameriki finančno najmočnejši prav španski založniki.

<sup>4</sup> Zdi se skoraj neverjeten podatek, da letno v Španiji objavijo več kot sedemdeset tisoč novih naslovov, pri tem pa že skoraj vsak drugi Španec zatrjuje, da nima časa za branje leposlovja.

»Če je kdo Latinoameričan in če hoče, da njegova dela prodajajo v knjigarnah Quita, La Paza ali San Juana, mora objavljati ali morda celo živeti v Barceloni. Prečkati mejo pomeni prepluti Atlantik,« pravita Čilenca Alberto Fuguet in Sergio Gómez v uvodu k zbirki kratkih zgodb McOndo (1996).

<sup>5</sup> Primer Čilenca Luisa Sepúlveda in Kubanke Zoe Valdés.

<sup>6</sup> Še danes ni jasno opredeljen magični realizem, ki je najbolj značilna literarna usmeritev latinskoameriške književnosti dvajsetega stoletja.

<sup>7</sup> Med drugimi Isabel Allende, Laura Esquivel, Cristina Peri Rossi, Vlady Kocianchich.

<sup>8</sup> Mehška manjšina v ZDA.

<sup>9</sup> Predvsem Miguel Ángel Asturias in Alejo Carpentier, ki sta pod vplivom francoskega nadrealizma drugačno latinskoameriško resničnost skušala povezati s kolektivno podzavestjo. K razširitvi literarnega pojma magični realizem je pozneje bistveno prispeval kritik Ángel Flores, ko ga je leta 1955 skušal definirati kot avtentični latinskoameriški literarni stil, ki ga latinskoameriška književnost ni imela vse od časa Kolumbovega odkritja.

<sup>10</sup> Očitna je podobnost z rojstnim krajem Gabriela Garcé Márqueza Aracataca.

<sup>11</sup> Obe blizu vasice Aracataca.

<sup>12</sup> »Svet je bil še tako mlad, da je bilo veliko reči še brez imena in kadar so jih omenjali, je bilo treba nanje pokazati s prstom.« (Prav tam: 7)

<sup>13</sup> »Macondo je bil samo še strahoten vrtinec prahu in razvalin, ki se je širil v bibličnem viharju...« (Prav tam: 355)

<sup>14</sup> Roman, ki ga je Kolumbijec napisal v Mehiki, prvič pa objavil v Argentini.







UDK 821.163.6'255.4 Kosovel S. = 131.1  
821.163.6 Kosovel S.:821.131.1.091

slovenska književnost / Kosovel, Srečko / recepcija v Italiji / prevodi v italijan-  
ščino / slovensko-italijanski literarni stiki

*Zoltan Jan: Srečko Kosovel pri Italijanih*

Pesnik Srečko Kosovel je v italijanskem kulturnem prostoru dosegel zanimivo re-  
cepcijo, ki razkriva vrsto posebnosti, med katerimi izstopa dejstvo, da je zani-  
manje zanj nastalo na ožjem krajevnem območju in precej časa ostalo omejeno na  
tržaško in deloma goriško okolje. Šele novejši podatki kažejo, da se uveljavljanje  
širi tudi v ostali Italiji. Pomembno je, da so ga nekateri vidni italijanski ustvarjalci  
sprejeli v svoje duhovno obzorje, ga spontano upoštevali ob različnih priložnostih  
in cenijo kot pomembnega pesnika.

UDK 821.163.6.091 Cankar I.:225  
821.163.6.09 Cankar I.:159.942

slovenska književnost / Cankar, Ivan / literarni motivi / hrepenenje / Sveto pismo  
/ Nova zaveza

*Vid Snój: Smisli hrepenenja : literatura Ivana Cankarja in novozavezno krščan-  
stvo*

Hrepenenje je v Cankarjevem pisanju, predvsem literarnem, dobilo lik, ki je po-  
stal paradigmatičen za slovensko literaturo v celoti. Razprava preiskuje, kako se  
ta lik razločuje od tistega v novozaveznem krščanstvu, pa tudi, kako se smisel  
hrepenenja v pozni Cankarjevi literaturi obrne in približa novozaveznemu.

UDK 821.133.1-1.09"18"  
82.015.19  
82.081

francoska književnost / simbolizem / Baudelaire, Charles / Verlaine, Paul / Rim-  
baud, Arthur / Mallarmé, Stéphane / pesniški jezik / simbol / religiozno doživetje  
/ numinozno

*Sabina Mihelj: Izrekanje numinoznega pri utemeljiteljih simbolistične lirike*

Izhodiščna teza pričujoče razprave je, da je specifični pesniški jezik, kakršnega so  
razvili simbolistični pesniki, omogočil poeziji postati privilegirano sredstvo  
izrekanja modernega religioznega (natančneje, numinoznega) doživetja. Analiza  
interakcije med vsebino in formo pesniških tekstov štirih avtorjev – Charlesa  
Baudelaire, Paula Verlaine, Arthurja Rimbauda in Stéphana Mallarméja – pokaže,  
da mednje sodita v prvi vrsti (simbolistična) raba simbola in približevanje poezije  
glasbi, poleg njiju pa sta v članku obravnavani še t.i. čutna irealnost (značilna za  
Rimbaudovo poezijo) in čista poezija (značilna za Mallarmejevo poezijo).

UDK 821.111(417).09 Joyce J. 7 Dubliners:82.081  
82.081

angleška književnost / irska književnost / Joyce, James / pripovedna tehnika / naratologija / pripovedovalec / fokalizacija

*Uroš Mozetič: Predstavljanje govora in mišljenja v luči pripovednega gledišč(en)ja in žarišč(en)ja: Ljudje iz Dublina Jamesa Joycea*

Razprava se osredinja na poglobitve pripovedne tehnike v zbirki kratkih zgodb *Ljudje iz Dublina* Jamesa Joycea z vidika posredovanja govora in mišljenja v pripovednem besedilu. V ospredju je problem pripovednega gledišča in žariščenja ter dinamika njunih premikov, ki jih povzroča avtorjevo preigravanje med različnimi pripovednimi ravninami, zlasti prepletanje prostega odvisnega diskurza z drugimi oblikami pripovedovanja. Izvajanja se opirajo na model M. Shorta in njegovo šestčlensko paradigmatiko predstavljanja govora oziroma mišljenja, definirano glede na stopnjo (vsevednega) pripovedovalčevega nadzora nad pripovedovanjem. Sklepna ugotovitev razprave je, da se gledišč(en)je odvija na tisti točki ravnine diskurza, s katere pripovedovalec motri, pojasnjuje in vrednoti pripovedovano, medtem ko žariščenje poteka na ravnini zgodbe.

UDK 821.163.6'255.4 Cankar I. 7 Hiša Marije Pomočnice = 111  
81'25

slovenska književnost / Cankar, Ivan / prevodi v angleščino / Leeming, Henry / prevod kot interpretacija

*Nike Kocijančič Pokorn: Prevod kot interpretacija: Leemingova Hiša Marije Pomočnice*

Članek skuša prikazati, da je vsak prevod prevajalčeva interpretacija izvornika in ne zgolj brezosebni prenos pomena in oblike izvornika v ciljni jezik. Ta trditev je ponazorjena s predstavitvijo interpretacije Cankarjeve Hiše Marije Pomočnice, ki se razkriva v prevodu angleškega prevajalca Henryja Leeminga. Analiza prevoda poleg prevajalčevega branja izvornika prek izpustov in premikov lahko odkrije tudi nove interpretacije izvornika.

Sodelavci v tej številki:

Zoltan Jan,  
Univerza v Trstu, Tehniški šolski center v Novi Gorici

Vid Snoj,  
1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književ-  
nost, Ljubljana, Aškerčeva 2

Sabina Mihelj,  
1000 Ljubljana, SI, Fakulteta za podiplomski humanistični študij

Uroš Mozetič,  
1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, Oddelek za anglistiko in ame-  
rikanistiko, Ljubljana, Aškerčeva 2

Nike Kocijančič Pokorn,  
1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, Oddelek za prevajanje in tol-  
mačenje, Ljubljana, Aškerčeva 2

Marijan Dovič,  
7000 Novo mesto

Branka Kalenić Ramšak,  
1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, oddelek za romanske jezike in  
književnosti, Aškerčeva 2

## NAVODILA ZA AVTORJE

*Primerjalna književnost* objavlja prispevke s področja primerjalne književnosti, literarne teorije, metodologije literarne vede, literarne estetike in drugih strok, ki obravnavajo literaturo in njene kontekste. Zaželeni so tudi meddisciplinarni pristopi. Revija objavlja prispevke v slovenščini, izjemoma tudi v drugih jezikih.

Avtorji oddajo rokopise tipkane ali na računalniški disketi z dodanim iztiskom. Priporočamo urejevalnik Word za Okna; sprejemamo tudi besedila v tekstni obliki (\*.TXT) ali obdelana z drugimi urejevalniki, ki so združljivi s standardom PC-IBM.

Rokopise in diskete pošljite na naslov: Tomo Virk, Primerjalna književnost, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija. Za stik z urednikom lahko uporabite tudi elektronsko pošto (tomo.virk@guest.arnes.si).

Rokopisi morajo biti tipkani ali natisnjeni z dvojnimi presledkom, tj. največ 30 vrst na strani. Normalna stran obsega 2000 znakov; avtorji naj to upoštevajo pri izbiri nabora znakov.

Razprave naj ne bodo daljše od 25 strani (50.000 znakov), drugi prispevki – poročila, recenzija ipd. – naj ne presegajo 10 strani (20.000 znakov).

Razprave morajo imeti sinopsis (do 300 znakov) in povzetek (do 2.000 znakov). Sinopsis so objavljeni v slovenščini in tujem jeziku, povzetki v tujem jeziku. Članek v tujem jeziku mora imeti povzetek v slovenščini. Če je mogoče, naj za prevod poskrbi avtor sam.

Zaželeno je, da so daljši članki smiselno razčlenjeni s podnaslovi.

Morebitne ilustracije (slike, risbe, grafikoni, tabele) so vključene v besedilo, če to omogoča izbrani urejevalnik; sicer jih je treba dodati na posebnih listih, med besedilom pa razločno označiti, kam naj se vstavijo.

Črke iz drugih pisav in posebne grafične znake, ki jih izbrani urejevalnik nima ali povzročajo pri konvertiranju težave, je treba v besedilu posebej označiti in jih na robu jasno izrisati.

Citati med besedilom so označeni z narekovaji. Daljši citati (več kot 5 vrst) so izloženi v samostojne odstavke. Vir citata je označen v opombi ali oklepaju na kocu citata.

V besedilu lahko označimo s poševnim tiskom tudi tehnične termine iz tujih jezikov in latinske citate.

Opombe so oštevilčene tekoče in uvrščene na konec glavnega besedila.

Vse potrebne bibliografske navedbe so lahko vključene v opombe, vendar je zaželeno, da imajo razprave samostojno bibliografijo oz. vsaj seznam uporabljenih ali navajanih strokovnih literatur.

Bibliografija je urejena po abecednem zaporedju avtorjev. Kadar je obsežnejša, je lahko razčlenjena po vsebini, znotraj posameznih delov pa je ohranjeno abecedno zaporedje.

Samostojne knjižne izdaje (monografije, zbornike) navajamo v bibliografiji tako:

(priimek, ime avtorja; pri zbornikih urednika, kadar je to smiselno): (naslov

publikacije), (založba), (kraj izida), (letnica izida) (pri zbirkah še: naslov zbirke in tekoča številka).

Članke v revijah navajamo tako:

(priimek, ime avtorja): (naslov članka), (naslov publikacije) (letnik), (letnica), (če je potrebno, številka), (stran oz. strani).

Med besedilom lahko navajamo dela ali se sklicujemo nanje v skrajšani obliki:

(priimek avtorja) (letnica izida), (stran).

Skrajšano obliko lahko uporabljamo tudi v opombah, toda le če ima članek še posebno bibliografijo.

Naslovi knjig in revij so tako v besedilu kot v opombah in bibliografiji označeni s poševnim (kurzivnim) tiskom; naslovi člankov v revijah in zbornikih so tiskani navadno (pokončno) v narekovajih.



## GUIDELINES FOR AUTHORS

'Comparative Literature' (*Primerjalna književnost*) publishes articles from the fields of comparative literature, literary theory, literary methodology, literary aesthetics and other fields which publish on literature and its contexts. Multi-disciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in Slovene, and occasionally in foreign languages.

Authors should submit their papers typed, or on floppy disc, accompanied by a printed version. Word for Windows is recommended; we also accept texts in \*.TXT format or in other formats which are PC-IBM compatible.

Manuscripts and floppy discs should be sent to:

Tomo Virk, *Primerjalna književnost*, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia.

Further information can be obtained from the editor of Comparative Literature via e-mail at (tomo.virk@guest.arnes.si).

Typed or printed manuscripts must be double-spaced, i.e. up to 30 lines per page; a normal page consists of 2000 characters, and authors need to take this into account when selecting a font.

Articles should be no longer than 25 pages (50,000 characters), while other submissions, such as reports, reviews and so on, should not exceed 10 pages (20,000 characters). The articles must have an accompanying synopsis (up to 300 characters) and abstract (up to 2,000 characters). Synopses are published in Slovene and a foreign language, while abstracts are published only in foreign languages. An article written in a foreign language must have an abstract in Slovene, provided by the author if possible.

Long articles may be divided into chapters and subchapters.

Illustrations (pictures, graphs, tables etc.) should be included within the text if the computer programme allows. Should this not be possible, they need to be added separately, and where they need to be included must be clearly indicated in the text.

Special letters or graphic symbols which are not included in the chosen programme and which may cause difficulties with conversion must be specially marked in the text and clearly printed to one side of the paper.

Quotes should be marked with quotation marks. Longer quotations (more than 5 lines) should be given a separate paragraph. The source of quotations should be given either in a footnote or at the end of the quotation.

Technical terms from foreign languages or Latin quotes within the text should be italicised.

Footnotes are numbered and placed at the end of the text.

All bibliographical quotations may be included in the footnotes; however, articles must also have a separate bibliography, or at least a list of the expert literature quoted or employed.

Bibliographies must be listed alphabetically; long lists can be divided according to content, although still in alphabetical order.

Independent publications (monographs, collections of papers) should be quoted as follows:

(surname and first names or initials of author; with collections): (the name of the editor), (the title of publication), (the publisher), (place of publication), (date year of publication), (in collections the title of the publication and number of the volume, where appropriate, are required).

Articles in journals should be quoted as follows:

(surname and first name(s) or initial(s) of the author): (title of article), (title of publication) (volume), (year of publication), (number, if necessary), (page or pages).

Within the text you may cite works or quote parts of them in a shorter form: (surname of the author) (year of publication), (page no.).

A shorter version can also be used in footnotes, but only if the article has a special bibliography.

The titles of books and journals in both text and footnotes should be italicised; the titles of articles in journals and collections are usually placed in quotation marks.

