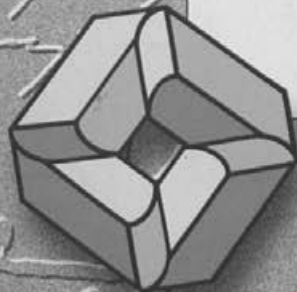


# **P** Primerjalna knjizevnost

Ljubljana 2001 • Posebna številka

**ZBORNİK  
OB SEDEMDESETLETNICI  
JANKA KOSA**



# P Primerjalna književnost

*PKn, letnik 24, posebna številka, Ljubljana, december 2001*  
UDK 82.091(05)

## VSEBINA

---

<i>Darko Dolinar:</i> Delo Janka Kosa.....	1
<b>PREŠEREN</b>	
<i>France Bernik:</i> Alojz Gradnik in Prešeren.....	11
<i>Evald Koren:</i> Prešernov posebni verzifikacijski hommage Matiju Čopu?.....	19
<i>Boris A. Novak:</i> Prešernova vloga pri formiranju sonetnega venca kot umetniške oblike .....	41
<i>Boris Paternu:</i> Vprašanje antipetrarkizma pri Prešernu .....	61
<i>Janez Vrečko:</i> Javno in zasebno v <i>Iliadi</i> in <i>Krstu pri Savici</i> .....	71
<b>SLOVENSKA IN SVETOVNA KNJIŽEVNOST</b>	
<i>Katarina Bogataj Gradišnik:</i> Bidermajerske prvine v dveh Stritarjevih besedilih .....	97
<i>Marjana Kobe:</i> »Otroški bidermajer« na Slovenskem .....	115
<i>Lado Kralj:</i> Dva pogleda na 'najtežje razumljivo delo' Leonida Andrejeva .....	129
<i>Vanesa Matajč:</i> Simbol v Jenkovi liriki .....	145

Nadaljevanje kazala na ovitku zadaj



# DELO JANKA KOSA

Darko Dolinar

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

Dr. Janko Kos je navzoč v slovenski znanstveni in kulturni javnosti že pol stoletja.

Rodil se je 9. marca 1931 v Ljubljani. Študiral je primerjalno književnost in literarno teorijo na ljubljanski univerzi. Tu je leta 1956 diplomiral in 1969 doktoriral z razpravo o Prešernu in evropski romantiki. Zaposlen je bil od 1959 do 1963 kot dramaturg v lutkovnem gledališču; 1963–1969 je učil slovenski jezik s književnostjo na VII. gimnaziji v Ljubljani (na Viču); po doseženem doktoratu je bil 1970 izvoljen za izrednega profesorja na oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo ljubljanske filozofske fakultete, 1975 za rednega profesorja; v letih 1976–1986 in 1990 je bil predstojnik tega oddelka; upokojen je bil 1998, vendar še naprej sodeluje z oddelkom.

Leta 1977 je bil izvoljen za izrednega in 1983 za rednega člana Slovenske akademije znanosti in umetnosti. V letih 1980–1983 je bil upravnik akademijskega Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede; po reorganizaciji inštitutov, ki so odtlej združeni v Znanstvenoraziskovalnem centru SAZU, je bil od 1983 do 1995 predsednik in od 1995 naprej član znanstvenega sveta tega inštituta. Od 1980 je pri SAZU sourednik zbirke znanstvenokritičnih izdaj *Korespondence pomembnih Slovencev* in pri Znanstvenoraziskovalnem centru SAZU glavni urednik zbirke monografskih študij *Literarni leksikon*.

Bil je urednik ali član uredniških odborov oziroma svetov revij *Beseda* (1951–57), *Perspektive* (1960–64), *Sodobnost* (1969–93), *Slavistična revija* (1973–96), *Primerjalna književnost* (1987–2001); knjižnih zbirk *Naša beseda* (1972–77), *Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev* (1975–80), *Klasje* (od 1991). Od 1987 je strokovni urednik za književnost pri *Enciklopediji Slovenije* in od 1991 predsednik njenega glavnega uredniškega odbora.

Bil je član strokovnega sveta Slovenije za vzgojo in izobraževanje (od 1988), član nacionalnega kurikularnega sveta (od 1995); predsednik žirije Jurčičevega sklada (1993); predsednik sveta Kulturnega foruma (1995); predsednik programske komisije v Svetu RTV Slovenije (1997).

V Slovenskem društvu za primerjalno književnost je bil ustanovni član in dvakrat predsednik izvršilnega odbora (1973–76, 1984–86).

Leta 1986 je skupaj z drugimi avtorji *Literarnega leksikona* dobil nagrado Kidričevega sklada. V letu 1999 mu je ljubljanska univerza podelila častni naziv »zaslužni profesor«. Leta 2001 je dobil Zoisovo nagrado za življenjsko delo.

\*\*\*\*\*

Glavne mejnike tega dejavnega življenja je mogoče nakazati z nekaj biografskimi podatki, vendar zgolj njihovo suhoparno naštevanje ne more niti približno zaznamovati obsega in pomena kompleksnega življenjskega delovanja. Treba jih je dopolniti vsaj še z bibliografijo, oboje skupaj pa že dokaj zanesljivo opozarja na to, v kateri smeri ležijo njegova težišča.

Janko Kos je začel objavljati na začetku petdesetih let dvajsetega stoletja, torej že v času študija, in se je kmalu uveljavil kot eden tedanjih najbolj profiliranih mlajših publicistov. Na začetku se je največ ukvarjal z literarno kritiko in esejistiko, posegal je tudi že na področje estetike in filozofije. V šestdesetih letih se je preusmeril v zahtevno, sistematično znanstveno delo, pri katerem se je večinoma ukvarjal z literarnozgodovinsko in literarnoteoretično problematiko v primerjalni perspektivi. Že pred doktoratom in prihodom na univerzo je suvereno posegal v posamezna vprašanja slovenske in svetovne književnosti ter literarne teorije. O tem pričata njegovi zgodnji monografiji *Prešernov pesniški razvoj* (1966), ena redkih obsežnih in dosledno izpeljanih interpretacij celotnega pesnikovega opusa, in *Prešeren in evropska romantika* (1970), nastala na podlagi doktorske disertacije, ter prek dvajset študij o evropskih romanopiscih, objavljenih v zbirki *Sto romanov* (1964–1976). Odtlej se je Kos uveljavil kot univerzitetni učitelj, raziskovalec, urednik znanstveno-strokovnih in občeskulturnih publikacij, šolnik in organizator, ne nazadnje pa tudi kot kritični intelektualec, ki se javno opredeljuje do nekaterih osrednjih problemov sodobnega življenja in ga ni strah zagovarjati svoja stališča, tudi kadar ne uživajo večinske podpore.

V Kosovem delu so znanstveni vidiki neločljivo povezani s pedagoškimi: rezultate svojih analitičnih raziskav je sproti vključeval v redna predavanja in iz marsikaterega univerzitetnega kurza mu je dozorela sintetična monografska publikacija. V prvih letih na univerzi je predaval o starejših dobah primerjalne literarne zgodovine in o posameznih problemih obče literarne teorije. Po upokojitvi profesorja Antona Ocvirka (1974) in po smrti profesorja Dušana Pirjevca (1977) je moral prevzeti glavno težo dela in odgovornosti za usodo oddelka in stroke. Obremenitev je bila še hujša zaradi naraščajočega števila študentov; pritisk delovnih nalog se je nekoliko omilil šele v drugi polovici osemdesetih let, ko je oddelek po dobrih desetih letih spet dosegel prejšnje število treh univerzitetnih učiteljev. Profesor Kos je odtlej predaval o vseh obdobjih primerjalne literarne zgodovine od starega Orienta in antike do sodobnosti ter o glavnih področjih literarne teorije; imel je kurze tudi za študente drugih oddelkov; pri njem so opravljali izpite študenti vseh letnikov in bil je mentor magistrandom in doktorandom, novim in tudi tistim, ki so začeli podiplomski študij še pri Ocvirku ali Pirjevcu. Tako je sodeloval

pri znanstveno-strokovnem formiranju vseh sedanjih članov oddelka za primerjalno književnost in literarno teorijo ter še marsikaterega predavatelja ali raziskovalca na drugih oddelkih filozofske fakultete in na drugih visokošolskih ter raziskovalnih ustanovah.

Ob začetku Kosovega znanstvenega delovanja je temeljne usmeritve primerjalne literarne vede na Slovenskem določal Ocvirkov historično razvojni empirizem, združen z oblikovno zvrstnimi, stilno funkcijskimi in organično estetskimi pogledi na literarno delo; od srede 60. let je vnašal v stroko prelomne novosti Pirjevec s fenomenološkimi in bitnozgodovinskimi perspektivami ter s kritično analizo strukturalističnih in semiotičnih teženj. Kos si je prizadeval doseči teoretično-metodološko ravnotežje med prenovljenim historičnim empirizmom in filozofsko podprtimi sistemskimi vidiki. Pri tem je, bržkone še bolj dosledno kot oba predhodnika, problematiko primerjalne literarne zgodovine povezoval z razvojem nacionalne literature in kulture, slovenske osebnosti, pojave in probleme pa obravnaval v stečišču mednarodno primerjalnih perspektiv in komponent. Pri raziskovanju literarnih dob in smeri je združeval različne metode oziroma vidike od tradicionalnega historično razvojnega prek generacijskega, sociološkega, kulturno- in umetnostnoprimerjalnega do tipološkega in duhovnozgodovinskega, s čimer je v empiričnem gradivu odkrival globlje strukturne povezave, določene s temeljnimi zasnovami subjekta in sveta. Vzorčne primere takih komparativističnih obravnav je najti v nekaj monografskih študijah v seriji *Literarni leksikon: Razsvetljenstvo* (1986), *Predromantika* (1986), *Romantika* (1980), *Postmodernizem* (1995). Posamezne sestavine te kompleksne metode so z nekoliko drugačnimi vsebinskimi poudarki razvite v vrsti Kosovih razprav o slovenski literaturi; del starejših je zbran v knjigi *Moderna misel in slovenska književnost* (1983), strnjen sintetičen prikaz s pretežno historično-empiričnega vidika podaja *Primerjalna zgodovina slovenske literature* (1987, 2. izdaja 2001), z duhovnozgodovinskega vidika, in to ne omejenega zgolj na literarno-kulturno področje, pa *Duhovna zgodovina Slovencev* (1995).

Na literarnoteoretičnem področju se je Kos kot dober poznavalec stare in sodobne znanstvene in filozofske misli o literaturi kritično soočil s nekaterimi temeljnimi koncepcijami literature, predvsem s fenomenološko oziroma eksistencialno-ontološko. V več revijalnih objavah in v monografski študiji *Literatura* (1978) je preoblikoval dotlej uveljavljene poglede in začel vzpostavljati svoj teoretični sistem, katerega glavna področja so literarna ontologija, fenomenologija, morfologija in aksiologija; v celoti ga je prvič predstavil v *Očrtu literarne teorije* (1983; 3., popravljena in dopolnjena izdaja 1995, 4., prenovljena izdaja s spremenjenim naslovom *Literarna teorija* 2001), posamezne večje sklope pa je podrobneje obravnaval že prej, najobširneje v knjigah *Morfologija literarnega dela* (1981) ter *Marksizem in problemi literarnega vrednotenja* (1983). Poleg literarnoteoretične sistematike je v knjižni obliki obdelal izmed glavnih literarnih zvrsti *Roman* (1983) in izmed temeljnih vrst *Liriko* (1993).

Ves čas je posvečal posebno pozornost spoznavnoteoretičnim in metodološkim osnovam literarne vede. Podčrtal je pomen metodologije s tem,

da jo je povzdignil v samostojen predmet znotraj študijskega okvira literarne vede in jo razvijal v miselno orodje, ki naj odgovarja na izzive sodobnega teoretično-metodološkega pluralizma. Na to področje sodi med drugim monografska študija *Literarne tipologije* (1989), pa tudi prispevki o zgodovini primerjalne literarne vede na Slovenskem od zgodnjih začetkov v 19. stoletju do obeh njenih vodilnih predstavnikov Ocvirka in Pirjevca odločno posegajo v metodološko problematiko.

Na področju slovenske literarne zgodovine se je Kos največ ukvarjal s Prešernom: poleg obeh že omenjenih zgodnjih monografij, izdaje v *Zbranih delih* (1965–66) in vrste posamičnih razprav se je vrnil k njemu s knjigo *Neznani Prešeren* (1994), v kateri je poskušal prevrednotiti in ponovno aktualizirati nekatere tradicionalne prešernoslovske problemske poglede in metodične postopke. Poleg tega je podrobneje obravnaval Matijo Čopa in Valentina Vodnika; oba je monografsko obdelal v zbirki *Znameniti Slovenci* (Čop 1979, Vodnik 1990). Dalj časa se je ukvarjal s Cankarjem, sodeloval pri izdajanju njegovega *Zbranega dela* (1967–76) in objavil vrsto razprav o njem. V novejši in sodobni slovenski literaturi je sistematično spremljal predvsem različne pojave umetniških avantgard, modernizma in postmodernizma, ki jih je obravnaval v vrsti analitičnih in preglednih razprav po revijah ter v spremnih besedah h knjižnim izdajam posameznih avtorjev, posebej še v monografiji *Postmodernizem* in v knjigi izbranih študij *Na poti v postmoderno* (oboje 1995), strnil in dopolnil pa jih je v novi izdaji *Primerjalne zgodovine slovenske literature* (2001).

Kosovo znanstveno in pedagoško delo ni ostalo omejeno zgolj na univerzitetno-akademsko področje, temveč se je smotrno povezovalo s široko zastavljeno publicistično, uredniško in organizacijsko dejavnostjo. Sodeloval je z vsemi pomembnimi slovenskimi založbami. Objavljal je v mnogih znanstveno-strokovnih glasilih s humanističnega področja in v večini literarnih oziroma splošnokulturnih revij.

Na temelju spoznanja, da sta kvaliteta in uspešnost dela na univerzi bistveno odvisni od prejšnje formacije študentov začetnikov, je profesor Kos skozi štiri desetletja pripravljal srednješolske učbenike, priločnike in antologije, ki so izhajali v številnih, venomer znova dopoljenih izdajah; med njimi so pregled slovenskega slovstva, antologija svetovne književnosti, učbenik literarne zgodovine in teorije ter komentirana zbirka obveznega čtiva. Na temelju istega spoznanja je sodeloval pri dopolnilnem izobraževanju srednješolskih učiteljev in pri pripravljanju šolskih reform, sredi 80. let najprej za svoje ožje področje – pouk književnosti, zatem kot predsednik strokovnega sveta za izobraževanje in naposled kot član kurikularne komisije tudi za celoten šolski sistem.

\*\*\*\*\*

Dejanski pomen in vpliv tako obsežnega in mnogovrstnega opusa bi bilo mogoče kolikor toliko zanesljivo presojeti le na podlagi podrobnih analiz; zgolj za prvo silo pa nekaj o tem pove že število objav, ponatisov in novih izdaj, prevodov ter kritičnih in polemičnih odzivov. Po vseh teh kazalcih so Kosovi spisi močno odmevali v Sloveniji in precej tudi v širšem prostoru nekdanje Jugoslavije.

Znatno število njegovih člankov, razprav in esejev je izšlo (v celoti ali deloma) vzporedno v periodiki in tematskih zbornikih ali kot predgovori oziroma spremne študije v knjigah. Ob tem ne bi smeli spregledati nenatisnjenih radijskih objav, ki jih sicer bibliografije največkrat ne upoštevajo, vendar so učinkovito širile odmev Kosovih del med drugo, nespecializirano občinstvo. Omembe je vredno, da je Radio Ljubljana v nadaljevanjih objavil tako rekoč celotno monografijo *Prešernov pesniški razvoj* (1966) in da je to serijo oddaj ponovil več deset let pozneje.

Ponatisov je največ med Kosovimi univerzitetnimi in zlasti srednješolskimi učbeniki, kar je razumljivo spričo potreb šolskega pouka in spričo dejstva, da je avtor sodeloval pri reformi šolstva in pri sestavljanju učnih načrtov. Na prvem mestu je *Pregled slovenskega slovstva* iz l. 1974 s tremi dopolnjenimi poznejšimi izdajami oziroma skupno 14 natisi. Sledijo mu *Književnost: učbenik literarne zgodovine in teorije* (1989) in srednješolska berila, pri katerih je bil Kos soavtor. Ponatisnjena je bila tudi vrsta znanstvenih člankov in razprav ter esejev, nekateri v poznejših avtorjevih knjižnih izborih, drugi tudi v periodiki ali v antoloških izborih drugih sestavjalcev. Med takšnimi objavami so predvsem spisi o posameznih slovenskih pesnikih in pisateljih, največ o Prešernu, ter o nekaterih širših literarnih, kulturnih in znanstvenih vprašanjih.

Kosove spise so prevajali v jezike narodov in narodnosti Jugoslavije, posamezne tudi v francoščino, nemščino, češčino in madžarščino. Vrsta prevodov se začneja sredi petdesetih let; skupno jih je prek 50 bibliografskih enot, večinoma člankov, razprav in esejev. Med njimi je bržkone najtehtnejši srbski prevod celotne knjige *Moderna misel in slovenska književnost*, ki je izšel 1984, samo eno leto za izvirnikom.

Odmevnost avtorjevega dela izpričujejo njegovi diskusijski prispevki (marsikaterega je razširil v samostojen članek), kakih petnajst intervjujev od leta 1980 naprej in polemike o literarno-estetskih, zgodovinskih in kulturnopolitičnih temah, ki jih je občasno vodil ali bil vanje izzvan. Poleg njih je treba upoštevati tudi indirektno odzive, tako imenovano polemiziranje med vrstami, predvsem v člankih in razpravah o problematiki novejših dob slovenske literature in kulture, katerih podoba v kritiki in literarni zgodovini še ni izčiščena.