POSVEĆENJE O PROGRAMIMA  
I METODAMA KNJIŽEVNEGA POUKA

Priručnik književnosti, izd. 23, H. S. Ljubljana  
Dodatak



# POSVET O PROGRAMIH IN METODAH KNJIŽEVNEGA POUKA

SRBIJA

## POSVET O PROGRAMIH IN METODAH KNJIŽEVNEGA POUKA

Primerjalna književnost, letnik 23, št. 2, Ljubljana  
Dodatek

# VSEBINA

---

<i>Darja Pavlič, Marko Juvan:</i> (Uvod) .....	3
<i>Janko Kos:</i> Problemi književnega pouka .....	6
<i>Miran Štuhec:</i> Književnost v srednji šoli (gimnaziji) .....	9
<i>Sonja Čokl:</i> Ali želimo razvijati umske zmožnosti učencev? .....	12
<i>Brane Šimenc:</i> Bomo poučevali književnost? .....	15
<i>Barbara Korun:</i> Vpliv eksternega preverjanja znanja na pouk književnosti v srednji šoli .....	16
<i>Samo Krušič:</i> Odnos interpretacija – literarna zgodovina – literarna teorija v gimnazijskem pouku književnosti .....	19
<i>Nada Barbarič:</i> Književni pouk in sodobna literatura (po 1. svetovni vojni) .....	22
<i>Zoltan Jan:</i> Današnje krčenje pouka književnosti v gimnazijskih programih .....	24
<i>Miran Hladnik:</i> Književnost in jezik .....	26
<i>Boža Krakar Vogel:</i> Pomen vprašanja <i>kako</i> za pouk književnosti .....	29
<i>Tine Logar:</i> Procesni pristop pri pouku književnosti in vprašanje recepcijskih zmožnosti učencev .....	34



# POSVET O PROGRAMIH IN METODAH KNJIŽEVNEGA POUKA

---

Slovensko društvo za primerjalno književnost je 18. februarja 2000 v prostorih Filozofske fakultete v Ljubljani priredilo posvet o programih in metodah književnega pouka. S tem je nadaljevalo s svojimi kritičnimi razmisleki o zadnjih reformah šolskega polja (gl. Primerjalno književnost 21, 1998, št. 1), ne nazadnje zato, ker ti utegnejo bistveno vplivati na prihodnji obstoj ali – manj dramatično rečeno – funkcije književnosti na Slovenskem, s tem pa seveda tudi na usodo univerzitetnega študija in znanstvenega raziskovanja tega predmeta. Pobudo za posvet je dal Janko Kos, akademik in zaslužni profesor ljubljanske Univerze, in on ga je tudi vodil. Aktivno ali kot poslušalci so se ga udeležili srednje- in osnovnošolski učitelji slovenščine, svetovalec Zavoda za šolstvo, univerzitetni asistenti, predavatelji in znanstveni raziskovalci literature, predsednik Slavističnega društva Slovenije in tisti, ki so sodelovali pri zadnjih spremembah učnih načrtov za književnost na osnovnih šolah in gimnazijah. Revija Primerjalna književnost objavlja tiste prispevke, ki so jih sodelujoči pripravili za natis. Po Kosovih uvodnih tezah, dilemah in orisu problematike sledi niz razmišljanj učiteljev »praktikov« o ciljih, metodah in vsebinah pouka književnosti, posebej glede na interese učencev, vplive novih medijev in oblike preverjanja znanja (Sonja Čokl, Brane Šimenc, Barbara Korun, Samo Krušič, Nada Barbarič). Miran Štuhec, izredni profesor slovenske književnosti na mariborski Pedagoški fakulteti, se mdr. zavzema za skrčenje šolske lektire, za učbenike z določeno mero »pozitivističnih« podatkov in za uvodno mesto literarne teorije pri pouku književnosti. Zoltan Jan, predsednik Slavističnega društva Slovenije, gimnazijski profesor in predavatelj slovenščine, opozarja na skrb zbujujoče upadanje teže, ki jo ima književnost ne le pri pouku slovenščine, ampak tudi pri maturi. Tudi Miran Hladnik, redni profesor slovenske književnosti na ljubljanski Filozofski fakulteti, povzema spletno diskusijo o razmerju jezika in književnosti v šolstvu in na univerzi (književnost je zaenkrat potegnila krajši konec). Boža Krakar Vogel, izredna profesorica književne didaktike na isti ustanovi, se na podlagi izvedenih anket posveča predvsem problemu motiviranja učencev za šolsko obravnavo leposlovja, Tine Logar, zdaj glavni urednik Šolskih razgledov, pa se zavzema za procesni pristop v književni didaktiki in kritizira transmisijsko obravnavo del v

*literarnozgodovinskem zaporedju. Ostale prispevke (Igorja Saksida, Nade Barbarič in Borisa A. Novaka) in potek diskusije naša revija povzema na podlagi avtoriziranega zapisnika, ki ga je pripravila soorganizatorica posveta in tajnica SDPK, Darja Pavlič.*

Igor Saksida, docent za mladinsko književnost na ljubljanski Pedagoški fakulteti, je govoril o izhodiščih sodobnega pouka književnosti v osnovnih šolah. Poudaril je, da pouk izhaja iz literarne vede, ne pa morda iz ideoloških izhodišč. Osnovnošolci se o književnosti učijo na podlagi teorije recepcije. Spoznali in uporabljali naj bi različne bralne strategije, temu pa bi bilo treba prilagoditi tudi zunanje preverjanje znanja. Saksida se je zavzel za uvajanje odprtih, esejistično naravnanih besedil. Poudaril je tudi, da pouk književnosti v osnovni šoli ni samo priprava na gimnazijski pouk – navsezadnje se v gimnazijo vpiše samo 30% učencev.

Nada Barbarič, profesorica slovenščine na gimnaziji Bežigrad, je analizirala zastopanost novejšje slovenske in svetovne literature v učnih načrtih za gimnazije v zadnjih letih (za natis je poslala le preglednico in seznam del). Vprašala se je, ali je razmerje med domačimi in tujimi besedili (približno 4:1) upravičeno, zlasti ob vključevanju Slovenije v EU. Poleg nizke zastopanosti svetovne književnosti je ugotovila veliko časovno oddaljenost avtorjev. Po njenem mnenju bi bilo treba katalog dopolniti s sodobnejšimi avtorji.

Boris A. Novak, docent primerjalne književnosti in literarne teorije na ljubljanski Filozofski fakulteti, je spregovoril o kritičnem položaju poezije v izobraževalnem sistemu. Po njegovem mnenju poezija postaja samo osebna praksa ljudi, ki čutijo krizo identitete in nezadovoljstvo s svetom. Globalno je umetnost našega časa proza, na akademski ravni primat prevzema naratologija. Fakulteta bi morala v trenutku popolne krize vseh vrednot utrditi kanon, vendar tega ne stori. Novak je poudaril veliko odgovornost pedagogov in kot poseben problem izpostavil svoj vtis, da na ljubljanski slavistiki že dolgo nihče ne predava sistematično o Prešernu in Cankarju.

V debati, ki je sledila uvodnim razmišljanjem, je bilo več replik na Logarjevo tezo, da se učenci z literarnimi deli srečujejo premladi. Sonja Čokl je poudarila, da je treba učence vznemirjati; Marjan Dolgan, znanstveni svetnik za slovensko književnost na ZRC SAZU, je opisal svojo izkušnjo: tudi če so teksti učencem generacijsko blizu, lahko pride do blokade. Boža Krakar Vogel je menila, da so mladim pri petnajstih ali šestnajstih letih bližja starejša besedila, ker so bolj mimetična. Odzvala se je tudi na prispevek Nade Barbarič; po njenem mnenju je preštevanje avtorjev neproduktivno, saj se da sodobnejša dela vključiti po osebni presoji. Igor Saksida je opozoril, da je v osnovni šoli veliko ur namenjenih poeziji. Tudi po njegovem mnenju ni narobe, če se otroci srečujejo z zahtevnimi besedili. Menil je tudi, da mora biti slovenska književnost v prednosti pred svetovno. Marko Juvan, znanstveni sodelavec za slovensko književnost in literarno teorijo na ZRC SAZU, se je oglasil z dvema predlogoma: v gimnazijah naj bi uvedli književnost tudi kot izbirni predmet in s tem omogočili tistim dijakom, ki jih bolj zanimata humanistika in

družboslovje, da si vendarle pridobijo širše obzorje (večini brucov takšna razgledanost še kako manjka), in to prek novih didaktičnih pristopov, ki zahtevajo več časa; profesorjem slovenščine in književnosti bi bilo treba še zmanjšati učne obveznosti ter omogočiti študijske dopuste (za posodabljanje priprav, dodatno in podiplomsko izobraževanje, spremljanje novosti v literaturi in stroki, vključevanje v raziskovalno delo itn.). Janko Kos je posvet sklenil s predlogom, naj bi štiričlanska komisija, v katero so bili poleg njega izvoljeni Boža Krakar Vogel, Zoltan Jan in Marko Juvan, pripravila sklepe. (Komisija je pozneje sprejela stališče, da je primerneje zgolj natisniti prispevke in povzetke s posveta. Enotne sklepe bi bilo zaradi nasprotujočih si pogledov skoraj nemogoče zapisati, poleg tega pa bi jih morali sprejeti v skladu z uveljavljenimi procedurami.) Kos je še ugotovil, da bi kazalo organizirati še en posvet, na katerem bi bil govor predvsem o književnem pouku na fakulteti.

Kot dodatek k gradivu s tega posveta velja omeniti, da se literarna komparativistika tudi drugod po Evropi in svetu intenzivno ukvarja z vprašanji šolskega pouka književnosti. Komparativisti z Univerze v Parizu III (koordinira jih ugledni teoretik Jean Bessière) na primer s partnerskimi univerzami iz Nemčije, Italije, Portugalske, Španije in Danske pripravljajo projekt z naslovom Literarno šolanje v multikulturni Evropi. Njihovo izhodišče je, da bo v naslednjih letih ena večjih nalog, ki stojijo pred Evropo, graditev šolskega sistema, ki bo odprt za raznovrstnost (jezikov, tradicij, kultur, identitet in spolov) in zmožen za soočanje, dialog in izmenjavo med različnimi nacionalnimi sistemi. Projekt, ki ga vodi profesor Bessière, se bo posvetil prav evropskemu srednjemu šolstvu; skušal bo ponuditi modele in preskusne programe, ki naj bi rabili za preoblikovanje sedanjih učnih programov (kurikulov) za književnost. Ti so, kot menijo snovalci projekta, zvečine oprti na besedila, ki pripadajo nacionalnemu kanonu in tradiciji. Cilj pa bi po njihovem mnenju moral biti to, da se bolj uveljavita multikulturni pristop in mednarodni kanon besedil, ki bi zajemal tudi zunajevropska dela. Projekt med drugim predvideva zbiranje informacij o obstoječih programih izmenjave med študenti, programi, učitelji in izkušnjami iz različnih držav, izbiro šol, ki bi se bile pripravljene vključiti v eksperimentalno preverjanje novih učnih pristopov in programov, izdelavo poučevalnih modulov, ki bi bili oprti na izročilo primerjalne književnosti, in ne nazadnje tudi oblikovanje evropskega kanona književnosti za srednje šole (do njega naj bi privedla široka mednarodna razprava) in poskusne antologije besedil (z nalogami in drugim didaktičnim aparatom vred). Bilo bi primerno, da bi se tudi Slovensko društvo za primerjalno književnost (in/ali pa visokošolski oddelki, ki so na Slovenskem zadolženi za književnosti) skušalo vključiti v tovrstne projekte, opozoriti na tradicionalno zastopanost t. i. svetovne književnosti v naših srednješolskih programih in v evropski šolski kanon vpeljati tudi slovenske avtorje. Takšni projekti vsekakor pomenijo izziv, na katerega je treba biti pripravljen.

Darja Pavlič, Pedagoška fakulteta, Maribor  
Marko Juvan, ZRC SAZU

## Problemi književnega pouka

Janko Kos

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Za uvod želim opozoriti na nekatera odprta vprašanja v književnem pouku v srednjih šolah in zlasti v gimnazijah. Namen teh opozoril nikakor ni vsiljevati takšne ali drugačne rešitve, pač pa naj bodo dodatno gradivo za debato.

Najprej je tu vprašanje o obsegu tega pouka. V primerjavi s književnim poukom pred desetletji se je njegov zunanji obseg (po številu razpoložljivih ur) močno skrčil. Znotraj predmeta slovenski jezik s književnostjo je prevladalo načelo: polovica ur za jezik, polovica za književnost. Razlogi takšne prerazdelitve so razumljivi – nekoč je bil poudarek predvsem na književnosti, jezik je bil pastorek. Toda ali je novi položaj ustrezen in ugoden tudi za jezikovno vzgojo, kulturo in kvaliteto?

Na književni pouk v srednjih šolah je od nekdaj vplivalo stanje v literarni vedi. Nekoč je slonel na pozitivizmu, biografiki, literarni zgodovini, polagoma je vanj prodrla literarna teorija in za njo interpretiranje. Moderna literarna veda prinaša nove metode in usmeritve – recepcijsko estetiko, dekonstrukcijo, novi historizem, feminizem itd. Kakšen bo njihov pomen za srednješolski pouk književnosti? Ali jih že uvajamo in kakšni so lahko učinki?

Književni pouk je seveda odvisen tudi od razvoja pedagoške vede, njenih metod in usmeritev. Pred časom je bila vplivna – na primer v Nemčiji – emancipatorična pedagogika, zdaj jo je nadomestila komunikacijska. Obe sta se hoteli uveljaviti zlasti v književnem pouku, mnenja o njunih dosežkih so deljena. Kakšen je odmev obeh v slovenski pedagogiki, med drugim v književnem pouku? Smo v zamudi ali šele dohajamo splošni razvoj?

V našem književnem pouku ima središčni položaj slovenska književnost, kar pomeni, da je odvisen od njenega razvoja, pomena in odmeva. Pretekla slovenska književnost je imela veliko narodno obrambno, nacionalno in socialno-moralno vlogo, s socialnimi, političnimi, ideološkimi in predvsem kulturnimi spremembami na Slovenskem v zadnjih desetletjih se ta vloga spreminja. Slovenci smo prešli iz pretežno ruralne populacije v urbanost. To velja predvsem za mlade generacije. Kolikor je slovenska književnost – zlasti pripovedništvo – bila ruralna, interes zanjo pri mladih bralcih morda upada. Precejšen del starejše književnosti 19. stoletja je prešel v mladinsko berilo, primernejše osnovni kot srednji šoli. Kaj to pomeni za književni pouk?

Evropska oziroma svetovna književnost je že pred desetletji postala pomemben člen tega pouka, ne več samo nekakšen evropski okvir, ampak njegov sestavni del. Odpira se problem, kako ga povezati s slovensko književnostjo, pa tudi kakšno naj bo ravnotežje med njima. Poleg tega je pred vrati problem, kakšen bo pomen ali obseg evropskih književnosti v tem pouku, ko se bo Slovenija približevala ali celo vključevala v Evrop-

sko zvezo. To vključevanje že zdaj vpliva na strukturo posameznih predme tov. Kakšne posledice ima lahko za književni pouk pri slovenščini?

Sociopsihološki profil dijakov je v zadnjih letih drugačen od nekdanjega, zlasti teh, ki prihajajo iz srednjih slojev, nekoliko drugačen je spet pri tistih iz nižjeslojne populacije. Gre za nove značilnosti, ki so deloma pozitivne in deloma problematične ravno s stališča književnega pouka. V njihovi mentaliteti, vrednostnem obzorju in kulturnih navadah se uveljavlja premočan vpliv množične kulture, filma, pop glasbe, rocka in seveda televizije, ki zelo opazno zmanjšuje njihove bralne navade. Ti učinki so verjetno pri dijakih drugačni kot pri dijakinjah. Kakšne posledice ima vse to za književni pouk – vključno z opazno feminizacijo srednješolske populacije, tudi na maturi?