Naposled je treba omeniti še javno odmevnost širših raziskovalnih in uredniških podjetij, pri katerih je Kos imel vidno vlogo ali jih sam vodil. Tako je v strokovnih krogih tudi zunaj Slovenije zbudila precej zanimanja in tudi priznanja zbirka *Literarni leksikon*. Zelo odmeven je bil v devetdesetih letih raziskovalni projekt o *Brižinskih spomenikih*, ki je vključeval znanstvenokritično izdajo besedil, nanjo se navezujoči mednarodni simpozij in na podlagi simpozija nastali tematski zbornik razprav. Živahni odzivi v širši javnosti pa se sprožajo tudi ob vsakoletnem izidu novega zvezka *Enciklopedije Slovenije*.

\*\*\*\*\*

Kosov opus je obsežen in mnogostranski, ne da se uvrstiti samo v dva ali tri razdelke kake standardne klasifikacije strokovnih področij, tudi ne



omejiti samo na univerzitetno-akademsko sfero. Nedvomno pa je njegovo težišče v znanstveno-pedagoškem področju primerjalne književnosti, v stroki, katere razvojne poti na Slovenskem je tudi sam večkrat obravnaval in jih zasledoval vse do rudimentarnih začetkov v zgodnjem 19. stoletju. Kos potemtakem nadaljuje zaporedje vodilnih predstavnikov te stroke, ki so na sredini in v drugi polovici 20. stoletja usmerjali njen razvoj pri nas in oblikovali njeno znanstveno in splošnokulturno vlogo. Anton Ocvirk je bil njen tukajšnji utemeljitelj, vzpostavil jo je kot samostojno vedo, ji načrtoval delovno področje, orisal njeno temeljno zgodovinsko in teoretično problematiko in izdelal metodološki instrumentarij, usklajen s splošno uveljavljenimi standardi tedanje in starejše literarne vede drugod po Evropi. Dušan Pirjevec je to ustaljeno stanje pretresel, njegova glavna, na videz samoumevna epistemološka izhodišča je postavil pod vprašaj in tvegala prodor v nove miselne in doživljajske prostore literature, nastajajoče in delujoče v sferi eksistence njenih ustvarjalcev in bralcev. Janko Kos si je postavil nalogo, da po tem radikalnem prodoru čez dotedanje meje v stroki spet vzpostavi in ustali novo, drugačno ravnovesje, v njem ohrani nove perspektive, postopke in dognanja, jih poveže s tistimi tradicionalnimi, ki so prestali preskus prevratne kritike, ter vse skupaj smotrno združi v novo celoto, ji izdela sistematiko in izpopolni teoretično in metodološko ogrodje. To je storil na način, ki ni naklonjen enostranskim ekskluzivizmom in apriorizmom, marveč si prizadeva upoštevati tako empirične kakor teoretične, tako kulturnozgodovinske, sociološke, psihološke kakor idejne in duhovne, tako znanstvenometodološke kot tudi filozofsko spoznavne razsežnosti literature in sveta, v katerem literatura nastaja, biva in učinkuje.

Anton Ocvirk, Dušan Pirjevec in Janko Kos, vodilne osebnosti naše stroke, ki so v različnih zgodovinskih položajih opravljali tako različne naloge, so se med seboj razlikovali ne le po idejno-teoretični formaciji, temveč tudi po osebnem temperamentu, značaju, odnosu do dela in do sodelavcev. Toda te očitne in neizogibne medsebojne razlike ne smejo zakriti pomembnejšega dejstva, da jih je vendarle v temelju družilo nekaj bistvenega: zvestoba stroki, odgovornost do nje in skrb zanjo, pa najsi je šlo za njeno miselno-teoretično zgradbo, za različne načine in ravni njene delovanja, za ljudi, ki so se z njo ukvarjali – še posebej za tiste, ki so šele vstopali vanjo – ali pa za njena razmerja do strokovnega, literarnokulturnega in družbenega okolja. Znanstvenoraziskovalno, pedagoško, publicistično in organizacijsko delo te trojice je omogočilo razmah primerjalne književnosti na Slovenskem. V zadnjih desetletjih nesporno prispeva odločilen delež k temu procesu opus Janka Kosa. On pa je tudi zadnji med aktivnimi slovenskimi komparativisti, ki obvlada stroko v tako širokem razponu njenih glavnih, reprezentativnih področij. Z gledišča pripadnikov srednjih in mlajših generacij, katerih obzorja se poglobljajo in hkrati zožujejo zaradi nujnih specializacij, se ta opus po obsegu, širini in kvaliteti kaže kot vsega upoštevanja vreden dosežek. Vendar bi bilo zgrešeno govoriti o njem kot o nečem zaključenem; tega ne dopušča živo zanimanje, s katerim si profesor Kos najde venomer nove relevantne naloge, in elan, s kakršnim jih opravlja; in tudi to je nekaj, kar ob njegovi sedemdesetletnici zbuja nedeljeno spoštovanje.

\*\*\*\*\*

Skromen izraz tega spoštovanja želi biti tudi pričujoči zbornik. V njem sodelujejo literarni raziskovalci in publicisti različnih usmeritev in različnih starosti od Kosovih vrstnikov mimo kolegov iz srednjih in mlajših generacij, ki so povečini tudi njegovi nekdanji študenti, pa vse do tistih, ki po končanem študiju še le zares vstopajo v stroko. Nekateri med prispevki izrecno obravnavajo ta ali oni vsebinski ali metodološki vidik Kosovega opusa; po svoje jih dopolnjuje bibliografija njegovih del, ki zaključuje zbornik. Precej več je prispevkov, ki se lotevajo posameznih tem in problemov s področij primerjalne ali nacionalne literarne zgodovine oziroma literarne teorije z metodologijo, ne da bi se obširneje sklicevali na Kosovo delo, pa vendar izhajajo iz miselnega obzorja, ki ga je odločilno sooblikovalo njegovo ukvarjanje s to problematiko. Navsezadnje jubilentov opus pač najbolje govori sam zase, njegov razvojni pomen za literarno vedo pa se izkazuje s produktivnostjo: potemtakem nam ne gre za to, da bi reproducirali in variirali njegova dognanja ali delovne postopke, marveč jih sprejemamo predvsem kot spodbudo k nadaljnjemu samostojnemu razmišljanju in raziskovanju vprašanj, ki so bila ali so še v središču njegove pozornosti.

PREŠEREN





# ALOJZ GRADNIK IN PREŠEREN

France Bernik

Študentska študentska zveza in društvo, Ljubljana

Preiskovalci Alojz Gradnik, ki je bil vedno odprt za nove in nove probleme, se je odločil, da se s svojimi študenti, ki so se splošno izobraževali, ukvarja s filozofskimi vprašanji. To je njegov glavni cilj, ki ga je vedno imel pred očmi.

*Alojz Gradnik and Prešeren. The poet Alojz Gradnik (1910-1977), who was a philosopher, worked on the Slovenian poetic tradition, changed it and in a sense created a new one. This is a study of several problems in his poetry, from which the author derives a general view of the poet's spiritual progress.*

## PREŠEREN

Vrednotenje in proučevanje Gradnikovega poezija mora biti temeljito. Poet, ki ni bil vedno odprt za nove probleme, se je odločil, da se s svojimi študenti, ki so se splošno izobraževali, ukvarja s filozofskimi vprašanji. To je njegov glavni cilj, ki ga je vedno imel pred očmi. Gradnik se je ukvarjal s filozofskimi vprašanji, ki so bila v tistem času v Sloveniji še vedno neznanost. Njegova poezija je bila vedno odprta za nove probleme, ki so bili v tistem času v Sloveniji še vedno neznanost. Njegova poezija je bila vedno odprta za nove probleme, ki so bili v tistem času v Sloveniji še vedno neznanost.

V Prešeren, ki je Gradnik, vse življenje delal v zvezi s študenti. To je bil njegov glavni cilj, ki ga je vedno imel pred očmi. Gradnik se je ukvarjal s filozofskimi vprašanji, ki so bili v tistem času v Sloveniji še vedno neznanost. Njegova poezija je bila vedno odprta za nove probleme, ki so bili v tistem času v Sloveniji še vedno neznanost.

Prešeren, ki je Gradnik, vse življenje delal v zvezi s študenti. To je bil njegov glavni cilj, ki ga je vedno imel pred očmi. Gradnik se je ukvarjal s filozofskimi vprašanji, ki so bili v tistem času v Sloveniji še vedno neznanost. Njegova poezija je bila vedno odprta za nove probleme, ki so bili v tistem času v Sloveniji še vedno neznanost.



# ALOJZ GRADNIK IN PREŠEREN

France Bernik

Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana

*Pesnik Alojz Gradnik, ki je bil močno navezan na slovensko pesniško tradicijo, se je odmaknil od nje v tematiki, kjer je vpeljal nov tip čutne erotike, in v sonetni obliki, ki ji je spremenil strukturo in vzel izključno lirski značaj.*

*Alojz Gradnik and Prešeren. The poet Alojz Gradnik (1882–1967), who was otherwise strongly linked to the Slovene poetic tradition, diverged from it in a theme where he introduced a new type of sensual eroticism in a sonnet form which changed its structure and diverged from its exclusively lyrical properties.*

V nečem so si preučevalci Gradnikovega pesniškega dela enotni: Pesnik je ostal zunaj tistih vsebinskih in oblikovnoestetskih prizadevanj, spričo katerih večji del evropskega pesništva v dvajsetem stoletju označujemo za moderno liriko. Odtod toliko skupnih ugotovitev o Gradnikovi navezanosti na slovensko in evropsko tradicijo. Kljub temu se naša literarna zgodovina ni poglobljeno osredotočila na vprašanje – in nanj poskušala odgovoriti – katere so pesnikove stične točke s preteklostjo in ali ni morda Gradnik le ostal tudi v odnosu do tradicije samosvoj in sebi zvest. Pričujoča razprava bo poskušala razkriti to zadnje – kakšno je Gradnikovo razmerje do Prešerna in njegove poezije.

O Prešernu se je Gradnik vse življenje izražal z veliko simpatijo. Do njega je ves čas čutil najgloblje nagnjenje, največjo ustvarjalno sorodnost. Marji Boršnikovi je leta 1954 na vprašanje, kateri pesnik mu je največ pomenil, nedvoumno izjavil: »Najbližji mi je bil vedno Prešeren.«<sup>1</sup> In: »Tako mi je ljub, da ne morem nikamor, ne da bi ga jemal s seboj.«<sup>1</sup> Zastavlja se torej problem, koliko se pesnik Gradnik v resnici navezuje na pesnika Prešerna in predvsem, kje se od njega oddaljuje, kje pesni po ukazu svoje ustvarjalne nadarjenosti in svojega estetskega imperativa.

Nedvomno se bistveni, morda najbolj bistveni razločki med obema pesnikoma razkrivajo v njuni erotični poeziji – ob nekaterih podobnostih, ki jih ne gre tajiti. Oba, Prešeren in Gradnik, sta ljubezenska pesnika, pri

obeh pomeni odnos med moškim in žensko, zgrajen na empiričnih in domišljjskih izkušnjah, temeljno sestavino njunega pogleda na svet. Vendar nas poezija obeh prepričuje, da so razločki med njima večji od stičnih točk.

Prešeren kot pesnik je bil ves čas, ne samo v mladostnem obdobju, zaposlen z likom samozavestne, prevzetne ženske. Samodopadljiva, hladna, tujeljubna in hkrati zapeljiva ženska ga je vznemirjala. Ujet v svet želja in hrepenenj, v svet dvorjenja, občudovanja in opevanja je bil Prešeren ženski podrejen, ne samo, ker mu je ženska narekovala vsebino in značaj poezije, iz vseh pesmi, tudi bolj optimističnih, izhaja, da je bila ženska zanj nedosegljiva, njegova ljubezen pa neuslišana, celo neuresničljiva. V takem čustvenem in doživljajskem kontekstu so nastale Prešernove vrhunske ljubezenske pesmi, predvsem *Sonetni venec*, soneti po njem in erotične epskolirske pesmi. Ob subjektivni erotičnosti pa je bila v pesniku navzoča zavest o realni stvarnosti, bistveno drugačni od njegove pesniške ljubezni. Dejstvo, da je bil pesnik popolnoma zavezan ženski, ki ni bila popolna, čeprav se mu je zdela ideal, kaže na dualizem njegovega duhovnega in čustvenega življenja, na razkol med izrazito subjektivno čustvenostjo in realno resničnostjo, ki ga je pesnik dojemal in poskušal rešiti s svojega zornega kota, s stališča subjekta. Ta eksistencialni položaj pesnika in pobožanstvenje ženskega lika postavljata Prešerna v neposredno bližino romantike in tu je Prešeren vztrajal, dokler sta njegovo erotiko navdihovala in v njej ustvarjala določeno ravnotežje up in strah. Ko pa se je porušila ta skladnost pozitivnega in negativnega, čeprav pogosto krhka in šibka, je nastopil radikalen preobrat v odnosu do ženske, njena demitizacija. Skratka – romantični kult ljubezni pri Prešernu je obstajal v njegovi subjektivnosti, v fikciji. Ko se je porušil ta kult, je Prešernova erotična poezija izgubila najmočnejšo pobudo ustvarjanja, pa tudi sama kot utelešenje visoke lepote ni mogla biti več nadomestilo za realno življenje oz. njegova protiutež.

Gradnikova erotika je bistveno drugačna. Najbolj nazorno se ta drugačnost kaže v zbirki *Padajoče zvezde* (1916), zlasti v ciklu *Pisma*, v katerem se je že izoblikoval tipičen, za pesnika značilen model erotike, in to v času, ko je bil Gradnik približno v tistih letih kot Prešeren v *Sonetnem vencu* oz. neposredno potem.

V Gradnikovem ciklu nas najprej preseneti – kot popolno nasprotje Prešernovi poeziji – oblika *Pisem*. Ženska piše moškemu, ne obratno, in ta pobuda ženske ni razvrednotena s pesnikovo izjavo, da ji je sam pripisal tisto, kar je »želel slišati« od nje, česar pa mu »dekle ni nikoli povedalo«. <sup>2</sup> Nesporno ostane, da je Gradnik zajemal iz drugačnih izkušenj kot Prešeren, kar je navsezadnje razvidno tudi iz tega cikla. Ženska čaka moškega, ki se je poslovil od nje ali jo je zapustil, česar ne vemo natanko, ženska v samotni, v prečutih nočeh, ženska v spominih. Njena bolečina se stopnjuje, pa čeprav sta z moškim postala »ena sama duša«, <sup>3</sup> združena za vedno in ju nič več ne more ločiti. Očitno gre za skrito ljubezen, kajti spojila sta se v bolečinah, »ki nihče jih ne vidi«. Kot dva vodnjaka sta, na površini oddaljena, v globini povezana. Do sèm ženska izpoveduje čustveno doživljanje ljubezni, v šesti, predzadnji pesmi nastopi refleksija.

Žensko prevzame misel na smrt, najprej na prostovoljno smrt, na samo-uničenje, upajoč, da pomeni zemeljski konec zgolj globoko spanje, »zlate sanje«, ko se bo spet združila z ljubimcem. Naposled prevlada v njej pričanje, da je smrt »prazen Nič«, in ostane ji edino, kar ima, tostransko življenje, čutna ljubezen, ki se ji je pripravljena predati vsa in scela.

Naši pesniki pred Gradnikom – na čelu s Prešernom – so skoraj brez izjeme izpovedovali ali erotično čustvo v najrazličnejših oblikah, ljubezensko stanje pred izpolnitvijo oz. neizpolnitvijo želja in hrepenenj, ali poljubezenska čustvena razpoloženja. Gradnik je posegel v sredo stvari, v samo ljubljenje, v območje čutnosti, kjer se po ukazu višje sile spopadata moška in ženska spolna privlačnost. V ciklu *Pisma* se čutna ljubezen oglasi v šesti pesmi, kjer ženska prizna: »Ne, ni mogoče / odtrgati se mi od tvojih ust,« verz, ki bi ga pred Gradnikom pri nas utegnil napisati kvečjemu Simon Jenko, vendar bi še pri njem šlo bolj za izjemo kot pravilo. Gradnik pa ni ostal pri tem in je v zadnji, sedmi pesmi cikla stopnjeval predstavo o strastnem ljubljenju. Potem ko se ženska sprijazni z mislijo, da obstaja samo tostransko življenje, ponudi ljubemu svoja bela prsa in sladka usta, rekoč: »Medu se njih napij!« Vendar ji tudi tako sodelovanje v čutnem uživanju, v brezumnem, sladostrastnem ljubljenju ni dovolj in v silovitem hotenju se prepusti svoji neobvladljivi strasti, preda se ji do kraja: »Izsrkaj mi iz žil / vso to besnečo kri, da truden vpil / boš od slasti ...«

Gradnikovi sodobniki so opazili stopnjevano čutnost pesnikove erotike v *Padajočih zvezdah*, a je niso sprejeli. Župančiču so se *Pisma* zdela »delikatna«, v njih je videl »ekstatično strast ženskega srca«, zato jih ni cenil toliko kot pesnikove domoljubne motive in pokrajinske pesmi,<sup>4</sup> medtem ko je Izidor Cankar domala zavrnil *Pisma*, odklonil njihov »neznanski pohlep po slasti«. Te pesmi in pesmi v *Tristis amor* je označil za »razbrzdano strastne«.<sup>5</sup> Danes bi po vsem povedanem morala biti inovativnost Gradnikove ljubezenske lirike očitna in splošno priznana. Njen odmik od slovenske tradicije kaže take razsežnosti, da pomeni pravi prelom v razvoju naše lirike dvajsetega stoletja. Seveda gre za spremembe v izpovednovsebinski plasti poezije, ne v njeni estetiki, v pesemski obliki in jeziku.