Manj opazni, pa vendar zelo odločilni so v književnem pouku učinki splošnih duhovnih stanj v sodobni družbi in kulturi, pri čemer je misliti na porast individualizma, subjektivizma, relativizma, če že ne kar nihilizma, iz česar izvirajo številna znamenja družbeno-kulturne anomije. Kaj pomenijo ti učinki za književni pouk? Ali se jim je mogoče izogniti ali jih celo preseči? S kakšno pedagogiko in s kakšnimi književnimi besedili?

Učni načrti za ta pouk so v zadnjem desetletju in več doživeli nekaj sprememb, vendar ne bistvenih. Zdi se, da je vloga, ki jo odmerjajo literarni zgodovini, teoriji in interpretiranju dovolj uravnovešena. Ali je v njih še zmeraj preveč faktografije ali pa je celo preveč reducirana? Ali je njihova teža premočno postavljena na slovensko in evropsko klasiko? Ali je v tem pouku dovolj prostora za moderno in sodobno književnost, tudi za slovensko zadnjih dveh desetletij?

Zdi se, da je položaj književnega pouka, odkar se pripravljajo izdaje več vzporednih beril in učbenikov, ugodnejši. Ali je srednja šola pripravljena izbirati med različnimi, tudi alternativnimi učbeniki?

Ob književnem pouku poteka vzporedno jezikovni pouk. Kakšno je njuno vsebinsko razmerje? Se dopolnjujeta ali križata, in to ne brez nesoglasij? Jezikoslovna veda uporablja včasih za iste stvari drugačne termine, tudi njena metodologija je drugačna od literarnovedne. Ali ju bo potrebno uskladiti? Ob tem je potrebno premisliti dejstvo, da jezikovni pouk včasih posega na področje, ki je po tradiciji pripadalo književni vzgoji in izobraževanju. Ali je to problem in kaj lahko predlagamo za njegovo rešitev?

Književna didaktika zmeraj bolj poudarja pomen branja kot cilja književnega pouka, zlasti v obliki t. i. kulture branja. Ali razumemo ta problem kot problem posebne veščine ali tehnike, ki naj si jo dijaki z učiteljevo pomočjo usvojijo. Ali pa gre za duhovno-kulturno usmerjanje, ki naj mu bo takšna veščina podlaga in sredstvo, se pravi nosilka vsebine, ki ima pri bralni kulturi primarno vlogo?

Pouk književnosti je poleg izobraževanja predvsem vzgoja, ta pa ni mogoča brez naravnosti k trdnemu sistemu vrednot. Te so lahko spoznavne, etične ali estetske. Katere od teh so nam v književnem pouku najpomembnejše? Med vrednostne cilje književnega pouka prištevajo nekateri tudi utrjevanje slovenske nacionalne identite te ali pa dodatno še evropske kulturne istovetnosti. Se nam zdijo takšne vrednostne in vzgojne naloge pri tem pouku realne?



— V polpreteklem času so nekateri zahtevali, naj sestavni del tega pouka postane tudi množična (zabavna, trivialna) književnost. Ali je ta usmeritev še aktualna? Kakšni so lahko cilji, merila in načini vpeljevanja trivialne literature v šolske programe? Gre za nevtralen ali kritičen pristop?

— Sodobna pedagogika predvideva tudi za književni pouk – ali pa celo predvsem zanj – čim večjo avtonomijo učitelja in učenca. S tem v zvezi se poudarja njuna ustvarjalnost. Do kakšne mere naj učitelj prepusti učenčevo razumevanje in razlaganje književnih del njegovi subjektivni domisljiji, željam in nagnjenjem – tudi pri izbiri teh del?

— Na književni pouk v srednji šoli vpliva razmah književne didaktike. Ta je v mnogih pogledih odvisna od razvoja splošne didaktike ali je celo njen del. Koliko je potrebno pri pouku upoštevati izsledke in napotke ene in druge? Kaj storiti v primeru, ko takšna didaktika poteka v različnih teoretskih usmeritvah, včasih celo v nasprotni smeri?

— V območje književnega pouka kljub njegovi načelno priznani avtonomnosti in strokovni nevtralnosti opazno ali prikrito posegajo različne ideologije, kulturnopolitični programi, sociopolitične sile. Kakšna je na tej ravni lahko vloga stroke – bodisi literarne vede bodisi pedagoško-didaktične?

## Književnost v srednji šoli (gimnaziji)

Miran Štuhec

Pedagoška fakulteta, Maribor

Posvet o pouku književnosti v srednjih šolah, ki ga je organiziralo Slovensko društvo za primerjalno književnost, je bil dobra priložnost za utemeljeno in strokovno izpeljano debato.

Sam sem na predlog organizatorja in njegovih zahtev po kratkosti svoje mnenje o problemu strnil v pet točk. Njihov skupni imenovalec, »ideološko« ozadje ali izkušnja iz lastnih učiteljskih let je prepričanje, da je šola v svoji osnovi konservativna organizacija in zato ne prenese hitrih in frontalnih sprememb. Takih, ki bi hkrati uvedle globoke premike na področju mature, spremenile programe ali učne načrte, šolska pravila, učbenike in še kaj. Postopnost, to pa pomeni tudi dolgotrajnost, je zato nujna.

Kar se tiče pouka književnosti, moram poudariti, da ga razumem kot proces, katerega rezultat naj bo seveda tudi poznavanje podatkov, a predvsem sinteza tega in sposobnosti za razumsko in čustveno sprejemanje iz korpusa domače in svetovne književnosti, kritično vrednotenje in razvrščanje. Pouk skratka, ki bo dijaku dal literarno kompetenco, ob tem pa tudi veselje do branja ter občutek potrebe in pomena književnosti za lasten uravnotežen razvoj in duhovno življenje. To pa seveda ni enostavno početje, predvsem pa ne more biti uspešno ob množici sto šestnajstih (116) besedil, ki pridejo v poštev na primer v 3. in 4. letniku srednjih šol (glej Berilo 3 in 4). Pri čemer je seveda naravnost nerazumljivo, da mora gimnazijec gotovo od tega predelati večino.

In še nekaj. Kljub pravkar navedenemu nimam nobenega resnega razloga za to, da bi pritrdil razširjeni trditvi, da je slovenščina osovražen predmet. (Tudi drugi predmeti so po obsegu ušli čez vse razumne meje.) Ob tem pa mi pravzaprav niti ni jasno, zakaj bi morali dijaki slovenščino imeti že vnaprej raje kot biologijo, zgodovino ali matematiko. Ker bi morala biti že sama na sebi lažja? Konec koncev učenje jezika sploh ni enostavno in razen za sladokusce tudi ne preveč zanimivo delo, učenje literarne teorije pa prav tako ne. No, drugače je menda s književnostjo. Ali pa bi vsaj lahko bilo.

V nadaljevanju se bom zadovoljil z načelnimi namigi, kaj in kako; pričam sem namreč, da so spremembe stvar *skupine* (ne preveč številne) strokovnjakov. Svoj prispevek razumem kot enega izmed večih, ki naj spodbudijo razpravo.

1. Učni program pouka književnosti je preobsežen, zato je iz njega potrebno prvič izpustiti tiste vsebine, ki spadajo v program osnovne šole. Prav nobenega razloga ni, da bi se poštevanke učili vsakih nekaj let. In drugič, posamezna besedila je potrebno iz programa izločiti. To je seveda večji problem, a da se določiti kriterije, po katerih je to mogoče napraviti. Vsa besedila, ki so zdaj v programu za tretji letnik gimnazije, na primer gotovo niso enako pomembna in nujna, če upoštevamo recimo univerzal-

nost njihovega sporočila, njihov pomen za bistvene literarnozgodovinske premike in vzpodbude, zvrstne in vrstne določnice, pomen za narodovo samobitnost in njegove duhovne vrednote in tako naprej.

Ne nazadnje je potrebno z izborom odgovoriti na morebiti temeljno vprašanje: kako dijaka spodbuditi ne le k branju, ampak tudi k temu, da si bo postopoma sam ustvaril »model« sprejemanja književnosti kot organiziranega umetniškega odseva človekovega osebnega, kolektivnega, duhovnega in materialnega življenja ter njegove narodne in nadnarodne identitete.

Očitno je tudi, da posamezna besedila vsebujejo več pomembnih sestavin hkrati, kar je tudi mogoče bolje izkoristiti, kot je to do sedaj. In končno, bilo bi koristno, da bi dijaki vnaprej poznali vsaj prozna besedila. To pomeni, da bi seznam obveznih besedil dobili pred vpisom v višji letnik.

V kiso jabolko, ki se mu lahko po šolsko reče ena ura-en pesnik-eno besedilo, je preprosto treba ugrizniti.

2. Brez učbenikov (ne govorim o berilih z opombami!) je pouk nemoogoče kakovostno izpeljati. Lahko zveni tudi heretično, a učbeniki morajo biti vsaj nekoliko »pozitivistični«, eksperimenti, katerih rezultat je ta, da dijak niti ne ve, ali gre za učbenik, vaje ali za nič od tega, seveda ničemur ne koristijo. Razen kratkovidni samopromociji avtorja. Ali nista še vedno najboljša Kosova pregleda svetovne in slovenske književnosti?

Kljub zadnjemu retoričnemu vprašanju pa stojim na stališču, da naj srednješolske učbenike in ostale pripomočke praviloma pišejo kompetentni srednješolski učitelji. Da takšni obstajajo, so nekateri že dokazali. Potrebno jih je le še dodatno vzpodbuditi, tudi s študijskim dopustom.

(Marsikaj bi se dalo reči o škodi, ki so jo pri različnih predmetih povzročili prav povsem neprimerni učbeniki.)

3. Dobro bi bilo premisliti, če pouka literarne teorije ne bi v glavnem uvrstili na začetek programa za »slovenščino«. S tem bi dosegli vsaj dvojce. Dijak bi obravnaval na primer Sofoklesa in Homerja potem, ko bi že vedel, kaj je tragedija, ko bi poznal komparacijo, heksameter, kvantitativni verz in tako dalje. Koncentracija literarne teorije in poglavij iz jezika na začetku prvega letnika pa bi verjetno omogočila tudi sočasno »zgodovinarjevo« razlago duhovnozgodovinskih in drugih določnic starogrškega sveta ter tako omogočila temeljitejše razumevanje antičnih literarnih besedil.

4. Zaradi relativno velikega števila različnih pripomočkov bi bilo dobro, če bi ustrezna služba natančneje predpisala tiste, ki so za uspešno delo nepogrešljivi.

5. Spisek besedil tako imenovanega domačega branja, gre za besedila, ki praviloma zahtevajo precejšnjo literarno kompetenco, ne more sestavljati štirideset in več besedil. Upoštevajoč 1. točko je tudi tukaj mogoče razlikovati med pogrešljivim in nepogrešljivim oziroma med zgolj branjem in prepisovanjem ter analizo in sintezo.

Moj prispevek k debati o pouku književnosti v srednji šoli nima teoretične metodične in didaktične podlage, kar je morebiti slabo, tudi ne kaže posebnih ambicij po posnemanju tujih, na primer ameriških šolskih

vzorcev, kar je dobro. In namenoma mu manjka diskurz, ki bi slonel na novih in še novejših terminoloških, konceptualnih in metodoloških in didaktičnih rešitvah. Je pa, in to v času surove borbe surovih IQ-jev menda še ni prepovedano, izraz iskrenega in spontanega odnosa do predmeta, dijakov in učiteljev.

Pravzaprav je knjiga, ki je namenjena učiteljem, ki se želijo izboljšati. In to je dobro. In namenoma mu manjka diskurz, ki bi slonel na novih in še novejših terminoloških, konceptualnih in metodoloških in didaktičnih rešitvah. Je pa, in to v času surove borbe surovih IQ-jev menda še ni prepovedano, izraz iskrenega in spontanega odnosa do predmeta, dijakov in učiteljev.

Pravzaprav je knjiga, ki je namenjena učiteljem, ki se želijo izboljšati. In to je dobro. In namenoma mu manjka diskurz, ki bi slonel na novih in še novejših terminoloških, konceptualnih in metodoloških in didaktičnih rešitvah. Je pa, in to v času surove borbe surovih IQ-jev menda še ni prepovedano, izraz iskrenega in spontanega odnosa do predmeta, dijakov in učiteljev.

Pravzaprav je knjiga, ki je namenjena učiteljem, ki se želijo izboljšati. In to je dobro. In namenoma mu manjka diskurz, ki bi slonel na novih in še novejših terminoloških, konceptualnih in metodoloških in didaktičnih rešitvah. Je pa, in to v času surove borbe surovih IQ-jev menda še ni prepovedano, izraz iskrenega in spontanega odnosa do predmeta, dijakov in učiteljev.

Pravzaprav je knjiga, ki je namenjena učiteljem, ki se želijo izboljšati. In to je dobro. In namenoma mu manjka diskurz, ki bi slonel na novih in še novejših terminoloških, konceptualnih in metodoloških in didaktičnih rešitvah. Je pa, in to v času surove borbe surovih IQ-jev menda še ni prepovedano, izraz iskrenega in spontanega odnosa do predmeta, dijakov in učiteljev.

Pravzaprav je knjiga, ki je namenjena učiteljem, ki se želijo izboljšati. In to je dobro. In namenoma mu manjka diskurz, ki bi slonel na novih in še novejših terminoloških, konceptualnih in metodoloških in didaktičnih rešitvah. Je pa, in to v času surove borbe surovih IQ-jev menda še ni prepovedano, izraz iskrenega in spontanega odnosa do predmeta, dijakov in učiteljev.

## Ali želimo razvijati umske zmožnosti učencev?

Sonja Čokl

Gimnazija Bežigrad, Ljubljana

Izhajam iz misli, da bi učenci na maturi lahko pokazali višje nivoje znanja.

Učitelji smo se zaradi vedno večjega števila informacij in različnih sprememb v stroki znašli v situaciji, ko učencem ne moremo več posredovati znanja na tradicionalen način. Prisiljeni smo razmišljati, kako bi v razredu razvili take metode, s katerimi bodo nato učenci sposobni samostojno izbirati, obdelovati in vrednotiti podatke ter ustvarjati na novo.

V prvem delu prispevka se sprašujem, ali imamo v rokah mehanizme, s katerimi lahko dosežemo zastavljene cilje, v drugem delu pa predstavim pogled na literarno zgodovino, teorijo in interpretacijo skozi optiko pouka v srednji šoli.

### 1. Mehanizmi

#### 1. Zunanje ocenjena matura

Matura s svojim zunanjim preverjanjem znanja močno vpliva na štiriletno delo učiteljev. Praksa kaže, da učence naučimo obvladati tiste ravni znanja, ki jih zapisane ali prikrite zahtevajo vprašanja v maturitetnih izpitnih polah.

#### 2. Ali so srednješolci sposobni zahtevnejših miselnih procesov

Strokovnjaki s področja pedagoške psihologije (N. A. Sprinthall, R. C. Sprinthall, S. N. Oja: *Educational psychology*, 1994) menijo, da imajo otroci do 16. leta starosti že razvite nastavke za abstrahiranje, testiranje hipoteze, metamišljenje, samorefleksijo, relativizacijo lastnega mišljenja. Po 16. letu kažejo mladostniki še sposobnosti za odprtost izzivom, združevanje nasprotnih polov, presojo, obzirnost, empatijo, ustvarjalnost na višji ravni (neobičajnost, estetskost, prožnost, upoštevanje novih informacij), kar so že tudi značilnosti nenehnega kognitivnega razvoja na stopnji odraslosti.

#### 3. Usposobljenost učiteljev

Zdi se, da je večina učiteljev pripravljena sprejemati novosti na področju strokovnega izobraževanja. To potrjuje obdobje priprav na pisanje maturitetnega eseja, tik preden smo uvedli zunanjo matura. Učitelji smo sebe in dijake vneto pripravljali na višjo zahtevnostno raven pisanja o literaturi, vendar maturitetni izpit ni zahteval npr. esejske strukturiranosti pisanja, zato je to znanje ostalo neizkoriščeno ali je celo zamrlo. (Navi-



dezna koherenca maturitetnih »vodenih esejev« je posledica zaporedja navodil, ki jih dobijo učenci ob naslovu.)

#### 4. Vloga institucij

Zanimiv je pogled k Evropskemu združenju srednjih šol (ECIS, konferenca v Nici, 1999), katerega strokovnjaki skrbijo tudi za doizobraževanje učiteljev na področju zahtevnejših miselnih postopkov. Gre za navodila in vaje, kako v razredu poučevati in uporabljati primerjanje, razvrščanje in abstrahiranje sestavin, induktivno in deduktivno sklepanje, oblikovanje dokazov; analizo napak v sklepanju, analizo logike, ki se skriva za pogledom na neko stvar, itd.

Poleg tega lahko ustrezne institucije oblikujejo kriterije maturitetnega ocenjevanja tako, da ti od učiteljev in učencev zahtevajo zaželeno raven znanja. Če npr. med zahteve navedemo opise znanja, kot so: kvaliteta idej, kritična razprava, prepričljivost, samostojnost, tankočutnost, osebni odziv, zavedanje in razumevanje naslovnega problema (kar vse so postavke izmed kriterijev za ocenjevanje esejev v mednarodni maturi, ki jih je mogoče po izkušnjah sodeč uporabljati v najrazličnejših državah za najrazličnejše populacije učencev – ne le za najboljše), potem lahko pričakujemo, da se bodo učne metode v razredu tem ciljem tudi prilagajale.

#### 5. Drugi pogoji dela

Za kvaliteten pouk so potrebni tudi ustrezni materialni in intelektualni standardi, ki omogočajo doseganje zahtevnejših ravni pouka. Novi učni načrt (1999) se zdi sodoben, saj je zastavljen tako, da njegovi funkcionalni in izobraževalni cilji zajemajo tudi višje taksonomske ravni miselnih procesov dijakov. Učbeniki (za književnost in jezik) in dodatno strokovno gradivo (npr. Šolska ura s/z ..., Klasje, Priročnik za učitelje itd.) prihajajo na tržišče dnevno (napovedan je tudi izid antologijsko zastavljene berila, ki se zdi izkušenemu učitelju prijazno predvsem zaradi možnosti izbiranja tistih besedil, s katerimi meni po svojih literarnih afinitetah najboljše uresničiti trenutni učni cilj). Poleg tega teče pod okriljem Filozofske fakultete in Zavoda Republike Slovenije za šolstvo stalno strokovno spopolnjevanje učiteljev na raznovrstnih zelo dobro obiskanih seminarjih predvsem kot priprava na maturo, kar je običajno pospremljeno tudi z napotki za uporabo aktivnih učnih metod v razredu.

Menim, da bi kazalo poleg navedenega dodelati še tak način ocenjevanja, ki bi v svojih zahtevah meril predvsem na doseganje tistih nivojev znanja, ki jih prenovljeni učni načrt že nakazuje. Ob tem bi bilo koristno pritegniti k sodelovanju večje število učiteljev in nasploh na več strokovnih področjih poudariti sodelovanje teoretikov s praktiki.

Zdi se, da je ob navedenih pogojih dela mogoče razvijati samostojnost in kritičnost učencev, kar je pri pouku slovenščine zaradi njene narave še posebej primerno.

## II. Pogled na literarno zgodovino, teorijo in interpretacijo skozi optiko pouka

### 1. Literarna zgodovina

V luči sodobnih učnih metod dela, ki zahtevajo lastno dejavnost učencev, pomeni literarna zgodovina predvsem kvalitetno bazo podatkov. S pomočjo učbenikov, leksikonov, priročnikov, monografij, pregledov itd. usmerjamo učence k izvirom znanja (v najožjem pomenu besede), brez katerega je vsako nadaljnje ukvarjanje z literaturo nemogoče.

### 2. Literarna teorija

Literarna teorija pomeni podlago za razumevanje vsega prebranega in doživetega. Menim, da bi bilo potrebno za uporabo v srednjih šolah pripraviti priročnik, ki bi se enakovredno posvečal literarnoteoretskim pojmom in metodologiji za samostojno interpretacijo besedil. Učiteljeva pomoč je sicer z vidika učenca primarna, a včasih se znajde v zadregi tudi učitelj sam.

### 3. Literarna interpretacija

Interpretacija literarnih pojavov oz. besednih umetnin sega na lestvici učnih ciljev taksonomsko najvišje. Zahteva namreč razgledanost po primarnih in sekundarnih besedilih, utemeljevanje, kritičnost, sintezo in vrednotenje, tolerantnost, samorefleksijo in še kaj.

Vsa tri področja našega predmeta se torej prepletajo in hkrati skladajo z zahtevami, zapisanimi v učnem načrtu: s pomočjo osnovnih znanj vodimo učence k razumevanju in vrednotenju literarnih del.

Samo od sebe se zastavlja vprašanje, ali želimo razvijati umske zmožnosti učencev, če so vsi ostali pogoji za uresničitev te postavke dani.

Če je odgovor pritrdilen, potem si lahko za učno-vzgojni cilj srednješolske mladine izberemo njen kvaliteten osebostni razvoj, za nadvse primeren mehanizem njegove uresničitve pa maturo, ki ji je zato potrebno posvetiti vso skrb.

## Bomo še poučevali književnost?

Brane Šimenc

Zavod R Slovenije za šolstvo, Ljubljana

Že več kot dvajset let poučujem slovenski jezik in književnost na srednji strokovni šoli. Pri svojem delu namenim kar nekaj časa temu, da bi pouk ovrednotil in dijake motiviral za pouk književnosti v tem smislu, da se v besedni umetnosti zrcali estetska, miselna in etična izkušnja evropskega in tudi širšega človeka in njegova kultura, ki ji pripadamo, smo del nje in je ne moremo ignorirati. S tem svetom moramo biti nekako seznanjeni, kot zahteva učni program, in naj to sprejmemo kot prednost, ne pa breme. Rad bi dijakom potisnil knjigo v roke, saj je definirani cilj pouka književnosti vzpostaviti trajen stik med knjigo in bodočim potencialnim uporabnikom – današnjim dijakom.

Pri svojem napornem delu opažam velik razkorak med mojo generacijo, ki se je knjige kar oprijela in je bilo sramotno imeti nezadostno oceno pri tem predmetu, in generacijo današnjih srednješolcev, ki živi v drugem svetu, in se mi zdi, da jo le deloma razumem. Za to generacijo je namreč značilen svet elektronskih medijev, ki so tako nasilni in vsesplošni, da dijaki ne vidijo več prave vrednosti in smisla branja leposlovja. Ta generacija spremlja in doživlja svet preko drugega medija, pa najsi gre za trivialno raven ali resnejšo in zahtevnejšo snov. Ta medij močno oblikuje njihovo mišljenje, vrednotenje in obnašanje, v tem svetu živijo, mu verjamejo; tako danes ta generacija živi. Knjiga zato zanjo izgublja pomen, je nekoliko anahronističen način odnosa s svetom. Knjiga jim je sicer že v zgodnjem otroštvu posredovala lepi svet pravljic v sicer nekoliko tujem, knjižnem jeziku. Pa že ta svet so zaznamovale risanke, pravljice na CD-jih ali audio- in videokasetah, ko si le poslušal in gledal ter užival. Pasivno je lepše kot aktivno.

Tako je knjiga izgubila svoj pomen in vrednost, pretežavna je, nadomestili so jo sodobnejši, modernejši, prijetnejši in prepričljivejši mediji.

Odnos do knjige imajo le posamezni dijaki, ki se jim je odkril čudež knjige in besedne umetnosti. Ti dijaki so edini pravi, upravičeni in hvaležni naslovnik vsebin in ciljev pouka književnosti, ki je sicer predpisan za celo generacijo.

Tako se pri pouku včasih počutim kot tisti, ki s počevanjem književnosti služi svoj ljubi kruhek, hkrati pa zganja intelektualno nasilje nad mlado generacijo, s katero se po učnem programu trudim, da bi imeli pozitiven odnos do nečesa, do česar pretežni del njihove generacije nima več pravega odnosa in česar ne doživlja kot samoumevno vrednoto. Zanje to ni sodoben medij odkrivanja sveta in komuniciranja z njim.

Zato se bojim, da bo pouk književnosti v srednji šoli zaradi odtujenosti od knjige postal precej ekskluzivna dejavnost zgolj za tisto interesno skupino dijakov, ki imajo odnos do knjige in smisel za besedno umetnost, nekakšen izbirni predmet, sicer jih bomo pa pri predmetu slovenščina učili predvsem pragmatično jezikoslovje, da jih bomo za silo opismenili za rabo jezika v vsakdanji rabi na ravni neumetnostnih besedil.

Upam, da se ta črni scenarij ne bo uresničil.

## Vpliv eksternega preverjanja znanja na pouk književnosti v srednji šoli

Barbara Korun

Gimnazija Bežigrad, Ljubljana

Moj prispevek bo nedolžen in naiven. Nedolžen zato, ker želim izraziti svoje lastne stiske in razmišljanja, torej ne mislim nikogar osebno napadati ali obtoževati, ravno nasprotno: zavedam se, kako težko, visoko strokovno in odgovorno je delo tistih, ki so tako rekoč iz nič zelo uspešno začrtali eksterni model preverjanja znanja jezika in književnosti. Smernice so dobre, morda pa se da še kaj izboljšati. Tu se vmeša naivnost: upam, da bo morda katera od idej, ki jih bom podala, izhodišče za debato, oziroma da bo pri odgovornih strokovnjakih vzeta v premislek. Pri tem naj poudarim, da se popolnoma strinjam s Pripombami k osnutku učnega načrta za slovenski jezik in književnost za gimnazije dr. Marka Juvana, ki so bile povzete objavljene v prvi številke Primerjalne književnosti v letu 1998.

Eksterno preverjanje znanja, še posebej tako, ki vpliva na sprejem na fakulteto, vpliva na poučevanje od prve ure prvega letnika naprej. Trditve, da gre pri maturi le še za neki dodaten izpit, ki omogoča objektivno rangiranje znanja kandidata, so po izkušnjah napačne. Na kratko: kar bomo na eksterni maturi preverjali, to se bo poučevalo. Zato bi bilo treba temeljito pregledati, ali koncept eksternega preverjanja znanja ustreza tistim ciljem, ki so navedeni na začetku učnega načrta kot ključni in najpomembnejši.

### *Ustni del maturitetnega izpita*

Z ustnim delom maturitetnega izpita SJK so velike težave: snovi je veliko, »telefonski imenik besedil in avtorjev« dijaki pregledujejo v zadnjem hipu po priročnikih sumljive kvalitete, če med letom ponavljamo, si iztrganih, neosmišljenih in nepovezanih podatkov nihče ne zapomni. Kako bi lahko to izboljšali, hkrati pa ponudili nekaj možnosti maturantovemu lastnemu literarnemu okusu in zanimanju, kako bi lahko pouk kar najbolj aktualizirali?

Namen takega izpita je podan v Katalogu znanja SJK pod Delnimi (konkretnimi) cilji maturitetnega izpita iz SJK. Če si pogledamo zastavljene cilje, lahko ugotovimo, da so nekateri zapostavljeni, predvsem tisti, ki se tičejo dijakove lastne ustvarjalnosti. Prvi dve alineji (zmožnost prostega govornega izražanja v knjižnem jeziku in kultura dvogovora ter zmožnost smiselnega in estetskega branja) se da realizirati tudi pri drugih vsebinah, ne le pri odlomkih besedil iz beril, ki smo jih nenazadnje že preverjali. Da bi poudarili pomembnost »spregledanih« ciljev oz. spretnosti in vrednot (samostojnost, inovativnost, kreativnost ipd.), bi govorne spretnosti in spretnosti nastopanja lahko preverjali pri dejavnostih, kot so

navedene v točkah Splošni cilji predmeta SKJ (Učni načrt) pod točko šest in sedem: dijak lahko pred komisijo ali v razredu med šolskim letom glasno prebere kakšno svojo lastno pesem – ali sošolčevo, ali odlomek iz romana, ki ga sam izbere, ali predstavi knjigo, ki mu je najbolj pri srcu ali ki je ravnokar izšla. Lahko bi ocenili njegov nastop v šolskem dramskem krožku ali podobno. Možnosti za lastno, ustvarjalno, svobodno izbiro je veliko, in stvari, ki jih dijaki sami izberejo in opravijo, so po izkušnjah dosti bolj vzgojne, dijake lažje motiviramo, mimogrede razširijo svoje vedenje, ker ga pridobijo praktično, skozi izkušnjo.

Teoretično znanje iz književnosti in jezika bi potem preverjali le v pisnem delu, čeprav moram reči, da je za to, da dobro predstaviš knjigo ali utemeljiš, zakaj ti je sošolkina pesem všeč, tudi potrebno »teoretično znanje iz književnosti«.

Lahko si kar predstavljam, kako bi se »razcveteli« literarni večeri po šolah – iz lastne izkušnje lahko trdim, da je »osebni« stik s pisateljem ali pisateljico lahko izredna motivacija oz. promocija literature same. Morda pa se motim. Morda pa je intimne procese, kot je npr. lastna ustvarjalnost, škodljivo izpostavljati ocenjevanju, točkovanju, posebej takemu, od katerega je odvisna dijakova nadaljnja usoda. Da ne govorim o težavnosti meril takega ocenjevanja.