Drugo skupno področje, v katero sta Prešeren in Gradnik kot ustvarjalca vložila veliko naporov, spet vsak na svoj način, je sonet. Sonet kot izjemno zahtevna italijanska pesemska oblika z vrhuncem v renesansi je sugestivno pritegnil oba. Razlika pa je že v tem, da je Prešeren, časovno in kakovostno prvi sonetist naše poezije, moral sonet v slovenščini šele ustvariti. In ustvaril ga je v taki dovršenosti, da odkrijemo v vseh sonetih po njem Prešernovo izpovedno zgradbo, njegov sistem rimanja, celo njegovo skladnjo, neredko tudi metaforiko.

Prešeren je gojil sonet že pred *Sonetnim vencem* in v njem se je izražal še po letu 1833, vendar je *Venec* krona njegovega pesnjenja v sonetni obliki in izjemna artistska mojstrovina ne samo zaradi oblikovne strogosti, ki so ji kos samo največji ustvarjalci vezane besede, temveč tudi zaradi raznovrstnega bogastva izpovedne vsebine. Sicer je Prešeren uporabljal sonetno obliko pri ljubezenskih, nacionalnih, pesniških in reflek-

sivnih temah, pa tudi za satiro in kritiko razmer oz. sodobnikov. Pri epskolirskih pesnitvah praviloma ni pomislil na sonetno obliko. *Krst pri Savici* je spesnil npr. v tercini in stanci, v kiticah z rastočim peterostopičnim jambom, z verzno strukturo soneta, vendar s povsem drugačno kitično zgradbo, kar kaže posebej poudariti glede na primerjavo njegove sonetne poezije z Gradnikovo.

Naša predstava o slovenskem sonetu je združena s predstavo o Prešernu. Zato je upravičeno vprašanje, ki logično izhaja iz povedanega in bi ga lahko oblikovali takole: Kako je z Gradnikovo erotično poezijo v sonetni obliki? Odgovor na zastavljeno vprašanje je naravnost presenetljiv. V zbirki *De Profundis* (1926), v katero je Gradnik vključil količinsko največ sonetov, sta komaj dve sonetni pesmi izpolnjeni z erotično vsebino. Prav toliko, tj. samo dva soneta, ki zastrto in močno posredno izpovedujeta osebno erotiko in sta kot novi pesmi vključena v zbirko, najdemo v *Svetlih samotah* (1932). Po dve ljubezenski sonetni pesmi imamo še v *Zlatih lestvah* (1940) in v *Pojočki krvi* (1944). Zgolj po en sonet z erotično vsebino prinašata prvi Gradnikovi zbirki, čeprav bi npr. v *Poti bolesti* (1922) lahko s pridržkom uvrstili med ljubezenske pesmi še tri ali štiri sonete. Nasprotno soneti v *Večnih studencih* (1938) niso ljubezenske izpovedi, zbirka *Pesmi o Maji* (1944) pa sploh nima pesmi v sonetni obliki.

Če bi številčno opredelili razmerje med ljubezenskimi in neljubezenskimi soneti, bi morali reči, da je od več kot dvesto sonetov, kolikor jih vsebujejo zbirke, kvečjemu štirinajst takih, ki neposredno ali refleksivno izpovedujejo pesnikovo erotično čustvo. Niti sedem odstotkov Gradnikovih sonetov potemtakem ni ljubezensko izpovednega značaja. Ta podatek zgovorno odkriva resnico ne le o Gradnikovi sonetni poeziji, temveč tudi o njegovem odnosu do našega pesniškega izročila. V veliki večini, zlasti pa v vseh osrednjih ciklih pesmi sonetna oblika ni izrazilo Gradnikove erotike. Ali drugače rečeno: Pesnikovo najbolj osebno čustvo se odkriva zunaj in mimo soneta. V tem pogledu se Gradnik bistveno loči od slovenske in svetovne lirске tradicije, zlasti seveda od Prešerna.

Odsotnost erotične teme v Gradnikovi sonetni poeziji kaže posebej poudariti zato, ker Gradnik nasploh izpričuje precejšnjo navezanost na slovensko pesniško tradicijo. Njegovo negativno razmerje do sonetnega erotičnega pesništva nas zato preseneča toliko bolj, ker je šel v liberalizaciji soneta naprej od Ketteja in je osvobodil klasični sonet vseh tistih strogosti v metrični obliki, v zaporedju rim in notranji zgradbi, ki bi modernega izpovedovalca mogle ovirati pri besednem oblikovanju intimnih čustev. Upravičeno se tedaj sprašujemo, zakaj se je Gradnik v erotiki izogibal sonetu? Odgovoriti na zastavljeno vprašanje pa bo mogoče samo, če bomo dognali, kakšno je bilo Gradnikovo pojmovanje soneta in njegove funkcije v pesniški praksi, katere snovi in teme so se pesniku sploh zdele prikladne za sonetno obliko.

Prevladujočo tematiko Gradnikovih sonetov je težko preprosto označiti, saj se motivi med seboj prepletajo in prelivajo. Vendar je očitno, da so v vseh zbirkah najštevilnejši refleksivni soneti, če s tem označimo bolj pesnikov odnos do tematike kot tematiko samo. Med tovrstnimi soneti zavzemajo najpomembnejše mesto razmišljanja o temeljnih resnicah živ-



ljenja in smrti, njim sledijo druge, miselne interpretacije vredne teme. Pripomniti je seveda treba, da najdemo refleksijo tudi v sonetih, ki bi jih po skupnih motivnih položajih lahko imenovali domovinske ali nacionalne sonete. Refleksivni in domovinski soneti so pri Gradniku sploh najštevilnejši, veliko manj najdemo pri njem aktualnih, družbenokritičnih ali socialnih motivov, manj lirike o naravi ali prigradnih sonetnih pesmi. Je pa Gradnik napisal številnejšo skupino sonetov, ki jih ne moremo opredeliti niti kot refleksivne ali domovinske sonete, niti jih ne moremo priznati za lirsko poezijo. Njihova posebna vrednost je med drugim v tem, da nam odpirajo globlji vpogled v estetsko zgradbo Gradnikove pesniške umetnosti.

Če si npr. ogledamo sonet *Jeseni v Medani*,<sup>6</sup> vidimo, da pesnik v njem oblikuje neosebni dogodek: večer v briški kmečki hiši. Molitev po večerji, pesem, šala in vino, pa razgovori o strahovih in bolj realnih, socialno žgočih stvareh – to je vsebina soneta. Izraz vsebina je tu povsem na mestu, bolj natančno bi bilo celo reči pripovedna vsebina. In prav soneti s pripovedno vsebino predstavljajo številnejšo skupino pesmi. Čeprav prevladujejo le v prvem obdobju Gradnikovega pesniškega snovanja, predvsem do zbirke *De Profundis*, je njihov pojav značilen za pesnikov umetniški opus.

Sonetov s pripovedno oziroma zgodovinsko tematiko pri Gradniku, kot rečeno, ni malo. Pesmi *Prihod, Ardegast, Naša zemlja*,<sup>7</sup> *Devin, Kobarid* in *Vitogoj I–II*,<sup>8</sup> da naštejemo samo nekatere, zlasti pa cikel petnajstih sonetov *Tolminski punt*,<sup>9</sup> pričajo, da Gradniku ni šlo zgolj za zunanjo in oblikovno liberalizacijo soneta,<sup>10</sup> temveč tudi za razširitev njegovih vsebinskoizraznih možnosti.

Ko tehtamo rezultate teh prizadevanj, seveda ne izhajamo iz prepričanja, da bi bila vključitev pripovednega motiva v sonetno pesniško obliko nemogoča ali celo nedopustna. Res pa je, da pesem z natančno določenim številom kitic in verzov, z določenim metrom in dvodelno notranjo zgradbo ne more biti enako ustrezna za različne, tudi pripovedne teme. Treba je seveda upoštevati, v kakšnih oblikah in razsežnostih si pesnik prizadeva literarno oblikovati objektivno tematiko, kajti Gradnik je v sonetno obliko neredko želel uvrstiti epsko dogajanje. Ta težnja je pri njem najvidnejša v *Tolminskem puntu*, v katerem so skupine sonetov in posamezni soneti razvrščeni celo po kronološkem načelu, tako da ustrezajo zgodovinski kontinuiteti. Kmečki upor na Tolminskem leta 1713 uvaja sonet *Na Kozlovmu robu*, sledita soneta *Punt I–II*, nato v zgodovinsko natančnem zaporedju *Poslednje pismo Ivana Gradnika I–IV*, *Smrt Ivana Gradnika*, *Obešeni*, *Po puntu*, *Kje je vaš grob ...* ter *Štefan Golja očetu Simonu Golji* in *Simon Golja sinu Štefanu Golji*. Cikel pesmi zaključujeta soneta *Tolmin I–II*, pesnikov pogled iz preteklosti v sedanjost.

In kaj je končni rezultat Gradnikovega prizadevanja, da bi zvezal sonetno obliko s pripovedno vsebino? Povedati kaže, da se pripovedna, zlasti še zgodovinska snov lahko izrazi v sonetu le v hudo okrnjeni, vsebinsko nepopolni obliki. Te nezadostnosti se je nedvomno zavedal pesnik sam, ki se je čutil dolžnega, da je ciklu *Tolminski punt* pripisal opombo o zgodovinski resnici dogodka.<sup>11</sup> Podobno je storil pri sonetu *Kobarid*, tudi

sonetu pripovedne vsebine.<sup>12</sup> Mar ti dodatki, te opombe ne govorijo dovolj naravnost, da pesnik ni mogel v sonetih izraziti niti poglavitnih resnic o zgodovinskih dogodkih, čeprav je to poskušal storiti. Bil je pač pred težko nalogo, da okrni oz. omeji zgodovinsko snov na najbolj bistvene sestavine in izmed njih izbere najprimernejše. Naloga je bila toliko manj hvaležna, ker sta v bistvu isto snov, čeprav drugače, obravnavala Remec in Pregelj v povesti oziroma v romanu.

Vdor epske snovi v sonet je vzel romanski pesniški obliki več njenih posebnosti. Če v klasičnem sonetu njegova zunanja in notranja oblika podpirata težnjo, usmerjeno v naravni vrh, v jasno poudarjeni zaključek pesmi, je pripovedna snov pri Gradniku napravila iz soneta drugačno pesniško obliko. Kajti štiri sicer različno obsežne, a funkcionalno enakovredne kitice so močno spremenile klasično paradigmo sonetne oblike. Po eni strani so okrnile, če ne kar osiromašile pripovedno snov, ki jo je pesnik želel izraziti, po drugi pa so stalni pesemski obliki vzele lirski značaj in sonet epizirale.

Razprava je pokazala, kako so lahko stereotipne ugotovitve o navezanosti ali celo odvisnosti nekega literarnega ustvarjalca od tradicije prepslošne, da bi bile znanstveno sprejemljive. Treba jih je preveriti in nanovo domisliti. Pri Gradniku – enem takih pesnikov – smo prišli do spoznanja, da se je ob navezanosti na slovensko pesniško tradicijo močno odmaknil od nje vsaj na dveh področjih ustvarjanja – pri erotiki in pri pesnjenju v sonetni obliki. V prvem primeru je posegel v še nedotaknjeno, za slovenske razmere izjemno občutljivo tematiko, v intimno razmerje med moškim in žensko, ter uvedel nov tip erotike, tip čutne ljubezenske pesmi. Prav tako je prišel Gradnik v radikalno nasprotje z našo pesniško tradicijo, v nasprotje s Prešernom, pri ustvarjanju v sonetni obliki. Tu Gradnik namreč ni gradil na romantičnem ali klasično romantičnem izročilu in ga razvil v nov model, temveč je proti vsesplošni praksi spremenil strukturo soneta kot stalne pesemske oblike tako, da ji vzel celo zvrstni, tj. lirski značaj.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Marja Boršnik, *Pogovori s pesnikom Gradnikom*. Založba Obzorja, Maribor 1954, str. 130.

<sup>2</sup> Vladimir Bartol, Primorski dnevnik 22. maja 1960, str. 6.

<sup>3</sup> Ta navedek in naslednji so iz cikla »Pisma«, *Padajoče zvezde* 1916 (prim. *Zbrano delo* Alojza Gradnika I, DZS, Ljubljana 1984, str. 27–33).

<sup>4</sup> Prim. Gradnikovo *Zbrano delo* I (DZS, Ljubljana 1984, str. 259–263).

<sup>5</sup> Prav tam, str. 270–271.

<sup>6</sup> *De Profundis* 1926 (*Zbrano delo* Alojza Gradnika II, DZS, Ljubljana 1986, str. 179).

<sup>7</sup> *Pot bolesti* 1922 (*Zbrano delo* Alojza Gradnika II, DZS, Ljubljana 1986, str. 41, 43, 65).

<sup>8</sup> *De Profundis* 1926 (*Zbrano delo* Alojza Gradnika II, DZS, Ljubljana 1986, str. 137, 138, 141).



<sup>9</sup> *Pot bolesti* 1922 (*Zbrano delo* Alojza Gradnika II, DZS, Ljubljana 1986, str. 69–84).

<sup>10</sup> O Gradnikovih prizadevanjih po sprostitvi klasičnega soneta v območju metrično-ritmične sheme, v sistemu rimanja in v notranji zgradbi glej Bernikovo razpravo »Antitradicionalne posebnosti Gradnikovega soneta« (*Študije o slovenski poeziji*, DZS, Ljubljana 1993, str. 468–475).

<sup>11</sup> Prim. *Zbrano delo* Alojza Gradnika II, DZS, Ljubljana 1986, str. 84.

<sup>12</sup> Prim. *De Profundis* 1926, str. 60.

## ■ ALOJZ GRADNIK AND PREŠEREN

The article shows that stereotypical findings on how an author is linked to or even dependent on tradition are too general to be scientifically acceptable. They need to be verified and re-formulated. One such example is the poet Alojz Gradnik (1882–1967); although he was strongly linked to the Slovene poetic tradition, he significantly diverged from it in at least two areas: in his erotic poetry and in his sonnet writing. As far as the first is concerned, he treated an untouched and extremely sensitive theme in Slovene poetry, intimate sexual relationships, and inaugurated a new type of eroticism, a kind of sensual love poetry. Gradnik's output also was in radical contrast with poetic tradition, in contrast with the major Slovene poet France Prešeren (1800–1849), when writing in sonnet form. He was not building on a romantic or classically romantic tradition in order to develop it into a new model; instead, against the common practice, he changed the structure of the sonnet as a regular poetic form and even removed it from its genre, i.e. in terms of its having exclusively lyrical properties.



# PREŠERNOV POSEBNI VERZIFIKACIJSKI HOMMAGE MATIJU ČOPU?

Evald Koren

Filozofska fakulteta, Ljubljana

*Spis se ukvarja s kvantitativno varianto Prešernove elegije V spomin Matija Čopa, ki prav v svojem središčnem distihu edinkrat odstopa od pesnikovega verzifikacijskega vodila, delno oprtega na splošno prozodično pravilo antične metrike, ki ne ustreza naravi slovenskega jezika. Ker je v verzu govor o velikanu učenosti, ki je imel polno znadnost o vsem, torej tudi o metričnih vprašanjih, je »napaka« interpretirana kot poseben, estetsko senzibilen verzifikacijski hommage Matiju Čopu, čigar pogledom na značaj in prihodnost slovenskega verza se je pridružil tudi pesnik.*

*Prešeren's special homage through versification to Matija Čop? It is in its central couplet, and only there, that the quantitative version of Prešeren's elegy In Memory of Matija Čop deviates from the poet's rules of versification, partly based on the general prosodic rule of the classical metrics, which is not amenable to the Slovenian language. Since the verse describes a giant of learning (velikan učenosti), who possessed full knowledge (polno znadnost) of everything, including, therefore, metric issues, the "mistake" is interpreted as a special, aesthetically sensitive homage through versification to Matija Čop, whose views on the nature and future of Slovenian verse were shared by the poet himself.*