#### *Pisni del maturitetnega izpita iz književnosti*

Za pisni del maturitetnega izpita iz književnosti menim, da je obstal na pol poti. Če preverjamo ne le »pisno izražanje« maturantov (ne nazadnje bi to lahko preverjali tudi preko katere koli druge teme) ampak tudi doživljanje in vedenje o literaturi sami, potem ne bi smeli popustiti zahtevam po »objektivnosti«. Pri eseju me namreč najbolj moti *način* točkovanja: da se točkuje vsebinsko, ne pa kognitivno, problemsko. Točkovnik za ocenjevanje eseja se napravi vsakič sproti: ključ, po katerem se ocenjuje, pa je znan le tistemu, ki je razpisal naslov eseja. Jasno je, da bi ob navodilih – takih, kot so – morali zaradi pravičnosti (kandidati bi morali imeti pravico, da izvedo, kaj in koliko se bo točkovalo, posebej če se poudarja objektivnost) objaviti hkrati tudi točkovnik, ne pa da se marsikaj prepušča vsakokratnemu, sprotnemu »moderiranju«. Tudi profesorji smo dostikrat v zadregi, kadar nas maturanti sprašujejo, ali bodo njihove odgovore upoštevali ali ne. Menim, da bi morali učiti spretnosti pisanja in spretnosti *lastnega* branja in interpretiranja – tu je poudarek na posameznosti in enkratnosti osebnosti vsakega kandidata. Objektivnih odgovorov v literaturi ni, literatura se kot taka vzpostavlja ravno v odnosu med avtorjem, tekstom in bralcem, tak odnos pa *v temelju* zahteva *oseben*, tj. *poseben, subjektiven* odziv. Kar je objektivnega v zvezi z literaturo, bi lahko mirno preverjali v obliki izbirnih testov (tip »obkroži črko pred pravilnim odgovorom«), ki imajo visoko stopnjo objektivnosti. Zakaj pa ne? Bilo bi bolj pošteno do maturantov, bi se vsaj vedelo do potankosti, kaj se bo zahtevalo. (Bi pa tudi pripomoglo k temu, da bi SJK postal najbolj osovražen predmet.) Kar se tiče objektivnosti: zdi se mi pomembnejše *odpirati* vprašanja, kot pa nanja enoznačno *odgovarjati*. Prava izvir-



nost (in težava) je postaviti »pravo« oz. primerno vprašanje. Dijake je treba *vzemiirati*, ne pa jih postaviti pred dovršena dejstva, ki naj jih »usvojijo«. Predlagam, naj se izdelajo eotna merila za ocenjevanja eseja, taka, ki bodo za vse eseje enaka (ne glede na naslov, temo ipd.), predvsem pa, da se bodoče in sedanje profesorje ocenjevalce temeljito in celovito izobražuje in izobrazí v ocenjevanju (še prej pa v pisanju, seveda!) šolskih esejev. S takim izobraževanjem, ki bi upoštevalo tudi osebnost in raznolikost tako ocenjevalcev kot kandidatov, bi v *procesu* prišli do precej poenotениh izhodišč – ne da bi za to žrtvovali ocenjevalčevo oz. kandidatovo »stališče«. Tako vrhunsko izobražene ocenjevalce bi pa morali tudi ustrezno nagraditi – že zato, ker se v današnji družbi uspešnost, torej tudi sposobnost, meri z materialnimi sredstvi.

Če sklenem: zdi se mi, da je po uvedbi zunanjega preverjanja znanja usahnila raznolikost pristopov k literaturi in tudi raznolikost metod poučevanja ter ustvarjalnost tako učitelja kot dijaka. Prava ustvarjalnost pa se lahko rodi le v *svobodi* – seveda, najprej *duha* – potem pa še teme in pristopa. Če ustvarjalnosti ne bomo preverjali, je ne bomo spodbujali. Če ne bomo preverjali samostojnega mišljenja, ga ne bomo dopuščali, niti v spisih prepoznali. Močno pogrešam *raznolikost* oz. *dopušcanje* raznolikosti. V času, ko se časti le učinkovitost, uporabnost in koristnost, ko se časti v točkah izražena in objektivno rangirana »uspešnost«, v šolah ni ali je zmeraj manj prostora – in *prostosti* – za znanja, ki ne služijo ničemur iz površinskega potrošniškega sveta, za stvari, ki se jih ne da – in ne sme! – objektivno meriti in točkovati (se da npr. točkovati žalost ali grozo ali srečo?), ki so namenjene le posameznikovemu osebnostnemu razvoju in samozavedanju, njegovi posebnosti in enkratnosti. Lahko to spremenimo?

## Odnos interpretacija – literarna zgodovina – literarna teorija v gimnazijskem pouku književnosti

Samo Krušič

Gimnazija Bežigrad, Ljubljana

1. Ker je (prosto po B. Krakar) osnovni cilj pouk književnosti vzgoja bralca, zavzema šolska interpretacija osrednje mesto pri tem pouku, kar je razbrati tudi iz učnega načrta, predvsem pa iz načina eksternega preverjanja, ki v obeh primerih (interpretativni in razpravljalni esej) temelji na interpretaciji (sicer tudi primerjanju) besedil in ki v praksi hočeš nočeš določa tudi učiteljeve zahteve pri pouku.

2. Sam smoter šolske interpretacije je torej dvojen, še več – nekako razcepljen, kot je po mojem mnenju vsa naša današnja šolska praksa: a) na prijazno šolo – učiteljeve poskuse, literarno delo čim bolj približati dijakovemu obzorju pričakovanja (ali, recimo, njegovemu dožemanju sveta, zanimanjem, njegovemu predrazumevanju književnosti), oz. mu dopustiti, da delo sam razlaga, izhajajoč iz tega obzorja, kar je dolgotrajen proces; b) manj prijazno dejstvo, da je povsem enakovreden (a v učnem načrtu nezapisan) smoter doseganje čim večjega števila točk na maturi, pri tem pa bo uspel le, če se bo prilagodil vedno bolj ustaljenemu obrazcu interpretiranja, kakršen se kaže iz doslejšnjih maturitetnih preizkusov. Oba »smotra« si nekako nasprotujeta.

3. Namen razumevanja naj bi bil ta, da literarno delo »poruši«, »načne« dijakov horizont pričakovanja, tako da ga ta mora po recepciji dela na novo vzpostaviti; pravilno je torej izhajati iz dijakovih izkušenj, verjetno pa bi bilo napačno, če bi dijak delo preprosto sprejel v svoje vnaprejšnje, že zgrajeno obzorje, saj ga enostavno ne bi »razumel«, ker ga delo ne bi nagovorilo. Osebnost se mi zdi, da se sedanja praksa interpretiranja v šolah preveč nagiba le k eni plati recepcije (pri tem sam namenoma pretirano poudarjam drugo plat), *približevanju literarnega dela dijakovemu (še nereflektiranemu) izkušnjskemu svetu* (srečanje z delom mora biti čim bolj prijetno, všečno, kar vodi v pravo nasprotje interpretacije – v šabloniziranje, izpolnjevanje različnih rubrik – npr. kateri motivi se v delu pojavljajo, v enem ali dveh stavkih zapiši idejo dela, poišči vsaj tri figure ali trope in jih poimenuj ipd., na koncu pa v pisanje miselnih vzorcev – dijaki, zanimivo, da posebno prvih in – seveda – četrtih razredov v bistvu le čakajo, kdaj bo učitelj napisal miselni vzorec, po katerem se bodo snov naučili), manj pa na to, da bi *recepcija načela samoumevnost* (lahko rečemo, da kar zdravorazumskost) *njegovega horizonta pričakovanja in ga tako preobrazila, in to ne le na področju estetskega sprejemanja dela, temveč celostno – preobrazila njegov horizont razumevanja sveta nasploh. To bi po mojem mnenju tudi ustrezalo smotru gimnazije kot splošnoizobraževalne šole, ne pa kot srednje, »prehodne« šole v procesu izobraževanja visoko kvalificiranih specialistov, ki bodo na svojem delovnem področju sicer res lahko maksimalno storilnostni, vendar ne bodo čutili potrebe po refleksiji svojega mesta v družbi, ampak se bodo toza-*

devno zadovoljevali z zdravorazumskim »realizmom«: v stilu svet je pač tak, kakršen je. Z načenjanjem (kar je, seveda, zelo boleče, zato se dijaki včasih delu »namerno« zaprejo in raje – kar je zanimivo – navajajo (na)-učene interpretacije iz spremnih besed) horizonta pričakovanja v celostnem (ne le estetskem smislu, torej tudi glede svoje držbe v svetu) šele pride do refleksije lastne pozicije, ozavščanja zgodovinske pogojenosti te pozicije v smislu zavedanja potrebe po poznavanju tradicije (tujega življenjskega sveta), ki me nagovarja, in dejavnega odgovora na to tradicijo.

4. Že iz tega se po mojem nakazuje mesto literarne zgodovine in – seveda – zgodovine nasploh pri vzgoji kultiviranega bralca. Ta mora biti del interpretacije oz. procesa recepcije, ne pa zgolj nekako uvodno predavanje in podajanje podatkov: ta del bi moral biti čim bolj pretanjeno oz. zelo pazljivo podan, tudi v interakciji z drugimi predmeti (zgodovina, umetnostna zgodovina), kar pa v praksi sploh ni mogoče izvesti. Tako se dijakove drugačnosti (drugosti-tujosti) »primarnega« horizonta pričakovanja, v katerem je delo nastalo, in s tem spet – kar je po mojem bistveno – ne edinozveličavnosti, zgodovinske pogojenosti, svojega horizonta pričakovanja (ne pa da današnja paradigmo, npr. naravoslovja, pa tudi kulture in družbenih odnosov, jemlje tako rekoč kot nekaj naravnega, kakega Grka, ki je verjel v bogove, ali srednjeveškega človeka pa kot še ne dovolj razvit, v mrakobo pravljic ipd. zapleten primer ek človeškega bitja). Zdi se mi celo škoda, da ni med obvezna oz. neobvezna besedila *uvrščeni* več metatekstov o literaturi (v starih gimnazijskih učbenikih so bili – npr. celo Schiller, Schlegel, Balzac, Zola, avantgardistični manifesti, odlomek iz Robbe-Grilletove *Narava*, humanizem, tragedija; ni rečeno, da so vsi zelo težki – npr. Čopova pisma, Župančičev Ritem in metrum; kako besedilo iz zbornika Slovenski literarni manifesti), saj celo olajšujejo oz. dopolnjujejo razumevanje literarnih besedil – približujejo »primarni« horizont razumevanja.

5. Škoda se mi zdi tudi to, da v novem učnem načrtu ni več tematskih sklopov, ob katerih je dijak dobil dodaten vpogled v zgodovino lit. zvrsti ali celo žanra, ali vsaj več eksplicitno razdelanih navodil za primerjave tekstov istega žanra iz različnih obdobj, saj se brez takega »utrjevanja« že po enem letu vedno vnovič pokaže, da je večina povedanega v letniku pred tem šla v franže.

6. Glede literarne teorije pa se mi zdi, da njeno usvajanje ob konkretnih tekstih večkrat celo otežuje proces razumevanja, ker gre (včasih se to kaže – verjetno zaradi večje objektivne merljivosti – tudi v navodilih za maturitetni esej, a to se ne tiče le navodil v zvezi z literarnoteoretskimi pojmi) za izdvajanje posameznih segmentov teksta (motiv, tema, osebe, pripovedovalec, zunanji slog, ritem ipd.), pa tudi če gre za tip naloge vrednotenja (npr. *oceni estetsko kvaliteto dela in to utemelji*), ne pa za celostno interpretacijo, v kateri bi se lahko pokazalo, kako tekst »načenja« in preobraža dijakov horizont pričakovanja in mu postavlja vprašanja, ki niso zgolj estetska, ampak načenjajo probleme njegovega življenjskega sveta. Včasih so bile glede tega skorajda produktivnejše nekatere naloge (kolikor je bilo zastavljeno vprašanje dovolj provokativno) na starem zaključnem izpitu.

7. Za zaključek še nekaj splošnejših pripomb, ki se posredno dotikajo tudi pouka književnosti: po mojem mnenju naše srednje šole (tu mislim predvsem na gimnazije) premalo razvijajo ali pa celo krnijo dijakovo, s stališča spoznavanja povsem »naravno potrebo« po razvitju celostnega pogleda na svet, v katerem bi šele lahko kritično reflektiral svojo pozicijo v svetu in umeščenost tega sveta v zgodovini, to pa na račun forsiranja specialističnih znanj z raznih področij, med katerimi – tako pripovedujejo tudi dijaki sami – ne najde nobene povezave. Prav zato, ker ta znanja (morda tudi zaradi potrebe po »nevtralnosti« šole) niso povezana z *njegovim primarnim, eksistencialnim razumevanjem/doživljanjem življenjskega sveta kot celote*, ki je že a priori vedno »poenotujoče« in ne-razparcelizirano ter vedno – to velja za sleherno razumevanje – na neki način odgovarja na vprašanje – če se izrazimo preprosto – o »smislu življenja«, dijak v šolskih predmetih ne najde »nobenega pravega smisla«.

Pri tem *sploh ne gre za problem »praktične uporabnosti«* šolskih znanj, o katerem se toliko govori, češ da so predmetni učni načrti prenatrpani s podatki, naša šola pa še vedno »avstro-ogrška« (s stališča take »praktične uporabnosti« je, recimo, pouk književnosti, zgodovine likovne umetnosti, filozofije, celo zgodovine ipd. popoln nesmisel), temveč za to, da med temi predmeti ni nobene prave povezave in da dijaku ne pomagajo *pri njegovem celostnem orientiranju v njegovem življenjskem svetu*. (Pri tem morda velja spomniti na debate iz osemdesetih let, češ da je »vzgoja v celovito osebnost« oz. pomoč pri dijakovi izgradnji »svetovnega nazora« navadna ideologija – mar to stališče povsem vzdrži?)

Brez dvoma pa naj bi pri takem orientiranju dijaku pomagal tudi pouk književnosti, saj ta združuje estetsko, spoznavno in etično dimenzijo, prav tako pa tudi pouk zgodovine in drugih družboslovnih predmetov. (Je naključje, da je bil v usmerjenem izobraževanju pouk svetovne in nacionalne zgodovine skrčen na »dveletni kurz« in da je družboslovno-humanistična dimenzija pouka še danes dokaj zastopljena?)

Naj »konstruktivno« navedem še dva primera uspešne korelacije med predmeti (ne samo med družboslovnimi), ki bolj ustreza taki celostni naravnosti razumevanja sveta: t.i. Theory of Knowledge (TOK) v programu mednarodne mature, pri katerem družno sodelujejo matematiki, fiziki, jezikoslovci, profesorji književnosti in filozofije, dijaki pa dobijo uvid v različnost spoznavnih paradig, pa tudi možnost, da jih povezujejo in primerjajo. Pri avstrijski nacionalni maturi je mogoče izbrati tudi povezavo predmetov (npr. fizika – filozofija, celo fizika-verouk!) in odgovarjati na vprašanja, ki spet omogočajo primerjanje njihovih spoznavnih paradig.

Kakšne so družbene dimenzije sedanje naravnosti srednješolskega pouka, pa je tudi dokaj razvidno: (ne)namerno si prizadeva »vzgojiti« visoko kvalificirane strokovnjake, ki ne bodo reflektirali svoje družbene vloge, ki torej ne bodo kritični intelektualci. Tak »smoter« pa je tudi z vidika družbe kot celote zelo kratkoviden.