## 1

Med majhnim številom pesemskih tekstov, ki jih je Prešeren napisal v elegijskem distihu, odločno prevladuje epigramatika, tako da je elegija *V spomin Matija Čopa* iz l. 1846 ne samo edina njegova daljša pesem, temveč tudi edina elegija, zložena v tej nerimani dvoverzni antični strofi, ki jo sestavljata heksameter in pentameter. Medtem ko druge Prešernove elegije sploh nimajo take kratkokitične elegijske sestave, je *V spomin Matija Čopa* zasnovana kar v dveh prozodičnih oblikah, v kvantitativni oz. pravilneje navidezno kvantitativni,<sup>1</sup> ki je bila objavljena v slovenskem tedniku Kmetijske in rokodelske novice, ter akcentuacijski, natisnjeni nekaj dni kasneje v nemškem tedniku Ilirski list.<sup>2</sup> In prav pesnikova nenavadna odločitev, da vztraja pri elegijski formi in pesem povrhu ponudi

bralcem v dveh tehnikah, je eno izmed vprašanj, ki je pritegnilo zanimanje slovenskega prešernoslovja, vendar nanj ne daje dokončnega odgovora. Ni denimo popolnoma jasno, zakaj se je Prešeren sploh odločil, da svojo pesem v času, ko so v Evropi elegije nastajale že v modernih, neantičnih verzni kombinacijah, podredi močni zunanji disciplini (Kos 1966, 219) oz. jo vtakne, če se delno izrazimo s Herderjevimi besedami, v strogo verzno ječo antične elegijske forme (Beissner 1941, 107). Ker pa je eno izmed njiju objavil celo v prozodični tehniki, ki v načelu ne ustreza slovenski verzifikaciji, jo je povrh obsodil na še težjo ječo. Med več ugibanji, kako zadevo pojasniti, velja navesti podmeno o tem, kako se je pesnik v srečni zavesti umetniške zrelosti lotil še ene pesniške naloge, ki da se je zdela celo Čopu težka oz. nerešljiva (Slodnjak 1952, 555 in 1977, 289). Drugačna je domneva o pesniškem antagonizmu med Prešernom in Koseskim, ki je prav v tem času žel s svojim heksametrskim verzificiranjem velik uspeh. Tako meni Anton Slodnjak (1964, 277) in to misel sprejema v posebnem poglavju svoje dvoknjižne monografije o Prešernu tudi Boris Paternu, ki se ne zadovoljuje z mislijo, da bi šlo zgolj in samo za jubilejno domislico ob desetletnici Čopove smrti. Upoštevanje nasprotja med pesnikoma se zdi najbolj verjetno tudi Miroslavu Kravarju, avtorju študij o klasični metriki v slovenskem pesništvu, saj meni, da je Prešeren s tema različnima oblikama heksametra vsaj v teoriji prekašal svojega razvpitega tekmeca (Kravar 1981, 445). Misel, da bi morda noviška kvantitativna oblika s tem, da je hote imela neprimerno drugačno verzno podobo, pač nekako v skladu z večino drugih njegovih objav v Kmetijskih in rokodelskih novicah, utegnila izprijati kritične in satirične pomene, se ne zdi verjetna (Paternu 1977, 281), ne nazadnje tudi zato ne, ker je ta varianta konec koncev sprejeta celo v cenzurno-revizijski rokopis Prešernovih *Poezij*, in še v Krajski čbelici jo je pesnik l. 1848 ponovno objavil.<sup>3</sup> Našo negotovost o tem, zakaj je Prešeren elegijo napisal in natisnil v dveh prozodičnih oblikah, dodatno pogloblja še zlasti nespregljivo dejstvo, da kar obadva cenzurna rokopisa, ne le revizijski, temveč tudi tiskarski, torej pesnikova avtografa, ki lahko veljata kot nedvoumen izraz njegove volje in hkrati odražata njegovo morebitno dilemo, vsebujeta tako rekoč enakovredno po eno izmed obeh verzifikacijskih oblik elegije, to pa kajpak močno podpira podmeno, da sta mu bili obe verziji najbrž enako ljubi.<sup>4</sup> Alfonz Gspan celo domneva, da je Prešeren očitno še tik pred objavo svojih *Poezij* l. 1846 omahoval, katero izmed obeh oblik elegije naj sploh vstavi v svojo pesniško zbirko, zakaj povsem gotovo je izključil možnost, »da bi v *Poezijah* objavil obe inačici zapored« (Gspan 1966, IX). Skoraj zagotovo pa lahko zanemarimo možnost, da bi na njegovo odločitev utegnil vplivati okus bralcev, čeprav jih je v pripisu k prvi objavi elegije v Kmetijskih in rokodelskih novicah z oblikovno dognanim povabilom v treh gramatikalno identičnih, enakozložnih, enakonaglašanih in semantično stopnjevanih glagolih pozval, naj izbirajo med oblikama pesmi, pisanima po grški oz. latinski in po tevtonski meri: »Beríte, sodíte, zvolíte!«

Strokovna publicistika razpravlja o genezi elegije *V spomin Matija Čopa*, poleg tega še o njeni zapleteni formi. Visoka stopnja Prešernove

oblikovalne volje, ki se kaže v zavestno izdelani gradnji njegove poezije, je namreč še zlasti opazna v tej elegiji,<sup>5</sup> ki ravno zaradi te značilne poteze sodi med pesnikove pogostejše obravnavane pesmi. Najbolj intenzivno se je z njo gotovo ukvarjal Avgust Žigon, še prav posebno v svoji daljši razpravi, objavljeni l. 1905 v reviji *Dom in svet*.<sup>6</sup> Tam se, sicer nekoliko zanosno, vendar z veliko filološko vnemo in interpretativno pronikavostjo, spopada z umetniško strukturo te elegije. Za verzifikacijsko vprašanje, ki nas zanima, so posebno plodne njegove prepričljive ugotovitve o enotnosti pesmi in njeni strogi kompoziciji. V skladu s svojim nazorom o arhitektonski zgradbi umetnine, zasnovane okrog žarišča, ki ni samo njeno kompozicijsko, ampak tudi idejno in vsebinsko središče, izhaja pisec razprave iz osrednjega, osmega distiha elegije *V spominj Matija Čopa*:<sup>7</sup>

15 Pólno si znádnost imél njih, Čóp! velikán učenósti,  
16 Tí si zakláde duhá Krězove bíl si nabrál.

To dvostišje stoji med petnajstimi natanko v središču celotne pesmi, ki šteje navzgor in navzdol še po sedem distihov.<sup>8</sup> In prav v njeno jedrišče, kakor imenuje to mesto Žigon, v središčni distih pesemskega sredinskega dela, obsegajočega devet kitic, ki ga simetrično oklepata trikitični uvod in epilog, je Prešeren – edinkrat v celi pesmi – postavil Čopovo ime. Da gre pri tem za pesnikovo zavestno odločitev, pojasnjuje Žigon z genezo te pesmi, ki edinole v najstarejšem ohranjenem zapisu, očitno prvotni osemverzni zasnovi, navaja Čopa že kar v heksametru prvega distiha.<sup>9</sup> Medtem ko je pesnik vse druge verze, četudi nekatere spremenjene, iz te prve, skromnejše pesemske izvedbe, uvrstil v kasnejše variante elegije, prav tega, ki je nekak naslovni verz, vanje sploh ni sprejel. Potemtakem je Prešeren arhitektoniko pesmi izoblikoval šele po tistem prvotnem, preprostejšem zasnutku, katerega verzna podoba še tudi ni dovršeno izdelana.<sup>10</sup>

V nasprotju s to najzgodnejšo obliko elegije, ki jo je pesnik zavrgel, imajo poslej vse njene kasnejše variante, ki so precej predrugačene in razširjene, že prav izrazito poudarjeno žarišče v osrednjem distihu. Žigonova misel o ključnem pomenu središča te pesmi in s tem njene simetričnosti pa ima seveda še drugačno, globljo razsežnost, saj je kar najtesneje povezana z njegovim dognanjem, tako popolnoma različnim od izsledkov drugih raziskovalcev, da sta namreč obe figuri – Lelj iz slovanske mitologije in Palinur iz Vergilijeve *Eneide* – enačeni s pesnikovim umrlim prijateljem. In ker avtor prav na tej tezi razpreda svojo interpretacijo, je kajpak prepričan, da bi se celotna arhitektonika pesmi sesula, če se Lelj in Palinur, s katerima se po njegovem prepričanju Čop pojavi že v končnem verzju tistega dela elegije, ki velja kot prolog pesmi, ne bi mogla identificirati s pokojnim prijateljem. Ta avtorjeva teza, naj je še tako zanimiva in naj jo je v svoji razpravi v *Domu in svetu* še tako na široko in tudi argumentirano predstavil, pa za naše vprašanje nima, vsaj neposredno ne, odločilnega pomena.

V kasnejši strokovni publicistiki, ki prav tako opozarja na zelo očiten strukturni pomen središčnega dela elegije, je Žigonovo opazovanje nekoliko zoženo. Sicer še vedno lahko beremo bodisi krajšo ugotovitev o tem,

kako je pesem metrično in arhitektonsko škrainje premišljeno zgrajena (Kastelic 2000, 128), bodisi daljšo, kako je elegija zavoljo smotrnega razporeda izpovedanega, skrbno izdelanih prehodov med povednimi enotami ter zaradi somernosti in zaokroženosti celote ena izmed arhitektonsko najbolj izdelanih Prešernovih pesmi (Paternu 1977, 278). Vendar je sedaj poglobljena pozornost usmerjena na mesto in pomen samó sredinskega heksametra *Pólno si znádnost imél njih, Čóp! velikán učénosti*. Medtem ko ima Paternu (1977, 277–278) ta verz, ki da stoji v popolnem središču besedila, za premišljen kompozicijski rez, opozarja Jože Kastelic (2000, 128) na to, da je Prešeren Čopovo ime postavil ne samo točno v sredino pesmi, ampak tudi v sredino heksametra. Vzpodbujen s študijo Marka Marinčiča<sup>11</sup> in navajajoč njegov prevod Horacijeve elegije *Kaj hrepeneti bi se sramoval brezglavo* (*Quis desiderio sit pudor aut modus*), ki pa ni napisana v elegijski formi, avtor hkrati ugotavlja, da obstaja med slovensko in latinsko pesmijo zgradbena podobnost, ki se mu zdi presenetljiva, vendar se kljub temu previdno izogne vprašanju, ali gre za naključje ali za morebitno zgledovanje pri rimskem pesniku. Kakor je namreč Prešeren v elegiji *V spomin Matija Čopa* prijatelj priimek namestil v sredino pesmi, tako je tudi Horacij v elegiji ob smrti pesnika in kritika Kvintilija Vara (c. 1, 24) ime postavil v srednji, deseti verz sicer dvajsetvrstične pesmi; le da tukaj ni imenovan umrlí Kvintilij, ampak Vergilij, ki je ob pesniku te elegije pokojnikov najbolj užaloščeni prijatelj in na katerega je pesem pravzaprav naslovljena.<sup>12</sup>

Ni dvoma, da se sedaj v kompoziciji Prešernove pesmi pripisuje večji pomen predvsem središčnemu heksametru, in ravno to opazno poudarjanje enega samega verza zahteva pojasnilo. Popolne geometrijske sredine te tridesetvrstične elegije spričo sodega števila njenih verzov, natančno vzeto, ne more zaznamovati kak posamezen stih, ampak samo célo dvoistišje, seveda tisto središčno, ki mu pripada navedeni heksameter. Prav gotovo gre za verzno, sintaktično in semantično sklenjeno celoto, v kateri pentameter s podobo o Krezovih zakladih duha, ki si jih je bil Čop nabral, s hiperbolično metaforo ponazarja, variira in stopnjuje v heksametru izraženo centralno ugotovitev o neznanskem duhovnem bogastvu pokojnika, ki da je *velikan učénosti*. Šele če také razumemo strnjeni dvoverzni izraz pesnikovega občudovanja Čopa, se nam odkriva zelo pomenljiva osnosrediščna somernost pesmi. In če pogledamo na Kasteličevo opozorilo na Horacija, lahko brez napore ugotovimo, da latinska elegija s svojim srednjim verzom slednjič ne dosega niti namena niti tehtnosti pa tudi ne učinkovitosti izrazno in sporočilno domiselno pretehtane strnjenosti tega Prešernovega dvoistišja. Potem ko namreč pesnik v štirih prejšnjih verzih oriše razsežnost prijateljevega evropskega kulturnega obzorja, izreče v tem izklesanem osrednjem distihu, ki je pomensko oprt na poprejšnje ugotovitve, v občudujoče hvalilnem crescendu poznano, že skorajda prag pregovora prestopajočo misel o Čopovem nenavadno velikem znanju. Pesnik torej v vzneseni nagovorni obliki najprvo v heksametru postreže s temeljno ugotovitvijo, ki jo spremlja le skromna genitivna metafora, narkar to misel v pentametru opremi z drugo, tokrat razkošnejšo metaforo, temelječo na Krezovem prav zares pregovorno bajnem bogastvu.



Poglavitne ugotovitve, ki zadevajo osrednji distih oz. heksameter *V spomin Matija Čopa*, so se doslej nanašale na njeno akcentuacijsko podobo, kakršna je bila objavljena v knjižni izdaji Prešernovih *Poezij*, poprej pa le malo drugačna v Ilirskem listu. Osrednji distih v obliki, ki smo jo navedli, ni njegov edini zapis, saj ga vsebujejo, četudi kdaj nekoliko spremenjenega, v eni ali drugi prozodični varianti tudi druge objave te pesmi. Da imajo zapisi elegije v vsaki izmed obeh tehnik drugačno podobo, je samo po sebi umevno in tako rekoč nujno, vendar se med sabo razlikujejo tudi posamezne redakcije pesmi znotraj ene tehnike. Kar zadeva elegijo v kvantitativni verziji, ki je predmet našega zanimanja, poznamo štiri njene zapise oz. objave: (1) rokopis (NUK Ms 471, št. 8), ki obsega šele štirinajst dvostišij; po njem se z manjšimi spremembami ravna (2) natis v Novicah,<sup>13</sup> ki je že dopolnjen z novim distihom, vrinjenim med rokopisnim predzadnjim in zadnjim dvostišjem; (3) cenzurno-revizijski rokopis, zopet s petnajstimi distihi, in (4) objava v Krajski čbelici,<sup>14</sup> v kateri je opuščen predzadnji distih, ki ga imata tako noviška objava kakor tudi cenzurno-revizijski rokopis.

Verzifikacijsko vodilo, ki usmerja Prešernove štiri kvantitativne različice te pesmi, je razvidno iz pesnikovih pripisov k naslovom, ki bralcu v eliptični obliki pojasnjujejo, da je elegija napisana »po grški meri« (v obeh rokopisih) oz. »po grški ali latinski meri« (v obeh objavah). Takó je poimenoval posebnost svojega tokratnega postopka, ki ga je utemeljil na metrični kvantiteti. Če navedemo njegovo stališče, usklajeno z verzološkim izrazjem, so dolgo merjeni tisti zlogi, ki imajo naglašene vokale, in zlogi z nenaglašeni vokali, ki jim sledita dva konzonanta v isti besedi ali eden od obeh v isti, drugi pa v naslednji besedi, medtem ko so vsi drugi zlogi kratko merjeni.<sup>15</sup> Pesnik pri tem svojem ravnanju sicer uporablja kot izhodišče temeljno načelo zlogovne kvantitete, vendar je poglaviti element, ki bi naj konstituiral dolg zlog, t. i. pozicijska dolžina; vsi naglašeni zlogi, tudi tisti, ki so kratko naglašeni, ali natančneje, zlogi, ki jih je pesnik naglasil, so namreč preprosto sprejeti kot dolgi. Kljub tej dvojni določitvi dolgega zloga pa je njegov metrični instrumentarij v resnici seveda le deloma oprt na prozodično pravilo antične grške in latinske metrike, ki temelji na izredno precizni diferenciaciji dveh različnih zlogovnih kvantitet, dolžine (dolgega zloga) in kračine (kratkega zloga).<sup>16</sup> S tem ko je Prešeren naglašene in nenaglašene zloge tako rekoč mehanično prevrednotil v dolge in kratke, pa je v precejšnji meri ohranil značilnosti akcentuacijskega principa.<sup>17</sup> Zaradi tega je nastal, če prav premislimo, svojevoljen in kompromisen, hibriden verzifikacijski konstrukt, ki nima zgodovinsko izpričane podlage. Pravzaprav je pesnik s takim svojim ravnanjem v kvantitativnih različicah elegije, v tem tenkem segmentu svoje poezije, obrnil v nasprotno smer ustaljeni postopek, ki se je pričel v drugi polovici 18. stoletja v nemški verzifikaciji. Odkar se je namreč tam, izrinjajoč aleksandrinec, udomačil heksameter, so zaradi težav, ki izvirajo iz dotika dveh bistveno različnih verzifikacijskih sistemov, tesno vezanih na posebno naravo svojih jezikov, njegovo metrično shemo enostavno realizirali tako, da so na mesta, ki zahtevajo dolge zloge, postavili naglašene, na mesta, ki zahtevajo kratke, pa nenaglašene zloge.<sup>18</sup> Razume se, da je to

ustaljeno pravilo upošteval tudi Prešeren, npr. tedaj, ko je spesnil elegijo *V spomin Matija Čopa* v tevtonski, torej akcentuacijski verziji.

Opisani pojav nas navaja na tale, nekoliko paradoksen sklep. Po eni strani je skonstruiran prozodičen model, ki kajpada niti po duhu niti po črki ne ustreza slovenskemu verzu in se zato seveda močno razlikuje od javno razgrnjenih pogledov, ki jih je zagovarjal Matija Čop, saj je odločno nasprotoval možnosti, da bi slovenska verzna govornica temeljila na konstitutivnih stebrih antičnega verza, ker ti kratkomalo ne ustrezajo naravi slovenskega jezika, se pravi njegovi prozodični strukturi.<sup>19</sup> Po drugi strani pa obstaja elegija, ki je sicer nastala kot delna aplikacija tega neprimernege tujega modela, toda ta v bistvu ni okrnil vsebinske in izrazne celovitosti pesmi, čeprav ugotavljamo, da je tu in tam vendarle vplival na njeno sintakso in ritmično strukturo.<sup>20</sup> Slednje se kaže zlasti pri nekaterih pentametih, kjer je na metrično krepkem položaju pred središčno fugo namesto obveznega dolgega/naglašenege zloga, kakor zahteva verzna shema, postavljen pozicijsko dolg / nenaglašen zlog. Iz primerjave med enakima pentametrskima verzoma iz kvantitativne (Novice) in akcentuacijske oblike elegije (*Poezije*) je razvidno,<sup>21</sup> kako v nasprotju s prvo verzijo druga ritmično in glasovno izpolnjuje temeljno nalogo tega verza v distihu. Njegova svojskost, kakor je že iz antike sem znano, izvira ravno iz nasprotnosti med heksametrom in pentametrom, zakaj enakomernemu in širokemu vzpenjanju v heksametru sledi v nasprotnem gibanju pentameter, tam pa padanje kakor v stopničastem slapu prestreza prav središčna zareza med njegovima paralelnima hemiepésoma, v katerih se gibanje umiri in napetost popusti. Če torej odmislimo te manjše oblikovne pomanjkljivosti, lahko trdimo, da elegija s svojo drugačnostjo komajda zaostaja za svojim akcentuacijskim nasprotkom.<sup>22</sup> Tega pa se je očitno zelo dobro zavedal pesnik sam, ki je celó obe obliki, na kar smo že opozorili, kot enakovredni objavil v revijalnem tisku in ju tudi sprejel v cenzurna rokopisa. Ko pa se je namenil v svoje *Poezije* uvrstiti akcentuacijsko, ne pa kvantitativno varianto elegije, so na njegovo končno odločitev vplivali razlogi, ki so bili gotovo bolj principialne in pragmatične kakor pa estetske narave.