## Književni pouk in sodobna literatura (po 1. svetovni vojni)

Nada Barbarič

Gimnazija Bežigrad, Ljubljana

*Zadnji trije avtorji v katalogu glede na leto izida:*

matura 1995: Beckett, Čakajoč na Godota, 1953; Ionesco, Plešasta pevka, 1954; García Marquez, Sto let samote, 1967; Kovačič, Prišleki, 1985; Jančar, Veliki briljantni valček, 1985; Jesih, Soneti, 1989

matura 2000: Camus, Tujec, 1942; Sartre: Zaprta vrata, 1944; Beckett, Čakajoč na Godota, 1953; Kovačič, Prišleki, 1985; Jančar, Veliki briljantni valček, 1985; Jesih, Soneti, 1989

1. letnik 1999/2000 (matura 2003): Beckett: Čakajoč na Godota, 1953; García Marquez, Sto let samote, 1967; Szymborska: pesem Radost pisanja, 1993 (kriterij izbora nejasen); Kovačič, Prišleki, 1985; Jančar, Veliki briljantni valček, 1985; Hieng: Čudežni Feliks, 1993 (kriterij izbora nejasen)

*Vsi svetovni avtorji v katalogu za maturo 2000:* Biblija; Homer, Sofokles; Katul, Horac; Dante; Petrarca, Boccaccio, Shakespeare, Cervantes; Molière; Goethe, Byron, Heine, Lermontov; Flaubert, Zola, Gogolj, Tolstoj, Dostojevski, Ibsen; Baudelaire, Wilde; *García Lorca, Proust, Joyce, Kafka, Camus, Sartre, Beckett.*

*Povojni slovenski avtorji v katalogu za maturo 2000:* Kocbek, Menart, Kovič, Zajc, Strniša, Šalamun, Novak, Jesih, Kosmač, Zupan, Kovačič, Zidar, Šeligo, Smole, Jančar, Kmecl

*Zastopnost sodobnih avtorjev v maturitetnih tematskih sklopih*

1995 Puškin, Jevgenij Onjegin; Jurčič, Deseti brat; *Proust, Combray*; Tavčar, Visoška kronika; *Camus, Tujec*; *Šeligo, Triptih Agate Schwarzkobler, 1968*;

1996 Cankar, Kurent; I. Cankar, S poti; *Zidar, Sveti Pavel, 1965*; *Kovačič, Resničnost, 1972*; *Rožanc, Ljubezen, 1979*;

1997 Sofokles, Antigona; Shakespeare, Hamlet; Ibsen, Nora; Cankar, Hlapci; *Smole, Antigona, 1961*; *Jančar, Veliki briljantni valček*;

1998 Molière, Tartuffe; Linhart, Ta veseli dan ali Matiček se ženi; Gogolj, Revizor; Cankar, Za narodov blagor

1999 Ibsen, Strahovi; Wilde, Saloma; Cankar, Pohujšanje v dolini šentflorjanski; *Grum, Dogodek v mestu Gogi*;

2000 Tavčar, Amandus; Pregelj; Matkova Tina; Voranc, Ljubezen na odoru; Kosmač, Sreča; Kocbek, Črna orhideja; Hieng, Grob



## Zastopnost sodobnih avtorjev in del

katalog oz. učni načrt	svetovna književnost		slovenska književnost	
	avtorji	naslovi	avtorji	naslovi
matura 1995	10 v kronološkem in 6 obveznih od 7 v tematskem delu	12 obveznih od 13 v kronološkem in 6 obveznih od 7 v tematskem delu; pesmi: 4 v kronološkem in 2 obvezni od 3 v tematskem delu; domača branja: 3 obvezna od 4 v kronološkem delu	27 obveznih od 44 v kronološkem in 9 obveznih od 10 v tematskem delu	36 obveznih od 55 v kronološkem in 9 od 10 v tematskem delu; pesmi: 22 obveznih od 34 v kronološkem in 2 obvezni od 3 v tematskem delu; domača branja: 6 v kronološkem in 1 v tematskem delu
matura 2000	7 avtorjev	7 naslovov; 1 pesem; 2 domači branji	24 avtorjev	28 besedil; 14 pesmi, 6 domačih branj
1. letnik 1999/2000 (matura 2003)	7 obveznih od 10 avtorjev	7 obveznih od 11 naslovov; 2 obvezni pesmi od 3; 2 domači branji	27 obveznih od 34 avtorjev	29 obveznih od 48 besedil; 16 obveznih pesmi od 31; 6 domačih branj

## Današnje krčenje pouka književnosti v gimnazijskih programih

Zoltan Jan

Nova Gorica

Razprava o programih in metodah književnega pouka, ki jo je pripravilo Slovensko društvo za primerjalno književnost, odraža tisto, kar se domala vedno dogaja v slovenski javnosti, ko razpravljamo o srednjem šolstvu. Dokaj zanimanja zbuja, kar je povezano z gimnazijami, komajda kaj ali pa sploh nobene pozornosti pa namenjamo vsem ostalim srednjim šolam. Zato se zdi potrebno, da se najprej spomnimo, da gimnazijci predstavljajo okrog 30 odstotkov slovenskih srednješolcev, v celotni generacijski populaciji pa je ta delež še manjši. Prispevki v razpravi o programih in metodah književnega pouka Slovenskega društva za primerjalno književnost torej zajemajo zelo ozek krog mladih ljudi.

Druga stvar, ki jo je treba upoštevati, je dejstvo, da je literarna zgodovina v veliki meri, če že ne povsem, izginila iz izobraževanja celo te ozke plasti slovenskih srednješolcev. Od tod se ta pojav širi v ostale vrste srednješolskih programov oziroma šol.

Naj osvetlimo ta zaskrbljujoč pojav, ki ima daljnosežne posledice ne le na tistem področju, ki smo se mu poklicno zapisali, pač pa tudi za uresničevanje temeljnih ciljen predmeta, ki se od nedavnega ne imenuje več *slovenski jezik s književnostjo*, ker so ga pristojne šolske oblasti samovoljno in brez konzultacije s strokovno javnostjo potihoma preimenovali v *slovenski jezik*.

Vsi vemo, da se je gimnazijsko izobraževanje v zadnjih letih spremenilo predvsem v pripravo na maturo. Predmet *slovenski jezik* je za vse maturante obvezen in ocena pomembno vpliva na končen uspeh, ker se ocenjuje enako kot tisti, ki jih kandidat opravlja na zahtevnejši ravni. Pri tako pomembnem predmetu 80 odstotkov ocene maturant pridobi pri pisnem delu izpita, na ustnem pa le 20 odstotkov. Ustni del ocene se spet deli. Polovica tega dela je odvisna od govornega izobraževanja oziroma branja. Preostalih 10 odstotkov kandidatov pridobi na podlagi znanja, ki ga pokaže pri ustnem odgovarjanju na tri vprašanja, med katerimi je eno s področja jezika. Celotno kandidatovo poznavanje vse književnosti, celotne literarne zgodovine in sorodnih ved torej predstavlja le šest do sedem odstotkov ocene predmeta slovenščina, na splošen uspeh pri maturi pa je vpliv književnosti še neznatnejši. Moji dijaki so to v trenutku ugotovili ter jasno in odločno povedali, da se književnosti preprosto ne splača učiti. Tistih šest del, ki bodo določena kot »esejski sklop«, bodo že prebrali, ko bodo imeli čas, sicer pa si bodo pomagali s spremnimi besedami, na tiste točke iz navodil za pisanje eseja pa tako zna vsak nekaj nafilancati.

Maturitetni predmet slovenski jezik ima še nekaj paradoksov, toda bistveno je, da je vsak predlog za izboljšanje pouka književnosti, morda pa celo vsaka razprava o metodah in programih književnosti brezpred-

metna, ker praktično ne obstaja več kot predmet poučevanja. Pouk o književnosti je skrajno ozko zamejen, lahko se bojimo, da bo povsem izginil iz gimnazijskih programov, kjer se bo ravnokar le še občasno prebralo nekaj leposlovnih besedil oziroma odlomkov, se malo pokramljalo, morda bo kdo vzhičen nad lepotami te ali one pesmice, vse ostalo pa že sedaj blede. Morda ta proces ni toliko izrazit pri profesorjih kot pri dijakih, ki seveda povsem normalno iščejo bližnjice in čim lažjo pot do končnega cilja: uspešno opraviti maturo (to je pridobiti čim več točk), pri tem pa literarnih ved praktično ni več. Na stotine esejev, ki sem jih popravljaj, to potrjujejo. Velika večina maturantov se naslanja na en sam vir, zelo malo je izvernih pogledov, skorajda povsem odsotna je terminologija, le izjemoma naletiš na kakšen drobec, ki kaže na širšo razgledanost in na poglobljeno znanje.

Dokler bo druga izpitna pola preverjala le jezikoslovno znanje, vse zamisli o izboljšanju pouka in programov književnosti ne bodo dale zaželenih rezultatov. Najprej je potrebno doseči, da pouk književnosti ne bo le v učnih programih in učnih načrtih, kjer je prvoten obseg snovi s področja književnosti že tako močno skrčen. Doseči je treba, da se bo pouk književnosti izvajal vsaj v takšnem obsegu, v kakršnem se je pred uvedbo državne mature. Sedaj se najpogosteje pretežni del razpoložljivega časa namenja obvladovanju jezikoslovne terminologije, ker je standard znanja pri tem delu predmeta zelo nejasen in so maturanti vsako leto presenečeni z novimi domislicami, ki jih del predmetne skupine vključuje v drugo izpitno polo. Pri tem ne gre zgolj za izpolnjevanja poslanstva in bogatenje človekovega sveta, pač pa tudi za uresničevanje ostalih učnih ciljev predmeta slovenski jezik. Gotovo se strinjamo, da je literarna ubeseditvena najpomembnejših razsežnosti jezika, brez te je poznavanje jezika okrnjeno za eno svojih bistvenih oblik realizacije. In seveda ne gre pozabiti tudi, da bomo mlade ljudi s takšnim predznanjem pričenjali dobivati tudi kot študente literarnih in sorodnih ved. Ti bodo potrebovali neprimerno večji delež študija, da nadoknadijo predznanje, ki ga pač niso osvojili v srednji šoli. Opisani pojavi so nedvomno povezani tudi z razvojem naših strok.

V sedanjem položaju je torej treba predvsem opozoriti, kakšen pomen ima pouk književnosti za uresničevanje učnovzgojnih ciljev predmeta slovenski jezik s književnostjo in temu dela predmeta povrniti mesto, ki ga mora imeti, če želimo doseči temeljne učne cilje.

## Književnost in jezik

Miran Hladnik

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Poročal bom o prispevkih, ki so se na temo razmerja literature in jezika v šolah in na fakulteti pred pol leta pojavili v diskusijski skupini Slovlit (<http://www.egroups.com/group/slovlit/10> in naslednja sporočila). Debatu sledi in občasno v njej sodeluje okrog 150 kolegov, v glavnem slovenistov, zainteresiranih za književnost, zraven pa še omembe vredno število ljudi z drugih strokovnih področij, ne nujno humanističnih, ki jih naše teme zanimajo. Kot moderator sem med drugim pozval diskutante k razpravljanju o razmerju med jezikom in literaturo na vseh stopnjah izobraževanja. Ena od bolečih pobud za to je bilo – naj priznam po pravici – včasih ne najbolj idilično sožitje literatov z jezikoslovci v okviru študijske smeri slovenščina na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Naše težave so v tem, da je po spletu kadrovskih okoliščin ali morda tudi na osnovi »gramatičnega značaja« naše nacije (nismo namreč le narod pesnikov, ampak smo tudi narod slovničarjev) jezik pri slovenščini pred literaturo, tako v poimenovanju (literaturo v pogovoru pogosto kar izpuščamo: študiram slovenski jezik pomeni študiram slovenski jezik in literaturo) kot v številu ur. Čeprav načelno pristajamo na nenapisano pravilo, da je razmerje med jezikom in literaturo enakopravno, in imamo podporo s strani študentov, ravnotežja zlepa ne moremo vzpostaviti. Podjetnost jezika gre na račun literature tudi v raziskovalnih inštitucijah (ZIFF, ZRC SAZU, IJS): povsod jezik dobi več kadrovskih osvežitev, ima več raziskovalcev in več raziskovalnih ur oz. denarja in več družbene pozornosti, pač na osnovi premisleka, da je jezik bolj temeljna kategorija in za nacionalno eksistenco pomembnejši od literature.

Primerna pot k vzpostavitvi ravnotežja se je zdela v osamosvojitvi jezikovnega pouka od literarnega v šolah in v ločenih študijskih programih za učitelje jezika in literature na akademski ravni. V to smer je kazal že predlog Marka Juvana v okviru Društva za primerjalno književnost pred kakima dvema letoma, dodatni argumenti diskutantov pri Slovlitu pa so bili, da diferenciacija stroke pomeni njeno kvalitativno rast (Tom Ložar, Kanada) in da nekatere stremeljive srednje šole tako ločen pouk že uspešno izvajajo (Maja Djukanović, Beograd). Študijski programi nacionalnih filologij na univerzah v Ameriki, v Italiji in na Poljskem, kjer delež literature daleč presega delež jezikovnih predavanj, je utrjeval mnenje, da je razmerje med strokama pri nas zares iz tira in zrelo za radikalne popravke.

Navdušenje nad secesionistično idejo je kmalu dobilo popravek v prispevku kolegice Alenke Hladnik (<http://www.egroups.com/group/slovlit/25>), filozofinje na srednji šoli, ki je prepričljivo predstavila realne nevarnosti ločitve literature od jezika in ob soglasnem spoznanju tveganosti take odločitve zaključila akademsko rezoniranje. Predlog osamosvojitve strok je označila kot samomorilski. Glavni argument za previdnost

pri predlogih za spremembo vloge literature v šoli je spoznanje, da literatura v današnji slikovni kulturi in kulturi množičnih medijev nima več tiste pomembnosti kot v preteklih časih: »Danes ne govori več beseda, temveč podoba.« Dodajam, da se je literatura marginalizirala tudi kot izrazilo nacionalne identitete – tu jo je uspešno nadomestil šport. In pripominjam še, da je bil visoki status književnosti na Slovenskem verjetno od samega začetka bolj programski mit kot stvarnost. Če bi bilo kdaj drugače, Prešeren najbrž ne bi zapisal verzov »Kranjč, ti le dobička išeš, [...] kar ti bereš, kar ti pišeš, / mora dati gótov d'nar!« in slovenski pesniki ne bi umirali mladi v cukrarni. Po Alenki Hladnik je smoter pouka književnosti mladini, ki prihaja iz sveta podob, odpirati simbolni svet besed, za katerega je ta skoraj povsem izgubila smisel. To lahko učitelji počnejo le v navezi z materinščino, ki ima nespregledljivo komunikacijsko funkcijo, in v njenem varnem zavetju. Osamosvojitve literature bi potisnila novi predmet v skupino »nepomembnih in nekoristnih predmetov«, v družbo filozofije, glasbene in umetnostne zgodovine, ki imajo v gimnazijah samo po kakšno uro v posameznem letniku, drugod pa še tega ne.

Druženje literature in jezika v okviru šolskega predmeta slovenščina je v vzajemni odvisnosti z univerzitetnim študijskim programom slovenski jezik in književnost, kjer se edino lahko kvalificirajo učitelji tega predmeta v osnovnih in srednjih šolah. Ker se je diskusija na temo ločevanja jezika in literature v šolah v Slovlitu iztekla v nekakšni resignaciji reformističnih idej, sklepam, da do radikalnih sprememb študijskih programov na slovenistiki v bližnji prihodnosti ne bo prišlo, vsaj v to smer ne. Pač pa bi bilo po mojem prepričanju treba spremeniti tisto pričevanjsko držo med pedagoškimi delavci, ki so, goreče zazrti v veličino klasičnih literarnih umetnin, slepi za interese današnjega dijaka in za dolgočasnost ter neodmevnost marsikaterega kanoniziranega besedila. S svojim ekskluzivnim obnašanjem sicer pritegnejo krožek očaranih oboževalcev, odvrnejo pa množico »neposvečenih« in tako spominjajo na onega svetopi-semskega pastirja, ki gre raje za eno ovco, kot da bi skrbel za celo čredo.