## 2

Ker obstaja torej dovolj tehtnih razlogov, ki nas upravičujejo, in celo naravnost napotujejo k temu, da obravnavamo t. i. navidezno kvantitativno obliko Prešernove elegije ne kot nepopoln in obstranski literarni dosežek, temveč kot dovršen pesemski tekst, se sprašujemo, ali ni morda osrednji distih, to žarišče pesmi, nosilec kakega sporočila, ki bi utegnilo vsaj delno osvetliti obstoj njenih dveh prozodičnih oblik in ki bi nam omogočilo razbrati pesnikovo, morda implicitno izraženo presojo dveh raznovrstnih verzifikacijskih tehnik.

Osrednje distihe iz štirih variant kvantitativne oblike *V spomin Matija Čopa*, opremljene s tradicionalnimi metričnimi znaki,<sup>23</sup> razporejamo tako, da sta najprej navedena rokopisna zapisa, nato pa še revijalni objavi:



- [A] Pólno si njih znádnost ímel, velikán učeností!  
 — UU, — —, — —, — UU, — UU, — U  
 Čóp! zakláde duhá Krêzove bíl si nabrál  
 — —, — UU, — || — UU, — UU, — (Ms 471/8)
- [B] Znáne do kónca bílé so ti, Čóp! velikán učeností;  
 — UU, — UU, — UU, — UU, — UU, — U  
 Tí zakláde duhá Krêzove bíl si nabrál.  
 — —, — UU, — || — UU, — UU, — (cenz.-rev. rkp.)
- [C] Pólno si njih znádnost ímél, velikán učeností!  
 — UU, — —, — U, — UU, — UU, — U  
 Č ó p ! zakláde duhá Krêzove bíl si nabrál.  
 — —, — UU, — || — UU, — UU, — (Novice 1846)
- [D] Polno si njih znádnost ímel, velikán učeností!  
 — UU, — —, — U, — UU, — UU, — U  
 Tí zakláde duhá Krêzove bíl si nabrál.  
 — —, — UU, — || — UU, — UU, — (KČ 1848)

V heksametru prve rokopisne različice A sta oba spondeja (v drugem in tretjem metrumu) oblikovana iz sklopa, ki ga sestavljata pozicijsko dolg zlog, ki ni naglašen, in naglašeni v funkciji dolgega zloga.

To pomeni, da je v obeh primerih metrično krepki položaj, se pravi mesto za dolg zlog, realiziran z nenaglašenim, metrično šibki pa nasprotno z naglašenim zlogom.<sup>24</sup> Cel četrti metrum, ki je grajen podobno, sploh nima nobenega naglašenege zloga, saj nenaglašenemu pozicijsko dolgemu zlogu na metrično krepkem položaju sledita na metrično šibkem dva nenaglašena/kratka zloga. V nasprotju s heksametrom, ki je torej v verznotehničnem pogledu precej pomanjkljiv, je pentameter povsem v skladu z verzno normo: nenaglašeni pozicijsko dolgi zlog pričakovano sestavlja drugi in ne prvi člen spondeja, in na obeh straneh središčne zareze sta primerno postavljena naglašena/dolga zloga. Povrhu uporablja pesnik pravilo *muta cum liquida*, saj je v predzadnjem metrumu prvi zlog besede *nabrál*, ki bi moral zaradi obeh zaporednih konzonantov (br), sledečih vokalu, veljati kot dolg, popolnoma upravičeno štel kot kratek.<sup>25</sup> Korektnost, ki jo ugotavljamo v pentametrski verzni zgradbi, ni značilna samo za verzijo A, ampak za vse štiri navedene različice.

Verznotehnične pomanjkljivosti iz različice A so v drugi rokopisni (B) odpravljene, vsa elementa longa so namreč izpolnjena z naglašenimi/dolgimi zlogi. Heksameter je holodaktilski, sestavljen brez spondejev iz samih trizložnih daktilov, kar daje verzu sicer živahen tok, vendar to ritmično sproščeno valovanje nekoliko umiri oz. zajezi ime Čop, semkaj prestavljeno iz pentametra, ki v različicah A in C s svojim zvenom in pomenom učinkovito zaznamuje začetek verza. Čopovo ime, vrženo v središče tega heksametra, v katerem za hip zaustavi verzno gibanje, z interpunkcijsko zagozdo visoko povzdigujeta diereza med tretjim in četrtim metrumom ter t. i. poldesma cezura hephthemimeres v četrtem metrumu:

[B] Znáne do kónca bilé so ti, Čóp! velikán učenósti;

— U U, — U U, — U U, | — | U U, — U U, — U  
3 4

V noviški različici C se je Čopovo ime vrnilo na začetek pentametra, vendar je tokrat pomenljivo tiskano razprto. V heksametru pa je prišlo do bistvene spremembe, ki je zlasti očitna, če jo primerjamo z različico A. Tam zatikajoči se tretji metrum, ki je nastal zaradi dveh zaporednih spondejev in namestitve naglašnega/dolgega zloga na metrično šibki položaj, povzroča ritmični spotik, ki je podkrepljen še s tem, da drugi spondej ni samo nasledek narobnega zaporedja, torej nenaglašnega/kratkega vokala z dvema konzonantoma in naglašnega/dolgega zloga, ampak da je ta naglašeni zlog prvi zlog glagola *imeti*, ki je neobičajno akcentuiran:

[A] Pólno si njih znádnost ímel, velikán učenósti!

— U U, — —, — —, — U U, — U U, — U  
1 2 3 4 5 6

Neskladnosti, ki je nastala v zgradbi tega verza, ne kaže razložiti tako, kakor da bi odražala pesnikovo zrelo in dobro pretehtano odločitev. Pač pa lahko domnevamo, da gre za zgodnejšo, zato torej še ne povsem izdelano in preverjeno verzijo pesmi, kar nam potrjuje sprememba, do katere je prišlo v noviški različici C. Tukaj je s premikom naglasa s prvega na drugi zlog besede *imel* obvladano zatikajoče se trenje iz različice A, se pravi, da je vzpostavljena ritmična kontinuiteta verza:

[C] Pólno si njih znádnost ímél, velikán učenósti!

— U U, — —, — U, — U U, — U U, — U

Spremenjeno naglašanje, také drugačno od tistega v različici A, se je poslej ustalilo, saj izkazuje čbélična objava prav enako podobo, le da tukaj na besedi *imel* ni postavljeno naglasno znamenje:

[D] Pólno si njih znádnost ímel, velikán učenósti!

— U U, — —, — U, — U U, — U U, — U

In ta nezapisani naglas nas seveda upravičuje, da besede ne izgovorimo naglašujoč prvi zlog (*ímel*), kakor smo glagol dolžni brati v različici A, ampak z običajnim akcentom na drugem zlogu (*ímél*).<sup>26</sup>

Po pregledu štirih dvostišij ugotavljamo, da se skoraj vsi verzi med sabo razlikujejo; pravzaprav sta identična le pentametra v različicah B in D, heksametra v C in D pa malenkostno odstopata samo po tem, da na kakem zlogu v eni različici ni postavljen naglas, medtem ko v drugi je. Potem ko izključimo také metrično kakor tudi ritmično neuspeli heksameter iz zgodnejše različice A, pa tudi tistega iz B, ki je pač precej drugačen, se naša pozornost usmerja na zadnji dve različici C in D, v katerih je prišlo do pomenljive modifikacije v prvem verzu dvostišja. V njegovem tretjem metrumu se je namreč pojavil docela nov verzni element, opazen po svoji izstopajoči drugačnosti, ki v zgradbi kvantitativnega heksametrskega verza učinkuje kot tujek. Tega metrura glede na

različico A ne sestavlja več spondej, se pravi dvozložni daktil, pač pa trohej, verzna enota, ki je sicer ravno tako dvozložna, vendar ima drugačno zlogovno zvezo. Čeprav tak trohejski element v heksametru po metričnih pravilih kvantitativne verzifikacije nikakor ni umesten, in to navsezadnje tudi v praksi ni drugače, je pesnik pri njem kljub temu vztrajal še v ponovni objavi, tokrat v Krajnski čbelici. In prav ta, na prvi pogled nebitvena metrična posebnost tega verza opozarja na kar nekaj vprašanj.

Največjo pozornost vzbujajo ugotovitve, da gre pri tem nenavadnem in hkrati nepravilnem metrumu za edini odmik od tistega vodila, ki ga je pesnik razložil v pripisu k vsem štirim variantam elegije v kvantitativni tehniki.<sup>27</sup> Sila zgovorno je namreč neizpodbitno dejstvo, da Prešeren razen v tem heksametru prav nikjer drugje, ne v celotni pesmi in ne v kateri izmed njenih različic, torej ne samo v navedenih štirih osrednjih dvostišjih, niti enkrat samkrat ne odstopa od zapsanega verzifikacijskega načela.<sup>28</sup> Še več, s samoumevnostjo poznavalca klasičnih jezikov uveljavlja v pesmi antično gramatično pravilo *muta cum liquida*, ki ga v pripisih k elegiji in tudi drugod sploh ne omenja. Uporablja ga ne samo, kakor smo že opozorili, v pentamtru središčnega, ampak tudi v heksametru četrtega distiha (v. 7), in sicer v vseh štirih variantah pesmi; tukaj bi torej moral prvi zlog besede *popravit* zaradi dveh konzonantov, ki sledita vokalu *o*, sicer veljati kot pozicijsko dolg, pa ga upravičeno šteje kot kratkega, ker tako lahko zadosti zahtevi verzne sheme:

Ti nam otél čòlnič, si mu kèrmo in jádra poprávil

— U U, — —, — U U, — —, — U U, — U

1 2 3 4 5 6

Pravila, ki se jim je pesnik zavezal,<sup>29</sup> uporablja tako vztrajno in premočrtno, da je celo pripravljen žrtvovati ritem in napisati verze — nekaj smo jih že navedli — ki dobijo zaradi takšnega posega oblikovno šibkejšo podobo. In ko je Prešeren samo v enem samem samcatem verzu ravnal popolnoma nasprotno, priteguje ta pesnikova nepričakovana odločitev vsekakor upravičeno našo posebno pozornost: s tem ko je kršil verzno shemo, je sicer res zapisal metrično devianten heksameter, vendar s to potezo ni prizadel njegove ritmične učinkovitosti:

[C] Pólno si njih znádnost imél, velikán učenósti!

— U U, — —, — U, — U U, — U U, — U

Ugotovitev o tem pesnikovem presenetljivem početju pa še ne pove, kaj je bil motiv, da se je ravno v tem heksametru, in ne v kakem drugem verzu, morda tudi pentamtru, odločil za takó izjemno opazen poseg. In zakaj je prav tukaj ravnal skrajno drugače, kakor je delal v vseh drugih verzih te elegije v kvantitativni tehniki? Če bi mu šlo le za ritmično dovršen verz, bi konec koncev lahko posegel po heksametru iz različice B, ki je od navedenega sintaktično-semantično sicer za spoznanje manj samostojen, saj je v večji meri odvisen od povedi v prejšnjih verzih, je pa zato oblikovno naravnost popoln. In tega vendarle ni storil. Videti je torej, kakor da se je tukaj rajši pregrešil nad lastno metrično odločitvijo, se

odpovedal določilom, ki usmerjajo njegovo ravnanje, in prelomil pravila, ki si jih je naložil in tudi javno razglasil. Samo zato, da reši podobo enega samega, čeprav zelo pomembnega verza, da utrdi ritem namesto metruma in da v verzu podeli veljavo besedi, ne pa njegovi shemi?

Sporni tretji metrum v heksametrskih različicah C in D, izpolnjen z zvezo dogovorno dolgega in kratkega zloga, ki jo zaradi te formalne lastnosti označujemo kot trohej, je potemtakem v nasprotju s strogo zahtevo verzne vzorca le tri-, ne pa štirimoren, če ta pojav opišemo z izrazjem antične metrike. Neustreznost tega dvozložnega elementa je povrh podčrtana še z nenaglašenostjo prvega zloga, čeprav je res, da ritmičnega predvajanja ne ovira, ker oba trohejska zloga, ki nimata naglasa, tesno povezujemo s prejšnjim naglašenim: znád-*nost-i-mél* (-, - u, -). Naravnost izzivalna nezadostnost tega središčnega metrumskega člena, tako izjemoma zapolnjenega s trohejem, ki je povrh še zvensko neučinkovit, naruši verzno shemo. Izključujoč možnost, da je neustreznost metruma tega heksametra nastal iz nepazljivosti ali celo ravnodušnosti, lahko sklepamo, da je Prešeren s tem zavestnim, poudarjeno grobim prekrškom zoper verzni red na pesniško impliciten način sporočil svoj pogled na neko aktualno vprašanje slovenskega verza. Potem ko so čbelični distihi njega in Čopa namreč že zgodaj vzpodbudili k temu, »da sta začela preudarjati porabnost tega antičnega, a tudi pri Nemcih zelo razširjenega verza za slovensko moderno [!] poezijo« (Kidrič 1938, 186), se je Prešeren po več ko desetih letih<sup>30</sup> ponovno oglasil: tokrat je presodil, da antikizirajoča vrsta heksametra, s tem pa morebitno prevzemanje konstitutivnih elementov kvantitativnega sistema za slovensko verzifikacijo nikakor ne bi bilo ustvarjalno.<sup>31</sup>

Vse torej tako kaže, da je pesnik v korektni in konsistentni pesemski textus, kar prevajamo s tkivom oz. tkanino, z vseskozi uporabljenim vzorcem, ki je našemu jeziku tuj, nalašč vtikal »napako«, torej prepoznaven element, ki je docela drugačen od vsega drugega in se povsem razlikuje od celote. Samo v enem metrumu se torej Prešeren, kakor smo poudarjali, ni podvrgel prevzetim modificiranim pravilom antične verzifikacije; storil pa je to na naravnost demonstrativno razvidnem mestu osrednjega dvoistišja aksialnosimetrično grajene elegije, ki ga lahko imenujemo pomensko in prostorsko srčiko pesmi. Ker pa je pesem posvečena prijatelju, ki je bil *velikan učenosti* in je imel *polno znadnost* o vsem, ne nazadnje tudi o metričnih vprašanjih, lahko razumemo to vtakano napako prav na mestu, ki poveličuje prijateljevo znanje, kot poseben, estetsko senzibilen verzifikacijski hommage Matiju Čopu, kot poklon njegovim pogledom na značaj in prihodnost slovenskega verza; tem pogledom se je pridružil tudi pesnik.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Oznako navidezno kvantitativna mera (varianta, podoba) uporablja Tone Pretnar (1998, 151 d.), medtem ko govori Miroslav Kravar (1981, 441 d.) v svoji razpravi, pisani v hrvaščini, o psevdokvantitativnih verzih. Čeprav je navedena omejitev, kakor bomo videli, popolnoma upravičena in tako rekoč nujna, uporabljamo v pričujočem spisu največkrat poenostavljen izraz kvantitativna oblika oz. tehnika.

<sup>2</sup> »V spomin MATIJA ČOPA. (Po gèrški ali latinski mérì.)«, *Kmetijske in rokodelske novice*, št. 8, 25. 2. 1846, str. 29; »V spominj Matija Čopa«, *Illyrisches Blatt*, št. 17, 28. 2. 1848, str. 65.

<sup>3</sup> Pa tudi dozdeva, da bi utegnila elegija v navidezno kvantitativni podobi nastati iz pesnikove morebitne opozicije do Čopa, je seveda neutemeljena, povsem zmotna in že kar nesmiselna, zato jo Paternu, ki je misel zapisal, kajpada upravičeno odklanja (Paternu 1977, 281).

<sup>4</sup> Anton Slodnjak, denimo, meni, da je Prešeren »cenil obe rešitvi bolj ali manj enako« (Slodnjak 1952, 555; podobno še 1964, 277).

<sup>5</sup> Že Fran Levstik je v začetku l. 1859 v razlagi Prešernovih pesmi ugotovil: »Ta elegija je tako lepo pisana, da ji nimamo enake vrstnice, pisane o enaki reči. Vse je premišljeno, premerjeno, pretehtano« (Levstikovo ZD 6, 210).

<sup>6</sup> Avgust Žigon: »'Lél – moj kermar ...'«, *Dom in svet* 18, 1905, 600–611, 673–686, 735–752.

<sup>7</sup> *Poezije Dóktorja Francéta Prešérna*, 1847, 95.

<sup>8</sup> Josip Puntar, navdušeni privrženec Žigonovih nazorov o arhitektoniki Prešernovih pesmi, govori v poglavju *Sedmorična arhitektonika pri Prešernu* o ne-utajljivem sedmerem principu, katerega udejanjenje v tej elegiji ponazoruje z numeričnim grafom: 8. distih je v sredi, po sedem distihov (1.–6., 9.–15.) pa je razvrščenih na obeh straneh osrednjega distiha (Puntar 1912, 69).

<sup>9</sup> Sénca te gróba hládí Čop mirmiga lét desetéro,

Slava po nar ljúbšim tébi žalúje sínóv.

Kar Rimljan je, svetá gospod, kar Grecia modra,

Lah, Francoz, Spaniól, Nemic in Albionic,

Z Čéhi Polják, kar Rus, Serbljan, kar náši Slovécni

Slavnih dali na dan čása do tvojga písánj,

Znane bílé so do dná ti, učénosti gigant nedoséžen!

Krézove bíl sí nabrál žláhtne zaklade duhá.

NUK Ms 471, št. 9

<sup>10</sup> Žigon (1905, 748/1) to najzgodnejšo obliko elegije, ki je napisana pretežno v kvantitativni tehniki, odpravi z oznakama »fragment« in »prvi embrio«, saj meni, da gre za nahitro zapisane verze, kar »kaže pisava in celo površni nepravilni metrum«. Morda ima v mislih trdotni spondejski del prve polovice drugega pentametra (Lah, Francoz, Spaniól ...) ali neenotnost tretjega pentametra (Slavnih dali na dan), zakaj njegov prvi metrum je mogoče recipirati, pač glede na način branja, bodisi kot (nezaželen) akcentuacijski trohej ali pa kot spondej, ki je oblikovan po pravilih antične pozicijske dolžine. Gotovo pa ga je morala motiti neregularnost zadnjega heksametra (Znane bílé so do dná ti, učénosti gigant nedoséžen!), saj ima tretji metrum po hitri presoji kar štiri zloge (DNÁ TI, UČÉNOSTI). Lahko pa da je pesnik hotel s tem, ko bi upošteval aferezo v besedi učenosti (DNÁ TI, (U)ČÉNOSTI) verz metrično uravnati, tako da bi metrum na ta način vseboval trizložni daktil.

<sup>11</sup> Marko Marinčič: »'Tolažba filozofije' v Horacijevi pesmi za Vergilija (c. 1, 24 Quis desiderio)«, *Kerla* 1, 1999, 1–2, 23–36.



<sup>12</sup> Premnogi dobri so ljudje za njim jokali, / a ni nihče tako, kot jočeš ti, Vergilij.– (Kastelic 2000, 129). Prim. tudi: Horacij, *Pesmi/Carmina*, Maribor, Obzorja, 1993 (Iz antičnega sveta 28), 20.

<sup>13</sup> Gl. op. 2.

<sup>14</sup> »V spominj Matija Čopa«, *Krajnska čbelica*, Pete bukvice, 1848, 88–89. Faksimile prve izdaje. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1969 (Monumenta litterarum slovenicarum 6).

<sup>15</sup> Prešernova značilna dikcija je taka: »Glasniki z udarji, ali od dveh soglasnikov v ravno tišti, ali pa od éniga v ravno tišti, od družiga v prihodnji besédi nasledvani so dólgo, vsi drugi kratko mérjeni. Glásnik pred glásnikom je vsélej pogóltljen« (KČ 5, 1848, 88). Posamezni zapisi teh smernic se med seboj le malenkostno razlikujejo.

<sup>16</sup> Kar zadeva dolge zloge, razločuje antična metrika med naravno dolgim, ki vsebuje dolg vokal, in t. i. pozicijsko dolžino, ki označuje zlog, katerega jedro je kratek vokal, sledi mu pa več konzonantov ali dvojni konzonant. Če pa v isti besedi naravno kratkemu vokalu sledita dva konzonanta, izmed katerih je prvi iz skupine nezvočnikov, t. i. mutae consonantes (b, p, d, t, g, c), in drugi iz skupine zvočnikov, t. i. liquidae consonantes (l, r), se lahko zlog po tem metričnem pravilu, imenovanem muta cum liquida, glede na potrebe pri realizaciji metrične sheme upošteva bodisi kot dolg ali pa kot kratek. Povrhu prihaja pri konstituiranju verzov na podlagi različnih zlogovnih kvantitet v starogrški in rimski poeziji do nasprotja pri naglaševanju besed, pri čemer se govorni in verzni akcent ne ujemata, kar pomeni, da beseda lahko dobi v verzju naglas na mestih, na katerih v prozi ni naglašena, kar je seveda eno izmed sredstev, ki pripomorejo k velikemu izraznemu bogastvu antične verzifikacije.

<sup>17</sup> To potrjuje Kravarjeva analiza, ki je pokazala, da je od 180 iktičnih mest v tridesetih verzih elegije v kvantitativni verziji kar 159 realiziranih, tj. 88,3 %. V primerjavi z akcentuacijsko verzijo, kjer je realiziranih 178 iktičnih mest, tj. 98,9 %, je razlika relativno majhna (Kravar 1981, 449).

<sup>18</sup> Medtem ko je bil postopek pri trizložnem daktilu razmeroma preprost, pa se je zataknilo pri dvožložnem daktilu, t. i. spondeju, ki v akcentuacijskem sistemu zahteva zaporedje dveh naglašanih zlogov; ker pa sledi metrumu še drugi, čeprav trizložni daktil, ki ima prvi zlog naglašen, nastaja trk treh naglašanih zlogov, in taki zahtevi se je seveda težko odzvati. Zato je Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) našel razmeroma enostavno rešitev, ko je ob trizložnih daktilih namesto dvožložnih uporabil troheje, ki so v nemščini pogostejši pojav. S to rešitvijo je dal nemškemu heksametru svobodo, saj je antično pravilo prilagodil nemškemu jezikovnemu gradivu.

<sup>19</sup> Čop se v pismu Pavlu Josefu Šafariku v zač. l. 1829 sprašuje: »Imamo poleg naglasa še kakšna zanesljiva znamenja dolžin in kračin? Ali: Povzročajo dvo-glasniki in pozicije v slovanskih jezikih zmeraj dolžine in ali imamo po naravi dolge samoglasnike, in kako jih prepoznamo? [...] Našim dvoglasnikom teže pripisujemo dolžino [...], ravno tako malo bi mogla pri nas pozicija ustvarjati prave dolžine, že zato ne, ker so naši organi tako navajeni, da lahko po več soglasniških skupin zapovrstjo izgovarjajo brez vsakršne težave, da s tem nismo prisiljeni niti k zadrževanju samoglasnika pred njimi, ravno tako malo, kakor se to dogaja v nemščini. Za dolžino enostavnih samoglasnikov pač ne moremo imeti nobenega drugega znamenja kakor naglas« (Čop 1983, 46 in Čop 1986: 1, 155). Še bolj določen je v svoji »Literaturi Slovencev« iz prve polovice l. 1831; tam namreč meni, kako »je naravno, da zlagajo naše dosedanje heksametre (kakor vse druge verze) in jih bodo tudi v prihodnje zlagali po germanskem naglasnem principu, kajti vsaj v našem narečju ne moremo misliti na antično kvantiteto, ki bi bila neodvisna od akcenta« (Čop 1986: 2, 150 in Čop 1983, 108). O tem vpra-

šanju se je Čop z zgodovinskega stališča obsežneje razpisal v Ilirskem listu februarja 1833, in sicer v dostavku h kritiki prvih treh zvezkov KČ, ki jo je napisal František Ladislav Čelakovsky. Izhaja pa seveda iz uvodne ugotovitve, da je antične verzne mere »v našem jeziku mogoče pač samo približno posneti« (Čop 1983, 119–120).

<sup>20</sup> Sintaksa v akcentuacijski obliki je po Tonetu Pretnarju »dosti manj zavita in zapletena, obenem pa bolj vzvišena in artistično dodelana« kakor v navidezno kvantitativni obliki. Zato celo domneva, da sta bili »vzvišenost in umetniška izbrušenost skladnje« tista razloga, zavaljo katerih je v drugi polovici 19. stoletja prevladala akcentuacijska oblika elegijskega distiha (Pretnar 1998, 157–158). Miroslav Kravar pa, opiraje se na svoje analize, meni, da je razlika med obema verzijama »osobito u fonološko-metričkom pogledu, bitna, ali akustičko-ritmički neznatna, tako da se može činiti kao da je i nema« (Kravar 1981, 449). Gl. še op. 17.

<sup>21</sup> 14. v.: Izmisliš slávnih || čása do T v ô j g a pisánj (Novice); Slávnih izmisliš si bil || čása do tvôjga pisánj (*Poezije*).

26. v.: Zmislimo predrágh || Tvôje ljubézni daróv (Novice); Ino predrágh z te**boj** || tvôje ljubézni daróv (*Poezije*).

<sup>22</sup> Enakih misli je tudi Slodnjak (1968, 141): »Dandanes ne moremo ugotoviti nobenega bistvenega razločka med obema rešitvama.«

<sup>23</sup> Znaki so tile: – (dolgi zlog); ∪ (kratki zlog); vejica (meja med metrumoma); | (cezura, diereza); || (središčna zarez v pentametru); številke označujejo posamezne metrume.

<sup>24</sup> Prešernov postopek spominja nekoliko na neko posebno teorijo o heksamtru. Johann Heinrich Voß (1751–1826), prevajalec Homerjevih epov, je namreč v želji, da bi nemški heksamter čim bolj priličil antičnemu, formuliral možnost, da se ustvari v nemškem verzu spondej posebne vrste: (1) šibkeje akcentuirani zlogi so postavljeni na iktična mesta (ki zahtevajo dolg oz. naglašen zlog), tako da ikti podkrepljujejo šibkeje naglašene zloge, ki torej na teh mestih postanejo izrazitejši; (2) po naravi močnejše akcentuirani zlogi pa so stlačeni na neiktična mesta, tam pa ti zlogi nabreknejo, saj so nosilci naravnega besednega naglasa. S tem postopkom, ko je iktu zoperstavljen akcent, se pravi, da se ikt in akcent ne ujemata, nastane t. i. uravnovešeni, harmonični spondej, ki ga pesnik uporablja tedaj, ko mu gre za večjo ekspresivnost oz. doseganje posebnega estetskega učinka. Tako oblikovani spondej imenuje Voß *umgekehrter* ali *geschleifter Spondeus* (obrnjeni ali prelivajoči se spondej).

<sup>25</sup> Gl. op. 16.

<sup>26</sup> Prešeren se pri glagolu imeti ni izogibal naglaševanju prvega zloga; besedo, ki se v *Poezijah* pojavlja skoraj tridesetkrat, je namreč tako naglasil kar v desetih verzih: osemkrat v sedanjiku – šestkrat *ima*, po enkrat *imam* in *imajo*, dvakrat pa v prihodnjiku – *imel bo* (Scherber 1977, 83). Vselej gre za akcentuacijske verze, razen v enem samem primeru: v epigramu *Baháči čvetéro bôlj množnih Sláve rodóv* (*Poezije* 1847, 113), obsegajočem dva kvantitativna distiha, je postavil glagol po središčni fugi v prvem pentametru (Njih le mogóčni ga ród || íma pravíco písát'), kar je najbrž posledek bizarne odločitve, da pentameter prvega distiha rima z enakim verzom drugega (Tím grè Sláve pesám, || lájati, táce lízát').

<sup>27</sup> Gl. op. 15.

<sup>28</sup> Ta ugotovitev velja tudi za prav vse v *Poezijah* objavljene epigrame, ki so napisani v kvantitativnih distihih. Pod uoklepajeno naslovno oznako Méra po vdárjih glásnikov in naslédu soglásnikov je namreč Prešeren v *Poezijah* v posebnem razdelku svojih Zabavljivih napisov objavil epigrame, pisane v elegijskem distihu. V skladu z naslovno napovedjo se ti pesemski teksti ravna tako po akcentuacijskem kakor tudi po kvantitativnem verzifikacijskem principu, kar po-

meni troje: epigram je bodisi (1) v celoti akcentuacijski (*Krémeljmu*), (2) v celoti kvantitativen (*Kopitar, Baháči čvetéro bolj množnih Sláve rodóv, Naróbe Katón, Pričujóče poezije*) ali pa (3) združuje elemente obeh sistemov (*Nékim pévcam duhóvnih pésem, Daničarjem*). Pri verzifikacijsko mešanih oz. nečistih epigramih je pesnik sicer upošteval pozicijsko dolžino, vendar tega ni počenjal dosledno; v heksametru *Rés* je duhóvna, in *rés* pésem ní váša duhóvna (*Nékim pévcam duhóvnih pésem*) z verzno podobo – u u, – u u, – –, – –, – u u, – u je pesnik pozicijsko dolžino v četrtem metrumu upošteval, v drugem pa ne, saj bi sicer moral zlog *in*, ki mu sledi soglasnik *r* v besedi *rés*, obravnavati kot dolg. (Posili bi ta zlog lahko brali kot dolg, vendar bi morali poprej upoštevati opustitev končnega vokala besede *duhóvna*. Tako bi sicer dobili v drugem metrumu spondej, ki pa ne bi bil kaj prida prepričljiv, saj bi bilo upoštevanje elizije pred interpunkcijo precej nasilno.)

<sup>29</sup> Mednje sodi tudi elizija, ki jo dosledno upošteva; o tem priča npr. četrti metrum zgornjega verza, saj gre tukaj za opustitev končnega *o* v besedi *kèrmo* pred besedo *in*, ki se pričinja z vokalom, s čimer je oblikovan spondej. Ta metrum bi bil regularen tudi tedaj, če elizije ne bi upoštevali, saj bi ga lahko brali kot trizložni daktil: *kèrmo in* (– u u). O pravilu gl. še op. 15.

<sup>30</sup> Gre za Prešernov epigram »Čebélice šestomerjovcam« (Poezije 1847, 111; prvič objavljen v KČ 3, 1832, 23, naslovljen »Heksametristam«), ki se s svojimi zahtevami, naperjenimi zoper prosto uporabo trohejev namesto dvo- in trizložnih daktilov in zoper poljubno postavljanje cezur, ravna po nauku t. i. rigoristov, ki so v nemški verzifikaciji prepovedali nadomeščanje spondejev s troheji (Trochäenverbot). Gl. še op. 18.

<sup>31</sup> Drugačnega mnenja je Tone Pretnar (1998, 157), če sodimo po zapisani misli, da se pesnik »sam ni mogel odločiti, katera od obeh različic slovenskega elegičnega distiha bolj ustreza duhu slovenskega jezika«.

## LITERATURA

### A

PREŠEREN, France: *Poezije*, Ljubljana [samozaložba], 1847. Faksimilirana izdaja. Slovenska knjiga, 1990.

### B

BEISSNER, Friedrich: *Geschichte der deutschen Elegie*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1941 (Grundriss der Germanischen Philologie 14).

ČOP, Matija: *Pisma in spisi*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1983 (Kondor 206). Izbral, opombe in imensko kazalo napisal dr. Janko Kos. Prevedel Janko Moder.

ČOP, Matija: *Pisma Matija Čopa. Prva knjiga*. Uredil Anton Slodnjak. Prevedla Anton in Breda Slodnjak. Uvod in opombe napisal Janko Kos. Ljubljana, SAZU, 1986 (Korespondence pomembnih Slovencev 6/I).

ČOP, Matija: *Pisma Matija Čopa. Druga knjiga. Literatura Slovencev*. Uredil Anton Slodnjak. Prevedla Anton in Breda Slodnjak. Opombo napisal Janko Kos. Ljubljana, SAZU, 1986 (Korespondence pomembnih Slovencev 6/II).

GSPAN, Alfonz: »Spremna beseda«. V: *Faksimile cenzurno-revizijskega rokopisa Prešernovih poezij iz Knjižnice Narodnega muzeja v Ljubljani*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1966 (Monumenta litterarum slovenicarum 1).



- KASTELIC, Jože: *Umreti ni mogla stara Sibila. Prešeren in antika*, Ljubljana, Modrijan, 2000.
- KIDRIČ, Franc: *Prešeren II. Biografija 1800–1838*. Ljubljana, Tiskovna zadruška, 1938 (Slovenski pisatelji).
- KOS, Janko: *Prešernov pesniški razvoj. Interpretacija*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1966.
- KRAVAR, Miroslav: »Klasička metrika u slovenskom pjesništvu II: Prešernov izbor između metra i ritma«. V: Boris Paternu et al. (ur.), *Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi (tipološka problematika ob jugoslovanskem in širšem evropskem kontekstu)*, Ljubljana, Univerza Edvarda Kardelja, Filozofska fakulteta – Znanstveni inštitut – PZE za slovanske jezike in književnosti – XVI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1981 (Obdobja 2), 441–454.
- LEVSTIK, Fran: »Nekoliko težjih reči v Prešernu«. V: Fran Levstik, *Zbrano delo 6. Kritični spisi I*. Uredil in z opombami opremil Anton Slodnjak. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1956 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- MARINČIČ, Marko: »Tolažba filozofije' v Horacijevi pesmi za Vergilija (c. 1, 24 Quis desiderio)«, *Kerla* 1, 1999, 1–2, 23–36.
- PATERNU, Boris: *France Prešeren in njegovo pesniško delo II*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1977.
- PRETNAR, Tone: *Prešeren in Mickiewicz. O slovenskem in poljskem romantičnem verzju*, Ljubljana, Slovenska Matica, 1998 (Razprave in eseji 41).
- PUNTAR, Josip: *'Zlate črke' na posodi Gazel ali problem apolinične lepote v Prešernovi umetnosti. Slovstvena študija v svitu romantike in antike*. Prvi del. Ljubljana, Katoliška tiskarna, 1912.
- SCHERBER, Peter: *Slovar Prešernovega pesniškega jezika*, Maribor, Obzorja, 1977.
- SLODNJAK, Anton: »Prešeren France«. V: *Slovenski biografski leksikon II*, Ljubljana 1952, 517–564.
- SLODNJAK, Anton: *Prešernovo življenje*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1964.
- SLODNJAK, Anton: *Slovensko slovstvo. Ob tisočletnici Brižinskih spomenikov*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1968.
- SLODNJAK, Anton: »Opombe«. V: France Prešeren, *Pesnitve in pisma*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1977 (Kondor 25 in 35).
- ŽIGON, Avg[ust]: »Lél – moj kermar ...'«, *Dom in svet* 18, 1905, 600–611, 673–686, 735–752.