Za posameznike med diplomiranimi komparativisti, ki jih je življenje zaneslo v pedagoško službo, smo na slovenistiki pred kratkim poskrbeli tako, da bi z dodatnim študijem jezikoslovnih in nekaterih slovenističnih literarnozgodovinskih vsebin legalizirali svoj položaj in dosegli licenco za poučevanje slovenščine v šolah. Oblikovanje tega programa ni bilo lahko, tako zaradi bojazni kolegov jezikoslovcev, da ustvarjamo bližnjico, po kateri se bo dalo s šnelkurzi po desni prehiteti redne slovenistične študente in jim pred nosom pobrati službe, kot zaradi vedno novih zahtev po formalnih popravkih programa s strani Sveta za visoko šolstvo in drugih inštanc. Pred nedavnim je bil program še enkrat zavrnjen, čeprav po mojem ni nevaren obstoječi razmejitvi med strokama. Izpitov je namreč precej, obsežni so, dokvalifikacija ni zastoj, zato ne pričakujem pretiranega povpraševanja po tem doizobraževalnem servisu.

Ker je zadnja leta vse bolj živa potreba komparativistov po sodelovanju v pedagoškem procesu, se zdi, da bi ob spremembi študijskih programov pri prehodu na kreditni sistem naletelo na ugoden odziv odprtje možnosti pedagoškega študija svetovne književnosti. Z ustreznim dodatnim dele-



žem slovenske književnosti bi se pedagoški diplomanti svetovne književnosti lahko potegovali za poučevanje kakšne od izbirnih vsebin na srednji stopnji.

V pričujočem poročilu o debati na temo ločitve književnosti in jezika nisem odpiral novih pogledov. Dogajanje zadnjega pol leta je modificiralo in izostrilo poglede, ki sem jih izrekel in objavil že na drugih mestih, zlasti v devetem *Zborniku slavističnega društva Slovenije* z referati zborovanja v Murski Soboti, 1999 (Slovenska literarna veda med kulturo, znanostjo in šolo, 21–30; tudi [http://www.ijs.si/lit/lit\\_veda.html-12](http://www.ijs.si/lit/lit_veda.html-12) in [http://www.ijs.si/lit/lit\\_ved2.html-12](http://www.ijs.si/lit/lit_ved2.html-12)). Prostor za sprotno izrekanje mnenj in morebitnih novih predlogov je vedno odprt na novičarskem strežniku, ki gosti skupino Slovlit ([slovlit@ijs.si](mailto:slovlit@ijs.si), <http://mailman.ijs.si/listinfo/slovlit/>). Tam so že bili objavljeni nekateri odmevi in komentarji s tegale posvetovanja (<http://mailman.ijs.si/pipermail/slovlit/2000/000007.html> isl.). Skleпам z željo, da bi bile naše zahteve po enakopravnem deležu jezika in literature v šolskih in študijskih programih uspešne.

## Pomen vprašanja *kako* za pouk književnosti

Boža Krakar Vogel

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Pouk književnosti je po sodobnih pojmovanjih komunikacijski proces, katerega uspešnost je odvisna od usklajenega reševanja vrste vprašanj: poleg *čemu* in *kaj* so bistvena vsaj še *koga*, *kdo*, v *kakšnih okoliščinah šolskega sistema* in *seveda kako*.

Tega se v novejšem času širše zavedamo in poskušamo ta spoznanja uresničevati tudi v praksi, z dejavnostmi kurikularne prenove.

V polpreteklosti (nekako do začetka 90. let) namreč vsa ta vprašanja pri razmišljanju o pogojih za kakovosten pouk književnosti niso imela posebnega pomena. Analiza tedanjih prispevkov o pouku književnosti omogoča naslednjo temeljno ugotovitev: večina razpravljalcev je razmišljala predvsem o ciljih in vsebinah pouka, kar se tiče metod podajanja, pa je nekako veljalo, da pridejo same od sebe s strokovno podkovanostjo.

Kot zanimivost navedimo še nekaj opažanj iz te analize:

– večina razprav v strokovni periodiki in na raznih shodih se je sukala okrog pouka književnosti v srednjih šolah (gimnazijah), o pouku v osnovni šoli se je razpravljalo dosti manj, o književnosti v srednjih strokovnih in poklicnih šolah zelo malo, o književnosti na univerzi, kjer naj bi se s potrebnimi vsebinami srečevali bodoči učitelji, pa tako rekoč nič,

– najbolj dejavni so bili pri razmišljanjih o srednješolskem pouku univerzitetni profesorji in nekateri (tedanji) asistenti,

– srednješolski učitelji so razen izjem nastopali kot kolektivni »organi« v deklaracijah slavističnega društva, posamezno so si »upali« le redki, sploh pa težko s kakšnimi vitalnimi praktičnimi vprašanji.

Rezultat teh razmislekov bi lahko povzeli takole:

Srednješolski (gimnazijski) pouk književnosti naj učence usposablja za literarno branje, omogoča temeljno razgledanost po literarnih zvrsteh, vrstah, žanrih in razvoju literature (ob primerno obsežnem izboru reprezentativnih, pretežno kronološko razvrščenih literarnih del), in naj (po možnosti) spodbuja veselje, naklonjen odnos do leposlovja (Krakar-Vogel 1992).

To načelo, ki ga tudi novejša preverjanja niso bistveno spremenila, smo zato upoštevali tudi pri setavljanju učnega načrta za srednje šole pri kurikularni prenovi – to je razvidno v zapisih splošnih ciljev in vsebin.

Bolj kakor v prejšnjih učnih načrtih smo pri kurikularni prenovi precizirali dejavnostne (funkcionalne) cilje, t.j. različno zahtevne komunikacijske dejavnosti, ki naj bi potekale med učencem, literaturo in učiteljem. (Zato je kljub nekaterim drugačnim mnenjem tudi učni načrt za srednje šole naravnano komunikacijsko – to lastnost namreč dobi s projektiranjem dejavnostnega pouka, čeprav izbor literarnih besedil manj sledi eminentno recepcijskemu načelu – tako kot je to v osnovni šoli.)

Prav zaradi večje komunikacijske naravnosti sodobnega književnega

pouka je postalo še bolj aktualno vprašanje *kako*. Odgovorov se je mogoče lotiti z dveh zornih kotov, z učenčevega ali z učiteljevega, torej: *bodisi kako učenec bere in se odziva na literaturo, kdaj mu je to prijetna izkušnja, in kakšne so nujne posledice tega za pouk, bodisi kako naj ravna učitelj, da bo omogočal učenčevo motivacijo in voljno odzivanje*. Na učenca osredinjeni pouk v (naši) specialni didaktiki bolj spodbuja ukvarjanje s prvim delom vprašanja. Učitelji pa po naših izkušnjah potrebujejo bolj neposredne odgovore tudi na njegov drugi del, ki se v razširjeni obliki lahko glasi takole:

*kako, s katerimi pristopi motivirati oz. prepričati učenca, da tisto, kar mu ponujamo, ni samo suhoparna učna snov, kakršna morda veseli nas profesorje, ampak da naša ponudba vsebuje marsikaj takega, kar navorja tudi njega samega, kar je mogoče razumeti, obvladati, kar ga lahko vznemiri, privlači, zabava tukaj in zdaj, čeprav stoji za naslovom letnica 1600 ali 1960 (eno in drugo je za mladostnike pač siva davčina). Kako torej promovirati literaturo, zlasti tisto »zahtevnejšo«, ki je zunaj dosega trenutne aktualnosti, in s katero se večina najbrž ne bo imela priložnosti srečati drugje kakor v šoli. Mislim na klasična oz. kanonska besedila, ki največkrat ne kar na prvi pogled očitno govorijo o trenutno aktualnih problemih mladostnikov v sodobnem svetu, v trenutno aktualnem jeziku in obliki, ampak o trajnih človeških vprašanjih, toda v drugih časih in krajih, tudi v manj komunikativnem jeziku. Gre za besedila, katerih odsotnost v obzorju pričakovanih bistveno siromaši posameznikovo literarno sprejemljivost in občutljivost za vprašanja, ki jih odpira literatura. Obenem pa za besedila, ki jih mora zaradi njihove »neaktualnosti« posameznik za svoje potrebe šele osmisлити s procesi ponotranjanja – z razumskimi, čustvenimi in domišljajskimi dejavnostmi.*

Kako torej tako literaturo približevati učencem, ki so za povrh ne le leposlovju, ampak verbalnemu dojetanju sveta nasploh manj naklonjeni (podobno to danes velja tudi za starejše sprejemnike) kot pred dvema ali tremi desetletji? A hkrati tudi učencem, ki po naših poizvedovanjih tudi zdaj menijo, da si brez leposlovja ne morejo predstavljati kakovosti življenja, ki se radi spominjajo zanimivih ur književnosti, ki se radi pogovarjajo o moralnih in drugih problemih in dilemah, o katerih so kaj prebrali in s katerimi se identificirajo, ki so z veseljem brali tudi zahtevne knjige, če so bili na branje pripravljeni ..., ki skratka stiku z literaturo niso kar počez nenaklonjeni.

Odgovori na vsa ta vprašanja v sodobni didaktiki niso enoznačni. Pogosto so v različnih ekskluzivističnih doktrinah celo diametralno nasprotni (npr. besedil je pri pouku preveč – jih je premalo, vizualizacije literarne snovi so neprimerne – so bolj primerne kakor samo besedilo, besedil se ne sme dopisovati – to je edina prava pot za spodbujanje senziбилnosti ...).

Poleg takih vnaprejšnjih teorij je zato v pomoč za ravnanje v praksi umestno raziskati tudi lasten teren in oblikovati lastna spoznanja o tem, kaj je glede na naše okoliščine najprimernejše. Temu raziskovanju se v »postprenoviteljskem« obdobju intenzivno posvečamo v podiplomskih in drugih raziskavah.

Veliko uporabnih odgovorov nam daje poizvedovanje med neposrednimi udeleženci – med učitelji in učenci. Tu je mogoče odkriti veliko še neizkoriščenih rezerv, tako glede učnih strategij kakor glede učnih pripomočkov.

O negativnih učnih strategijah so npr. učenci razmišljali takole:

Pouk književnosti (ob bolj ali manj »komunikativnih« besedilih) ni priljubljen, če je

– sosledje suhoparnih razlag literarnozgodovinskih procesov ali učiteljevih (strokovnih) interpretacij, ki ne izhajajo iz učenčevega doživetja in razumevanja literarnih besedil,

- vrednotenje literature s katedra,
- večno enako analiziranje besedil po literarnoteoretičnih kategorijah,
- izpraznjeno skupinsko delo,
- »galop« skozi učno snov,
- stereotipna obravnava domačega branja,
- zapisovanje in učenje razlage ter trepetanje pred kontrolkami, ki zahtevajo predvsem reprodukcijo,
- ciljno naravnano na maturo od prvih ur dalje.

Vse to ob še tako privlačnih vsebinah vzbuja odpor do literature, njena umetniškost pa ostaja učencem tuja in nedoživeta, vrata v identifikacijo v rutini pedagoške komunikacije zaprta.

In kdaj imajo učenci pouk literature radi:

Vsi na prvo mesto postavljajo dobrega učitelja – takega, ki suvereno obvladuje literaturo, ki ga vidijo tudi samega kdaj brati knjigo, iti v gledališče, ki ne vsiljuje svojega okusa in mnenja in ne omalovažuje njihovega. Pa takega, ki obvlada različne strategije približevanja literature mlademu bralcu. V novejši didaktični teoriji obdelane in tudi v naši praksi uspešne so npr. naslednje:

– glasno branje celih del ali odlomkov v razredu (estetsko, niansirano interpretativno branje, ki govorno razkriva strukturne prvine besedila, učence navda z estetskim ugodjem in jih spontano usmeri v podrobnejšo analizo oz. interpretacijo; žal se v praksi še pogosto dogaja, da brati v šoli »ni časa«, saj je treba predelovati »učno snov«),

– pogovor o odprtih problemih, ki jih v bralcih sproža literatura (pa naj gre za »banalno« nerazumevanje besed, tematike ali za različna čustvena, moralna idr. odzivanja),

– izvirne, ustvarjalne oblike dela z besedili, npr. recitali, poskusi uprizoritve, ustvarjalno pisanje,

- zanimive oblike priprave in obravnave del za domače branje,
- različne oblike preverjanja (npr. kviz, medsebojno spraševanje),
- razpravljanje o književnosti, ki ni le za oceno,
- spontano branje v širino, ki presega obvezni (maturitetni) repertoar,
- pouk naj v nižjih letnikih ne bo dril za maturo,
- sodobne medijske predstavitve in oblike dela (ki pa seveda ne morejo nadomestiti branja knjig),
- vizualizirano, kratko in jedrnato posredovanje snovi, zanimivosti o dobah in avtorjih.

Skratka, komunikacija pri pouku naj bolj spodbuja temeljno razumevanje, doživljajski, domišljjski in intelektualno kritični stik z besedno umetnostjo in naj se izogiba zgolj storilnostnemu posredovanju učne snovi. Tako se tudi učne snovi obvlada več, predvsem pa se skozi pozitivne izkušnje odpira pot k dojemanju in vrednotenju različnih vidikov literarnosti literarnih besedil.

S tega stališča so poleg obveznega standarda pomembna sestavina pouka tudi prostoizbirna besedila. (Zanje je v novem UN namenjena približno 1/5 časa.) Obravnavati jih je mogoče na dva načina:

a) kot dodatne vsebine v okviru posebej odmerjenega časa, z alternativnimi pristopi (npr. z govornimi nastopi oz. referati, z recitali, z razrednimi gledališkimi dogodki, z raziskovalnimi nalogami, z oblikovanji »domačih strani...«);

b) kot dopolnila obveznih obravnav (npr. izbirno besedilo neobveznega avtorja je lahko problemska motivacija za obravnavo obveznega, dopolnilo v sklepnem delu obravnave, različna izbirna besedila so lahko vir samostojnega domačega dela – naloge – po obravnavi obveznega besedila, lahko so dodatno glasno branje, izhodišče primerjav med obveznimi in drugimi besedili...).

Oba skicirana načina omogočata pestrost pristopov in vsebin, s tem pa manj »ortodoksno« podajanje obveznega standarda – ta je v UN oblikovan kot najmanjši skupni imenovalec različnih predstav o literarni kultiviranosti bodočega slovenskega izobraženca.

Za učinkovito udejanjanje nakazanih sugestij se za v prihodnje kažejo naloge v dveh smereh:

– oblikovanje učnih pripomočkov (učbenikov, medijskih predstavitev), ki bodo omogočali standardne in izbirne obravnave z opisanimi strategijami,

– izobraževanje učiteljev za fleksibilno prehajanje med različnimi pristopi in možnostmi ter suvereno obvladovanje obveznih in izbirnih literarnih del in njihovega opisa. To izobraževanje pospešeno poteka na seminarjih, vendar pa se bo treba bolj zavedati, da morajo učitelji jedro tega znanja pridobiti že med študijem.