## Variante elegije v kvantitativni tehniki

## A

NUK Ms 471, št. 8

V spominj Matija Čopa  
(po gerški méri\*)

- 1 Bil naš léd tájat' se začél; pomlád je drugót zé;
- 2 V dragi slovénski vkrotèn ní domovíni vihár.
- 3 Stéšemo svóy čólnič z Bógam zročmò ga volóvam [!],
- 4 Skál bréznov se ogibát' šè nenavájjeniga.
- 5 Zvézde, ki réš'jo bilé neznáne, ki čoln pogubéjo.
- 6 Lel bíl náš kermar, drúgi je bil Palinúr.
- 7 Tí nam otél čólnič si mu kermo in jádra poprávil,
- 8 Tí mu pokázal pot právo v dežéle duhóv.
- 9 Skrita nôbena [!] bilá ní zvézd ti nebá poezíje,
- 10 Slédni je bíl ti domáč jêzik omíkan, učèn.
- 11 Kar Rímljan je, svetá gospód, kar Grečia módra,
- 12 Lah, Francoz, Španiól, Némic in Albionic,
- 13 Z Čèhi Polják, kar Rus, Serbljan, kar rod je slovénski
- 14 Izmíslil slávnih čása do tvôjga písánj,
- 15 Pólno si njih znádnost ímel, velikán učénosti!
- 16 Čóp! zakláde duhá Krézove bil si nabrál.
- 17 Žláhtniga nísi domá zaklépal bláгодарóva,
- 18 Sèbi zročèno mladóst, drúge si z njím bogatíl.
- 19 Zastávil kómej si peró, préd praznuvajóče
- 20 V zgúbo velíko rodú, kríviga dôsti zamúd,
- 21 V Sáve deréče valóv vertíncih smért te zasáči,
- 22 Glas zaprè besedí, z rók ti potégne peró.
- 23 Zêmlja, nemili čuváj, zaklád tvoj váruje skópa,
- 24 Gróbi na tvôjim očí máteri Slávi rosé;
- 25 Níso suhé nam perjátlam, ki se spómnilo têbe,
- 26 Zmíslimo predrágih tvôje ljubézni daróv.
- (29) 27 Naj se učénost in imé, čast tvôja roják! ne pozabi,
- (30) 28 Dokler tèbi dragó v Kránju slovénstvo živí.

\* Glasniki z udarji, al od dveh soglasnikov v rávni tisti, al pa od eniga v ravno tisti od družiga v prihodnji besédi nasledváni so dolgo, vsi drúgi kratko merjeni. Glásnik pred glasnikam je vselej pogoltnjen.

## B

Cenzurno-revizijski rokopis, str. 101–102

V spominj  
Matija Čopa.  
(Po gèrški mèri\*)

- 1 Žé je drugót pomlád, náš tajáti léd se začénja;
- 2 V drághi slovénski vkrotèn ni domovíni vihár.
- 3 Stéšemo svój čolníč z Bógam zročmò ga valóvam,
- 4 Skál bréznov se ogibát' šè nenavájéniga.
- 5 Zvézde, ki réš'jo bílé neznáne, ki čóln pogubéjo;
- 6 Lêlj bíl náš kermár, drúgi je bíl Palinúr.
- 7 Tí nam otél čolníč si mu kermo in jádra poprávil,
- 8 Tí mu pokázal pót právo v dežélo duhóv.
- 9 Skríta nobèna bílá ní zvézd tí nebá poezíje;
- 10 Slédni je bíl tí domàč jèzik omíkan, učèn.
- 11 Kar Rimlján je, svetá gospód, kar Grécia módra,
- 12 Lah, Francóz, Španiól, Némic in Albioníc,
- 13 Čèh, Polják, kar Rús in Ilír, kar ród je slovénski
- 14 Izmíslil slávnih čása do tvòjga písánj,
- 15 Znáne do kónca bílé so tí, Čóp! velikán učénosti;
- 16 Tí zakláde duhá Krézove bíl si nabrál.
- 17 Žláhtniga nísi domá zaklépal bláгодарóva,
- 18 Sèbi zročèno mladóst, drúge si z njím bogatíl.
- 19 Zastávil kómej si peró, préd praznuvajóče
- 20 V zgúbo veliko rodú, kríviga dôsti zamúd.
- 21 V Sáve deréče valóv vertíncah smèrt te zasáči,
- 22 Glas zaprè besedí, z rók tí potégne peró.
- 23 Zèmlja, nemíli čuváj, zaklád tvój varúje (!) skópa;
- 24 Gróbi na tvòjim očí máteri Slávi rosé.
- 25 Níso suhé nam perjáltlam, ki se spómni mo tèbe,
- 26 Zmíslimo predrágh tvòje ljubézni daróv.
- 27 Sème, ki tí zasejál si ga žé gré v klásje vesélo;
- 28 Nam, nášim dókaj vnúkam obéta sadú.
- 29 Náj se učénost in imé, část tvòjga, roják! ne pozábi
- 30 Dókler tèbi dragó v Kránju slovénstvo živí! –

\* Glásniki z udárji, al od dveh soglásnikov v rávni tísti, al pa od èniga v rávno tísti, od drúzigá v prihódni besédi naslédvaní so dolgo, vsi drúgi krátko mérjeni. Glásnik pred glásnikam je vsèlej pogóltjen.

Kmetijske in rokodelske novice. Tečaj IV. V sredo 25. Svečana 1846. List 8. Str. 29.

V spomin  
MATIJA ČOPA.\*)  
(Po gërški ali latinski méri.\*\*)

- 1 Bíl tájat' náš léd se začél, pomlád je drugót žé;
- 2 V drági slovénski vkrotèn ní domovíni vihář.
- 3 Stéšemo svój čólnič z Bógam, zročmò ga valóvam,
- 4 Skál bréznov se ogibat' šè nenavajeniga.
- 5 Zvézde, ki réš'jo bílé neznáne, ki čóln pogubéjo;
- 6 Lélj\*\*\*) bíl náš kermár, drúgi je bíl Palinúr.\*\*\*\*)
- 7 Ti nam otél čólnič, si mu kërmo in jádra poprávil,
- 8 Ti mu pokázal pót právo v dežélo duhóv.
- 9 Skríta nobèna bílá ní zvézd T i nebá poezíje;
- 10 Slédni je bíl T i domáç jèzik, omíkán, učèn.
- 11 Kar Rimlján je, svetá gospód, kar Grecia módra,
- 12 Láh, Francóz, Španiól, Némic in Albionic,
- 13 Čèh, Polják in Ilír, kar Rús, kar ród je slovénski
- 14 Izmíslil slávnih čása do T v ô j g a písánj,
- 15 Pólno si njih znádnost imél, velikán učeností!
- 16 Č ó p ! zakláde duhá Krèzove bíl si nabrál.
- 17 Žláhtniga nísi domà zaklépal bláгодарóva,
- 18 S è b i zročèno mladóst, drúge si z njím bogatíl.
- 19 Zastávil kómej si peró préd praznuvajóče
- 20 V zgúbo veliko rodú, kríviga dôsti zamúd,
- 21 V Sáve deréçe valóv vertíncih smért T e zasáçi,
- 22 Glas zaprè besedí, 'z rók Ti potégne peró.
- 23 Zémlja, nemili čuváj, zaklád T v ó j váruje skópa,
- 24 Gróbi na T v ô j i m očí máteri Slávi rosé;
- 25 Níso suhé nam perjátlam, ki se spómniho T è b e,
- 26 Zmíslimo predrágih Tvóje ljubézni daróv.
- 27 Séme, ki T í zasejál si ga, gré žé v klasje vesélo,
- 28 Nám, nášim dókaj vnúkam obéta sadú.
- 29 Naj se učénost in imé část T v ô j a roják! ne pozábi,
- 30 Dókler T è b i dragó v Krájnu slovénstvo živí! –

Dr. Prešerin.

\*) M a t i j a Č ó p, varh c.k. Ljubljanske knjižnice, je bil rojen v Žerovnici 26. Prosenca 1796; umerl (vtonil v Savi blizo Tomačeviga) 6. Maliserpana 1835.

\*\*) Glásniki z udárji, ali od dvéh soglásnikov v rávno tísti, ali od èniga v rávno tísti, od drúziga v prihodnji besédi naslédvani so d ó l g o, vsi drúgi k r a t k o mérjeni. Glásnik pred glásnikam se vsèlej pogoltne. – Pričujóča elegíja se bo v prihodnjim Ilirskim listu tudi v t e v t o n s k i méri natisnila. Beríte, sodíte, zvolíte! –

\*\*\*) L e l j, bog ljubézni, slovánski Amor.

\*\*\*\*) P a l i n ú r, E n è j o v kermár, ki je v mórji vtonil.

## D

Krajnska čbelica, Pete bukvice, 1848, str. 88–89

V spominj Matija Čopa.

(Po gerški al latinski méri \*).

- 1 Bil tájat' naš léd se začél, pomlád je drugot žé;
- 2 V dragi slovenski v krotèn [!] ni domovíni vihár.
- 3 Stešemo svoj čòlnič z Bogam zročimo [!] ga valóvam,
- 4 Skal bréznov se ogibát' šè nenavajeniga,
- 5 Zvézde, ki réš'jo, bilé neznáne, ki čoln pogubéjo;
- 6 Lel bil náš kermár, drugi je bil Palimúr [!].
- 7 Tí nam otél čòlnič si, mu kermo in jádra poprávil,
- 8 Tí mu pokázal pót právo v dežéle duhóv.
- 9 Skríta nobèna bilà ní zvézd ti nebá poezíje,
- 10 Slédnji je bil ti domáč jézík omíkan, učen.
- 11 Kar Rímljan je, svetá gospód, kar Grecíja módra,
- 12 Lah, Francoz, Španijól, Némec in Albíjonec,
- 13 Čéh, Polják, kar Rúš in Ilír, kar ród je slovénski
- 14 Izmíslil slavnih čása do tvój'ga písánj,
- 15 Polno si njih znádnost ímel, velikán učenósti!
- 16 Tí zakláde duhá Krézove bíl si nobrál [!].
- 17 Žlahtníga nísi domá zaklépal bláгодарóva,
- 18 Sèbi zročèno mladóst, druge si z njím bogatíl –
- 19 Zastávil kómej si peró – pred praznovajóče
- 20 V zgubo velíko rodú, kríviga dôsti zamúd,
- 21 V Sáve deréče valóv vertincih smert te zasáči,
- 22 Glas zaprè besedí, 'z rók ti potegne peró.
- 23 Zemlja, nemíli čuváj, zaklád tvój varúje skópa,
- 24 Gróbi na tvójim očí máteri Slávi rosé;
- 25 Níso suhé nam perjátlam, ki se spomnimo tēbe,
- 26 Zmíslimo predrágih tvóje ljubézni daróv.
- (29) 27 Naj se učenóst in imé, čast tvója, roják! ne pozábi,
- (30) 28 Dôkler tēbi dragó v Krajni slovéntvo živí.

*Dr. Prešerin.*

\*) Glasnikí [!] z udárji, ali od dveh soglasnikov v ravno tísti, ali pa od èniga v ravno tísti, od družiga v prihódnji besedí nasledvani so dólgo, vsi drugi kratko mérjeni. Glásnik pred glásnikam je vsélej pogóltljen.

## ■ PREŠEREN'S SPECIAL HOMAGE THROUGH VERSIFICATION TO MATIJA ČOP?

France Prešeren published his elegy *In Memory of Matija Čop*, written in elegiac couplets, in late February of 1846 in two prosodic forms, in the so-called seemingly quantitative and accentual; the first appeared in the Slovenian weekly *Kmetijske in rokodelske novice*, the other in the German weekly *Illyrisches Blatt*. For his book of poetry *Poezije* (1847), the poet selected the accentual version, probably more for reasons of principle and pragmatism than aesthetic reasons, since the quantitative version is only slightly less accomplished.

The basis of the poet's versification in the four versions of the elegy, in a seemingly quantitative prosodic technique, is metric quantity: syllables with stressed vowels, and syllables with unstressed vowels followed by two consonants are measured long, whereas all the other syllables are measured short. Thus the poet does use the basic principle of the syllabic quantity as a starting-point, however, the main element, which is supposed to constitute a long syllable, is the so-called length by position and not the natural length of the syllable; furthermore, all the stressed syllables, including the stressed short syllables, or, more precisely, all the syllables that were stressed by the poet, are simply treated as long. Despite this double definition of a long syllable, his metric instruments of course only partially rely on the prosodic rules of classical Greek and Roman metrics. By more or less mechanically revaluing the stressed and unstressed syllables into long and short ones, Prešeren preserved to a great extent the characteristics of the accentual principle. For this reason, the result was an arbitrary, compromising, hybrid versification construct with no historically attested basis.

The analysis of the four versions of the elegy in the quantitative prosodic technique has demonstrated that the poet was very constant and consistent in his use of the communicated metric rules he adopted; with the competence of someone knowledgeable about classical languages he also introduces in the poem the quantitative rule of *muta cum liquida*. Therefore it will attract the reader's attention that the third metron in the hexameter of the central couplet (*Pólno si njih znádnost imél, velikán učénosti*) is no longer a spondee but a trochee, which according to the metric rules of quantitative versification is not appropriate. It speaks volumes for the incontestable fact that Prešeren, except for this one hexameter, not once deviates from the written versification principle, neither in this poem nor in one of its other versions.

If we exclude the possibility that the inappropriate metron in this hexameter was the result of negligence or even indifference, we may assume that by this conscious, markedly serious transgression against the verse order, Prešeren in a poetically implicit way communicated his views on a relevant issue in Slovenian verse. He estimated that the imitation of the classical type of hexameter and therefore the possible adoption of the constitutive elements of the quantitative system would in no way be creative for Slovenian versification. There is therefore every indication that into the poem's regular and consistent *textus*, which can be translated as a texture or textile, with a constantly used pattern, foreign to Slovenian language, the poet deliberately wove a "mistake", that is, a recognisable element, completely unlike anything







# PREŠERNOVA VLOGA PRI FORMIRANJU SONETNEGA VENCA KOT UMETNIŠKE OBLIKE

---

Boris A. Novak

Filozofska fakulteta, Ljubljana

*Avtor analizira sonetni venec v zgodovinskem kontekstu razvoja soneta in sonetnih ciklov, ki izvirajo iz narave same sonetne oblike. Iz srednjeveške in renesančne corone (venca), poljubno dolge ciklične forme medsebojno povezanih sonetov, je Sienska akademija izpeljala skrajno zahtevno obliko, imenovano corona di sonetti (sonetni venec), ki jo je prevzel in z akrostihom obogatil Prešeren. Študija obravnava to formo kot vrhunec Prešernove poezije ter ob njej izpostavlja specifične lastnosti njegove poetike, predvsem plodno recepcijo romanskih pesniških oblik. V repertoarju Prešernovih ritmičnih in evfoničnih postopkov izključna raba ženskih verznihih končnic pri jambskih enajstercih ter strogost rimanja pomenita, da gre za visoko poezijo. Slovenski romantik je prvi evropski pesnik, ki je zapleteno verzifikatorsko igro Sienske akademije napolnil s pristnim umetniškim žarom in jo po tehtnosti sporočila dvignil na raven mitične forme, rezervirane za najgloblja pesniška sporočila. Pod vplivom Koršovega ruskega prevoda Prešernovega Sonetnega venca se je ta forma bliskovito uveljavila v ruski, nato pa še v drugih slovanskih književnostih in tudi širše. Slovenski romantik dr. France Prešeren ima torej bistvene zasluge pri zgodovinskem razvoju in mednarodni uveljavitvi pesniške oblike sonetnega venca.*

*Prešeren's role in establishing the wreath of sonnets as an art form. The author analyses the wreath of sonnets within the historical context of the evolution of the sonnet and sonnet cycles derived from the nature of the sonnet form itself. From the medieval and renaissance corona (wreath), a cyclic form of interconnected sonnets of arbitrary length, the Sienna Academy developed a highly demanding form called corona di sonetti (a wreath of sonnets), which was adopted by Slovenian romantic poet France Prešeren (1800–1849), and to which he added an acrostic. This study treats the form as the high point of Prešeren's poetry and highlights the properties specific to his poetics, above all his fruitful adoption of Romance verse forms. In the repertoire of Prešeren's rhythms and euphony, the exclusive use of feminine verse endings in iambic pentameters and strictness of rhyme suggest high poetry. This Slovenian romantic poet was the first European poet to infuse the complicated*

*versifying game of the Sienna Academy with genuine artistic ardour and elevate it, in terms of the cogency of the idea, to the level of a mythic form, reserved for the most profound poetic message. Under the influence of the Korsh's Russian translation of Prešeren's Wreath of Sonnets, the form quickly gained recognition first in Russian and then other Slavic literatures and beyond. Slovenian poet France Prešeren therefore played a pivotal role in the historical development and international recognition of the wreath of sonnets as an art form.*

## 1. Uvod

*Sonetni venec* je eden izmed vrhuncev Prešernovega ustvarjanja ter ena izmed najbolj briljantnih umetnin v zgodovini slovenske in evropske poezije. Namenoma poudarjamo mednarodni pomen tega pesniškega dela, saj se vse premalo zavedamo dejstva, da je prav Prešernov *Sonetni venec* največji prispevek slovenske besede zakladnici svetovne književnosti.