Zato je za uspešno prenovo pouka književnosti potreben tudi razmislek na izobraževalnih institucijah za bodoče učitelje. Slejkoprej bo treba najti celovit odgovor na vprašanje:

*Kaj naj naš diplomant zna, da bo uspešen in dober učitelj književnosti v okviru materinščine in kako naj se to uresničuje v praksi.* Kaže, da se bo v prihodnje koristno lotiti tega dela in organizirati kakšen posvet tudi o tej temi. Najbrž bi se pri teh razmišljanjih lahko zgledovali pri študijih, ki se že dolgo zavedajo, da morajo poleg znanstvenosti omogočati diplomantom tudi uspešno opravljanje poklica in jim vprašanje *kako ob kaj ni odveč.*



## LITERATURA IN VIRI

- BENTON, M., J. Kjeldsen: »Teaching literature at secondary level – mapping the field.« V: *Literature manners. Newsletter of the British Council's Literature Department*. 21. december 1996.
- JELENIKO, T. (2000): *Modeli motivacije pri domačem in šolskem branju za dijake z zaključnim izpitom*. Magistrska naloga. FF, Ljubljana.
- KRAKAR-VOGEL, B. (1992): *Novejši slovenski pogledi na pouk književnosti kot dejavnik sooblikovanja njegovih smotrov, metod in vsebin*. Doktorska disertacija. FF, Ljubljana.
- KRAKAR-VOGEL, B. (1995): »Rezultati empiričnih raziskav o pouku književnosti.« *Zbornik Slavističnega društva Slovenije* 4, Zavod RS za šolstvo, Ljubljana.
- KRAKAR-VOGEL, B. (1996/97): Načela prenove pouka književnosti v predmaturitetnih programih. *Jezik in slovstvo*, št. 4-5.
- KRAKAR-VOGEL, B. (1999): »Konservativnost in inovativnost novega učnega načrta za pouk književnosti v gimnazijah.« *35. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj*. Filozofska fakulteta, Ljubljana.
- Učni načrt za predmet slovenščina v gimnazijah. 1998. Predmetna kurikulumna komisija za slovenščino. Ljubljana.

## Procesni pristop pri pouku književnosti in vprašanje recepcijskih zmožnosti učencev

Tine Logar

Šolski razgledi, Ljubljana

### I.

V sodobni šoli se ob klasičnem transmisijem pristopu v poučevanju, za katerega je značilno frontalno podajanje snovi ter siljenje učencev v položaj, ko le utrjujejo podane »obrazce« in jih nato reproducirajo učitelju, vedno bolj uveljavlja drugačen koncept dela v razredu, ki ga zaznamuje t. i. procesni pristop. Zanj je značilno, da razume učenje kot proces stalnega interpretiranja in reinterpretiranja, ne pa kot prenos večnih resnic, v katere ne smemo podvomiti. Učence spodbuja k neprestanemu zaznavanju in uvidevanju problemov ter iskanju poti za njihovo rešitev. Poudarjena je torej konstruktivistična narava učenja in poučevanja, ki zahteva od učencev visoko stopnjo dejavnosti, saj morajo čim več postoriti sami. Učitelj jim pri tem pomaga predvsem kot mentor in ne kot prenosnik večnih resnic.

Pomembno je torej, katere vsebine so dijaki usvojili, kako jih razumejo, utemeljujejo in podpirajo s svojimi zgledi, ali jih znajo analizirati iz različnih zornih kotov, uporabljati v novih situacijah, povezovati na nove načine in kritično presojsati, ali so se sposobni izražati na različne načine, ali so si razvili bralne strategije in ali se znajdejo med viri v mediateki, na svetovnem spletu ipd. Taka dejavna komunikacija z leposlovjem pa zahteva mnogo več časa od klasičnih metod poučevanja.

Cilj procesno zasnovanega pouka je torej že sama pot do cilja, v okviru katere so možne različne rešitve, pomembno vlogo pa imajo tudi napake, ki dijaku prav tako pomagajo pri izgrajevanju spoznanj in zato nimajo več negativnega predznaka kot pri klasičnih modelih poučevanja in učenja.

Ker procesni pristop oz. aktivne oblike dela zahtevajo bistveno več časa, je jasno, da učni načrti za slovenski jezik in književnost za vse tipe srednjih in poklicnih šol predvidevajo obravnavo prevelikega števila literarnih del glede na število ur, namenjenih pouku književnosti. Znova se moramo torej vprašati, kaj si sploh želimo, kaj je naš končni cilj. Če je le-ta boljša kakovost in večja trajnost znanja ter vzgoja za vseživljenjsko izobraževanje (slednje zahteva odraslega avtonomnega, suverenega, aktivnega in kritičnega bralca), potem nikakor ni treba obravnavati tako velikega števila (pretežno zahtevnih) literarnih del v dveh, treh ali štirih letih šolanja, saj bodo kompetentni bralci v zrejših letih sami posegli tudi po knjigah, ki jih niso spoznali v mladosti.

Ob razmišljanju o uvajanju procesnega pristopa v pouk književnosti v slovenskih šolah se nujno zastavljajo tudi vprašanja v zvezi z učbeniki/berili, s konceptom mature, kakršnega smo razvili v zadnjem desetletju, in z vlogo šolske knjižnice/mediateke.

Če procesni pristop zagotavlja pluralnost metod poučevanja, s katerimi lahko cilje dosežemo na različne načine, to pomeni, da so tudi učna sredstva – berila lahko različna. Zato bi se morali učitelji praktiki avtonomno in strokovno suvereno odločati o tem, po katerih učbenikih/berilih, ki jih je potrdil strokovni svet, bodo poučevali, šolski sistem pa bi moral v kali onemogočiti pritiske s te ali one strani na učitelje, po katerem berilu naj delajo. Le v tem primeru bo večja ponudba potrjenih beril (predvsem v osnovni šoli), na katero smo čakali petdeset let, za učitelje prednost in ne »prekletstvo«.

Procesni pristop pri pouku književnosti postavlja pod vprašaj tudi trenutno veljavni koncept mature, po katerem dijaki v zadnjem letniku obravnavajo izbrana besedila, ki so podlaga za pisanje maturitetnega eseja. Izvirno sicer dobra ideja se je v nekaj letih (po ocenah ocenjevalcev in drugih učiteljev) sprevrgla v svoje nasprotje, saj dijake in učitelje ter ocenjevalce ukaluplja v pričakovane miselne in sporočilne vzorce, usodno pa vpliva tudi na sam pouk književnosti, ki se je začel podrežati temu, koliko točk posamezna snov »prinese« pri maturi, kaj se torej glede na trenutno stanje »bolj spleča« usvojiti, kaj pa lahko mirno prezremo. Tej zagati bi se najlaže izognili tako, da maturitetnega eseja ne bi neposredno vezali na detajlno obravnavo petih ali šestih vnaprej znanih del. Le-to bi sicer v četrtem letniku ohranili, saj omogoča sintezo vsega v štirih letih pridobljenega znanja ter uporabo bralnih in učnih strategij dijakov, vendar pa bi morali nato dijaki svoje znanje pri eseju kreativno in inovativno uporabiti ob nenapovedani temi.

Končno je tu še vprašanje šolske knjižnice/mediateke, ki dobiva z uva-  
janjem procesnega pristopa v pouk književnosti še pomembnejšo vlogo,  
kot jo je imela do sedaj. V njej bi moral pouk potekati čim večkrat, saj je  
eden temeljnih ciljev, dijake usposobiti za samostojno iskanje ustrezne li-  
terature in virov v knjižnici, prek Cobissa v drugih slovenskih knjižnicah  
in končno tudi na svetovnem spletu.

## II.

Ne glede na prevladujoče mnenje, da je pouk književnosti v programsko prenovljenih slovenskih šolah zasnovan ustrezno in da je pereče le vprašanje ur, namenjenih slovenskemu jeziku in književnosti, po mnenju nekaterih pa tudi vprašanje razdelitve ur med književnostjo in jezikom, menim, da vse le ni tako lepo, kot izgleda na prvi pogled. Kako naj si sicer razlagamo podatek iz neke raziskave, ki so ga omenili ob predstavitvi bralnih klubov dr. Mance Košir, ki kaže, da je med odraslimi Slovenci le 11 odstotkov bralcev.

Če pouk književnosti ocenjujemo v okviru priprave mladih za vseživljenjsko izobraževanje, katerega del je tudi zavezanost umetnostni besedi, ugotovimo, da temeljnega cilja nismo dosegli oz. da smo ga dosegli 11-odstotno. Eden temeljnih vzrokov za tako stanje je poleg dejstva, da so učni načrti preobremenjeni glede na število učnih ur (kar vodi v pasivno vlogo dijakov, površno obravnavo literarnih del, podatkovno učenje in reproduciranje danih »resnic«), predvsem v tem, da literarna dela in

literarnoteoretični problemi, ki jih obravnavamo v posameznih letnikih srednjih in poklicnih šol, le redko ustrezajo recepcijskim zmožnostim dijakov.

Razlika med poukom književnosti in drugimi naravoslovnimi in družboslovnimi predmeti je med drugim tudi v tem, da pri književnosti ni potreben le racio, marveč tudi življenjske izkušnje, ki jih mora imeti človek, da razume sporočilo besedila oz. določen problem. Tako so dijaki sicer sposobni višjih miselnih procesov, ki zadostujejo morda pri matematiki, kemiji, šahu ipd. (tudi med ustvarjalci ali poustvarjalci poznamo številne primere t. i. čudežnih otrok od Gaussa do Fischerja ali Pogorelića, medtem ko dela visoke književnosti ostajajo domena odraslih ustvarjalcev) in so nujen pogoj tudi za razumevanje in razčlenjevanje literarnih del (literarna teorija), manjkajo pa jim življenjske izkušnje, ki bi jim omogočile dokončen vstop v svet književne umetnine. Prav to prvino zahtevane osebnostne zrelosti dijakov so spregledali tako stari kot novi učni načrti, ki ne upoštevajo duševne zrelosti otrok, njihovih življenjskih izkušenj in sposobnosti uvidevanja problemov, povezanih s sporočilom besedil.

Če bi želeli preseči to pomanjkljivost, bi morali izbirati med literarnimi deli, ki jih obravnavamo v šoli, tudi na podlagi razvojnopsiholoških meril in tako pouk zasnovati na počasni rasti od tistih del, ki jih lahko dijaki duhovno, sporočilno, stilno ipd. lažje dekodirajo, do najzahtevnejših besedil, ki jim jih lahko duhovno/sporočilno približamo, ko so stari osemnajst, devetnajst let. Pri tem se ne bi smeli ozirati na njihovo literarnozgodovinsko umestitev, kar pomeni, da bi se morali odreči tako klasični literarnozgodovinski vertikali kot tudi postavitvi le-te »na glavo« (ko bi začeli v 20. stoletju in pozneje obravnavali dela iz starejših obdobj), saj so mnoga modernistična dela 20. stoletja mlademu bralcu lahko še teže razumljiva kot dela klasične literature. Literarnozgodovinsko vertikalno bi tako lahko zamenjali npr. tematski krogi, prilagojeni zanimanju dijakov.

Izbrana (kanonska) teže razumljiva besedila bi obravnavali v »več krogih«, vedno bolj poglobljeno, pač v skladu z večjo zrelostjo otrok in njihovo receptivno zmožnostjo. Ob takem vračanju k že znanim besedilom bi se dijaki zavedli pomena lastne osebnostne zrelosti za razumevanje književnih (in drugih) umetnin in tega, da je posamezno knjigo vredno – ponovno – vzeti v roke tudi potem, ko si končal obvezno šolanje.

Kot dodaten učni pripomoček, ki bi dijake spremljal vsa leta šolanja, pa bi (po zgledu periodnega sistema kemičnih elementov) veljalo pripraviti tudi literarnozgodovinsko preglednico slovenske in svetovne književnosti z vsemi literarnimi deli, ki jih bodo spoznali v času šolanja. Tako bi si že v začetku vsak lahko ustvaril tudi okvirni pregled nad celotno snovjo, kar bi dodatno prispevalo k večji urejenosti znanja.

Če nam bo uspelo pouk književnosti približati recepcijskim zmožnostim dijakov, bomo vzgojili prave (samozavestne in kompetentne) bralce, ki se bodo v zrelih letih radi vračali h knjigi, število tistih, ki znajo iz književnosti iztisniti vse, kar nam ponuja v estetskem, doživljajskem in sporočilnem pogledu, pa bo daleč presegló današnjih 11 odstotkov. In kaj več si lahko še želimo?

LITERATURA

RUTAR Ilc, Zora: »Procesni pristop pri poučevanju in preverjanju znanja«. V: *Simpozij Modeli poučevanja in učenja. Zbornik prispevkov 2000*. Zavod RS za šolstvo. Ljubljana, 2000.

Empirija in literatura, Volume 23, No. 2,  
 Ljubljana, June 2000  
 ISSN 1409-1000

CONTENTS

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025





# Primerjalna književnost

*Comparative Literature, Volume 23, Nr. 2,  
Ljubljana, junij 2000*  
UDK 82.091(05)

## CONTENTS

---

### ▪ PAPERS

*Zoltan Jan:*

The reception of Srečko Kosovel in Italy..... 1

*Vid Snoj:*

Senses of yearning: Ivan Cankar's literature  
and the New Testament's Christianity ..... 27

*Sabina Mihelj:*

The voicing of numinous experience in the founders  
of symbolic lyricism..... 59

*Uroš Mozetič:*

Speech and thought representation as constitutive elements  
of narrative perspective and focalization:  
James Joyce's Dubliners ..... 85

*Nike Kocijančič Pokorn:*

Translation as Interpretation: Hiša Marije Pomočnice  
by Heny Leeming ..... 109

### ▪ SURVEYS

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

ISSN 0351-1189

Letnik 23/2000, št. 2

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost

Published by the Slovene Comparative Literature Association

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

**Uredniški svet** (Advisory council): Vladimir Biti (Zagreb), Milan V. Dimić (Edmonton), Erika Greber (München), Janko Kos, Aleksander Skaza, Neva Šlibar (vsi Ljubljana), Galin Tihanov (Oxford), Ivan Verč (Trst), Peter V. Zima (Celovec)

**Glavni in odgovorni urednik** (Editor): Tomo Virk

**Naslov uredništva** (Editor's Address): 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

© avtorji

Izhaja dvakrat na leto (CL is published twice a year).

**Naročila sprejema** Slovensko društvo za primerjalno književnost, 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2.

**Letna naročnina** (Subscriptions): 2200 SIT, za študente in dijake 1200 SIT.

**Tekoči račun:** 50101-678-52401 z oznako »za revijo«.

Revija je vključena v:

MLA Directory of Periodicals: a guide to journals and series in languages and literatures. – New York : MLA

MLA international bibliography of books and articles on the modern languages and literatures. – New York : MLA

Bibliographie de l'histoire littéraire française. – Stuttgart

Ulrich's international periodicals directory. – New Providence : Bowker

Revija izhaja s podporo Ministrstva za znanost in tehnologijo, Ministrstva za kulturo, Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU in Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete.

Oddano v tisk 30. novembra 2000.