Pričujoča študija bo obravnavala naravo in zgodovino same oblike – po eni strani širše pojmovano formo *venca* kakor tudi *sonetni venec* v ožjem pomenu besede, kakršnega je ustvaril prav Prešeren. Gibali se bomo torej na področju teorije verza oziroma verzologije, natančneje: tistega njenega dela, ki se imenuje *primerjalna verzologija*. Tovrstna formalna analiza je nujno potrebna, saj se prešernoslovje ob izjemnih dosežkih na ravni interpretacije doslej ni dovolj posvečalo oblikovnim vprašanjem Prešernove poetike. Posledica je fascinacija s Prešernovim jezikovnim in pesniškim mojstrstvom, ki si jo literarni zgodovinarji delijo z ljubitelji poezije in širšimi kulturnimi krogi že poldrugo stoletje, ki pa se pri razumevanju formalnega pomena *Sonetnega venca* ni prebila kam dlje od navdušenega slavljenja in ponosa, da je »naše gore list« bil sposoben ustvariti tako zapleteno in zahtevno pesniško delo. Edino spoznanje, do katerega se je slovenska literarna zgodovina prebila že pred desetletji, je enostavna ugotovitev, da je Prešeren uporabil obliko sonetnega venca, kakršnega je zasnovala t. i. *Sienska akademija* v času renesanse, in da je ta model naš romantik obogatil z *akrostihom*. To dejstvo so nato skozi desetletja prepisovali vsi pisci zgodovin naše književnosti, ne da bi ta občutljivi in zanimivi literarnozgodovinski problem pobliže raziskali in postavili v kontekst razvoja evropskih pesniških oblik. Tovrstna malomarnost, ki je pri tako pomembnem vprašanju docela nerazumljiva, ima daljnosežne negativne posledice za naše razumevanje pomena in statusa Prešernove umetnine: sodeč po splošnih predstavah Slovencev, žal pa tudi slovenskih literarnih zgodovinarjev, je Prešeren povzel tujo pesniško obliko ter jo z izjemno jezikovno spretnostjo in umetniško močjo realiziral v slovenščini. – Namen pričujoče študije je na osnovi literarnozgodovinskih virov dokazati, da je vloga Franceta Prešerna pri vzpostavitvi sonetnega venca kot pesniške forme z umetniško veljavo neprimerno večja, kot se nam je dozdevalo doslej.

Z interpretacijo sporočil(a) *Sonetnega venca* se torej ne bomo ukvarjali. To so na relevanten in tehten način doslej storile generacije literarnih

zgodovinarjev, v zadnjih desetletjih predvsem Janko Kos in Boris Paternu. Pomenske in sporočilne razsežnosti Prešernove ciklične pesnitve bomo obravnavali le v tisti meri, v kakršni že sama forma sonetnega venca izžareva metametrično sporočilo, oziroma preprosteje povedano: v tisti meri, v kakršni že sama oblika sonetnega venca označuje svojo lastno »vsebino«. Preden preidemo k stvári, pa uvodoma nekaj nujnih podatkov o nastanku *Sonetnega venca*.

## 2. Sonetni venec v kontekstu razvoja Prešernove poetike

Pesnik je to skrajno zahtevno umetnino napisal v nenavadno kratkem obdobju, v silnem zanosu ustvarjalne sle v drugi polovici l. 1833. Prvič je izšel v prilogi ljubljanskega časopisa *Illyrisches Blatt* 22. februarja 1834 (številka 16), v knjižni obliki pa v Prešernovih *Poezijah* l. 1847.

*Sonetni venec* sodi v zrelo obdobje Prešernovega pesniškega razvoja. Za mladostno fazo njegovega pesnjenja je bila značilna naslonjenost na določene prvine predromantične poetike s še močnimi primesmi razsvetljenskega vrednostnega sistema: ker se pesnikova individualnost še ni razvila v smislu romantične subjektivitete, gre za besedila, ki pesnikovo videnje sveta poskušajo zajeti na pripovedni, »objektivni« način. V skladu z naravnostjo predromantike povsod po Evropi je tudi Prešeren v svojih zgodnjih pesmih rad uporabljal formi *balade* in *romance*, ki s plodno sintezo lirskih, epskih in dramskih elementov izražajo pesnikovo doživljanje človeške usode (predvsem ljubezni), obenem pa z objektivno dikcijo zakrivajo pesnikovo ranljivo notranjost in omogočajo, da njegova sporočila zaživijo na način zgodb in ne lirskih izpovedi. Spričo narativne naravnosti je logično, da si je Prešeren na začetku svoje pesniške poti na ustvarjalni način izposojal in predeloval ritmiko in leksiko ljudske ustvarjalnosti, kar prav tako predstavlja eno izmed pglavitnih zahtev predromantične estetike (v nemškem prostoru je tovrsten program začrtal že Herder, med drugimi pa ga je realiziral tudi Goethe).

Prešernov premik iz mladostnega obdobja v zrelo pesniško fazo je spričo notranje nuje njegove osebnosti in logike tedanjih umetniških tokov pomenil kristalizacijo predromantičnega izhodišča v romantično videnje sveta in človekove usode. Intelktualni in prijateljski krog, ki mu je na začetku tridesetih let 19. stoletja Prešeren z vsem srcem pripadal, je poskušal uveljaviti slovenski jezik in – kakor bi danes rekli – »kulturno identiteto« ter povezati domačo ustvarjalnost s sočasnimi evropskimi slovstvenimi tokovi. Prešernov mentor Matija Čop je pesniku posredoval teorijo bratov Schlegel, ki med drugim terja rabo romanskih pesniških oblik, češ da so te najbolj primerne za izražanje romantičnih čustev.

## 3. Prešernova recepcija romanskih pesniških oblik

Čopov impulz je padel na plodna tla: Prešeren je na kongenialni način prevzel in v skladu s specifično naravo slovenskega pesniškega jezika

adaptiral številne verzne, kitične in pesemske oblike, ki so cvetele v srednjeveški in renesančni poeziji romanskih narodov in jim je romantika dala nov ustvarjalni zagon. Kar zadeva verzne ritme, gre predvsem za *jambski enajsterec*, ki je material mnogih kitičnih oblik, med drugim *terza rime* oziroma dantejevskih *tercin* (*Uvod v Krst pri Savici*) ter *ottava rime* ali *stanca* (*Prva ljubezen*, *Slovo od mladosti*, *sam Krst*) ter osrednje pesemske oblike evropske lirike – *soneta*. Literarnozgodovinsko dejstvo, da prvi sonet v slovenski poeziji – *Potažva* – dolgujemo Jovanu Veselu Koseskemu, lahko v umetniškem smislu zanemarimo: prvi slovenski sonetist, pesnik, ki je vzpostavil model našega soneta, ki kot kanon lebdi nad celotno nadaljnjo zgodovino slovenske sonetistike (celo kadar se pesniki od njega oddaljujejo ali ga celo kršijo), je – France Prešeren.

Če k pravkar naštetim pesniškim oblikam prištejemo antični *elegični distih*, špansko *glosa*, francoski *triolet*, slovensko adaptacijo nemškega *nibelunškega verza*, arabske *gazele* ter mnoge druge forme, potem se zavemo Prešernovega oblikovnega mojstrstva in izjemnega posluha, s katerim je mnoge tuje oblike presadil na njivo slovenskega jezika in jim dal tako naraven zven, da jih odtlej doživljamo kot oblike svojega, slovenskega doživljanja sveta.

Vendar ne gre zgolj za presajevanje pesniških oblik – Prešeren ima tudi globlje, naravnost zgodovinske zasluge za odkritje in utrjevanje prave narave slovenskega pesniškega jezika. S svojim občutljivim jezikovnim posluhom je začutil zakonitosti ritma slovenskega verza in s svojo verzno tehniko začrtal temeljna pravila slovenske verzifikacije tudi za prihodnje pesniške rodove.

Da bi natančneje razumeli to problematiko, je treba v grobih obrisih razgrniti osnovne verzološke pojme.

#### 4. Evropski in slovenski verz

V nasprotju z drugimi načini govora (vsakdanjo komunikacijo ali prozo), kjer se jezik podreja le slovničnim zakonitostim in omejitvam, se jezik pesmi v vezani besedi podreja tudi dodatnim omejitvam, ki jih regulira *metrum*. Te metrične zakonitosti se razlikujejo od jezika do jezika, ponavadi pa temeljijo na binarni opoziciji med *močno* in *šibko pozicijo*, ki si kot osnovo ritma izbere eno izmed značilnosti glasu, npr. *trajanje* (opozicija dolgi – kratki zlog v *kvantitativni verzifikaciji*) ali *jakost* (opozicija naglašeni – nenaglašeni zlog v *akcentuacijski* in *silabotonični verzifikaciji*).

Zgodovina evropskega verza pozna tri osnovne verzifikacijske principe. Pesništvo starih Grkov in Rimljanov je temeljilo na *kvantitativni verzifikaciji*, za katero je značilno zaporedje dolgih in kratkih zlogov; z razpadom latinščine v srednjem veku sta se razvila druga dva verzifikacijska principa. *Silabična verzifikacija* temelji na številu zlogov in stalnih naglasih, pri daljših verzih tudi na cezuri, ki vrstico razdeli na polstih; zaznamovala je predvsem poezijo romanskih narodov, najbolj izrazito francoski in španski verz, ter nekaterih slovanskih narodov, med drugim



srbsko in hrvaško poezijo. (Dejstvo, da poezija bližnjih južnoslovanskih jezikov temelji na bistveno drugačni verzifikaciji kot slovenska, pomeni, da verzifikacija ni odvisna samo od lingvističnih, predvsem fonetičnih zakonitosti, temveč tudi od kulturnozgodovinskih razsežnosti razvoja različnih nacionalnih književnosti.) *Akcentuacijska (tonična) verzifikacija* pa temelji na mreži naglasov: število naglasov v verzu je določeno, število nenaglašenih zlogov pa je lahko poljubno. Ta verzifikacijski princip je bil značilen za srednjeveško pesništvo germanskih narodov, na začetkih pa je zaznamoval tudi slovensko ljudsko ustvarjalnost. Podzvrst tega verzifikacijskega sistema je *silabotonična* verzifikacija, kjer poleg osnovnega akcentuacijskega principa verzo ritmiko regulira tudi spoštovanje števila zlogov, se pravi zlogovne (silabične) narave verza; silabotonična verzifikacija je značilna za germanske jezike, med drugim za angleško in nemško poezijo, med slovanskimi jeziki pa sta izrazita primera silabotonije ruščina in slovenščina.

Italijanski verz je po svojem zgodovinskem poreklu silabičen, močna vloga mreže naglasov pa je povzročila, da je njegova ritmika postopoma prerasla v silabotonično. Ravno silabotonija je skupni imenovalec med italijanskim in slovenskim verzom, čeprav je prvi po izvoru silabičen, drugi pa akcentuacijski: prav zato je Prešeren zmožgal s tako lahkoto in naravnostjo prenesti italijanske pesniške oblike v slovenščino. Pri tem se je naslonil na pravilne, a v umetniškem smislu še tipajoče poskuse prejšnje, razsvetljske generacije pesnikov.

Po jalovih poskusih prilagajanja slovenskega jezika kvantitativni verzifikaciji in antičnim pesniškim oblikam je Janez Damascen Dev v razsvetljskih zbornikih *Pisanice od lepeh umetnosti* (1779–81) odkril silabotoničnost kot pravo naravo slovenskega verza, predvsem z rabo aleksandrinca, ki ga je povzel po nemški adaptaciji (jamski ritem, 12-zložni moški in 13-zložni ženski verzi). Devova poezija je bila sicer v umetniškem smislu še nerodna, a v smislu ritmike je storil prvi, odločilni korak k uveljavitvi silabotonije kot prave narave slovenskega verza. Tej prelomni odločitvi je sledil tudi Valentin Vodnik, ki je rad pesnil v ritmu *alpskih poskočnic*, dokončno pa je silabotonijo utrdil Prešeren, predvsem z uvedbo jamskega enajsterca in soneta. Pri prevzemanju tujih pesniških oblik se Prešeren nikoli ni zadovoljil zgolj s pasivnim posnemanjem pravil, temveč je ob vsej zvestobi njihovi izvorni naravi te forme vselej prilagodil drugi in drugačni naravi slovenskega jezika. Zato jamski enajsterec v Prešernovi pesniški rabi izkazuje nekatere specifične lastnosti, ki jih imamo lahko obenem za specifične značilnosti slovenske adaptacije tega verznega ritma. Tukaj bomo našteali le pogloblitve ugotovitve, radovednejši bralci pa lahko natančnejšo analizo preberejo v knjigi *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*, ki jo je avtor pričujoče študije objavil l. 1995 pri Založbi Obzorja.

## 5. Specifika Prešernovega enajsterca

Spričo italijanskega porekla imenujemo jamski enajsterec (*endecasillabo giambico*) po domače tudi *laški enajsterec*.

Če primerjamo Dantejeve in Petrarcove *endecasillabe* s Prešernovimi enajsterci, bomo ugotovili številne ritmične vzporednice in nekatere zanimive razlike: čeprav tudi pri Danteju in Petrarci prevladujejo ženske verzne končnice in rime, njuna ritmika pozna tudi moške in daktilske (tekoče) končnice in rime. V nasprotju z njima je Prešeren uporabljal jamske enajsterce z izključno ženskimi končnicami (izglasji, klavzulami), ki so spričo mehkejšega ritma in večjega števila ponavljajočih se glasov večinoma bolj blagoglasne kakor moške rime. Ta postopek je doživljal kot izrazno sredstvo »visoke« poezije, v nasprotju z moškimi in daktilskimi izglasji, značilnimi za balade in romance, se pravi pripovedno poezijo, ki je bila ritmično in leksično naslonjena na ljudsko izročilo. Ta selektivnost pri verzem ritmu je toliko bolj nenavadna, ker v Prešernovem opusu lahko zasledimo nadpovprečno visoko frekvenco moških verzov in rim (ter tekočih oziroma daktilskih izglasij in rim, ki služijo kot nadomestek moške rime v t. i. *razširjenih moških rimah*, npr. *prišla – dèklica*). A Prešeren moške in tekoče klavzule in rime uporablja le pri pripovednih pesmih, naslonjenih na ljudsko izročilo, v prvi vrsti v baladah in romancah, ki jih očitno pojmuje kot »nižjo« umetnost.

Cezura, ki je konstitutivni element silabične verzifikacije – najmočnejša je v španskem verzu, zelo pomembna v francoskem, v italijanskem verzu pa je spričo močne vloge naglasov relativno šibka – se pri Prešernu sicer pojavlja, a je še bolj rahla kakor v italijanščini in ne predstavlja konstitutivnega elementa verzne ritmike. Zato smo za to šibko cezuro v slovenskem verzu predlagali nov izraz – »reža«. Glede na položaj cezure pozna italijanska verzologija *mali enajsterec (endecasillabo a minore)* s cezuro v prvi polovici verza in *veliki enajsterec (endecasillabo a maggiore)* s cezuro v drugi polovici; medtem ko je v italijanski poeziji razmerje med malimi in velikimi enajsterci uravnovešeno, pri Prešernu in tudi pozneje v slovenski poeziji prevladujejo mali enajsterci, kar je specifična slovenske variante jamskega enajsterca.

Da bi natančneje razumeli specifične značilnosti Prešernovega soneta in sonetnega venca, moramo v osnovnih potezah razgrniti zgodovino sonetne forme.

## 6. Zgodovina sonetne oblike

Od svojega nastanka v 13. stoletju vse do danes je sonet nedvomno krona evropske poezije. Suvereno je zdržal celo revolucijo pesniškega jezika ob prelomu 19. in 20. stoletja, iz česar lahko sklepamo, da gre za izredno trdoživo formo, ki pa je obenem elastična in sposobna prilagajanja različnim literarnim tokovom in estetikam različnih obdobj. Svojo kraljevsko veljavo in tako rekoč »večno« priljubljenost si je sonet pridobil in ohranil zaradi svojevrstne strukture, ki kombinira simetrično formalno strogost v kvartinah in svobodnejše izrazne možnosti v tercinah. Gre za zgoščeno obliko, kjer mora biti sleherna beseda pretehtana, medsebojni odnosi med besedami pa morajo vzpostavljati kompleksno pomensko mrežo. Štirinajst vrstic klasičnega italijanskega soneta predstavlja besedni kristal, ki v

rokah spretnega in nadarjenega pesnika odseva veselje – ne le bogastvo zunanjega sveta, temveč tudi skrivne pokrajine notranjega, čustvenega sveta, od ljubezenskega zanosa do zavesti o smrtnosti. Sonet je idealna oblika za lirsko izražanje bežne lepote trenutka, zna pa biti enako primeren za globino refleksije o temeljnih bivanjskih problemih; spričo jednatosti in jezikovne izbrušenosti se poda celo ostrim rafalom humorja, ironije in satire. Skratka: sonet je jezikovni *mikrokozmos*, ki odseva *makrokozmos* človeškega sveta.

Sonet dosega to nenavadno zgostitev sveta zahvaljujoč glasbi besed. Verzni ritem soneta, zgrajen na jambskih enajstercih, je očarljiv in gladek, po svoji sestavi pa blizu naravnemu govoru, kar pomeni, da je karseda primeren za čustveno nabito lirsko izpoved. Rime soneta funkcionirajo kot jezikovna ogledala: odsevajo druga drugo in s tem ustvarjajo kompleksno, večplastno zvočno in pomensko strukturo, pri kateri imamo občutek, da se ozek prostor soneta odpira v neskončnost.

Bolj kot katerakoli druga pesniška oblika je sonet soroden glasbi. O njegovi glasbeni naravi govori že sam pomen imena sonet, ki je etimološko zvezan z latinskim glagolom *sonare* – *zveneti*. V romanskih jezikih ima ta beseda obliko pomanjševalnice in torej pomeni – *mali zven*. Zanimivo in pomenljivo pa je, da se sama beseda najprej pojavi v provansalski, kjer pa ne označuje pesemske oblike, temveč – *napev, melodijo*. Šele pozneje, v 13. stoletju, ko impulzi trubadurske lirike na ploden način dosežejo Italijo, se začne beseda *sonet* uporabljati za pesemsko obliko.

Pri tem je treba priznati, da literarna zgodovina doslej še ni razvozlala neprijetnega problema. Pesem je namreč hči glasbe in plesa: ob svojem nastanku, potopljenem v temo časa, se je lirsko besedilo porajalo v tesni sintezi z melodijo in gibanjem. O glasbenem poreklu poezije priča tudi etimologija slovenske in slovanske besede *pesem*, ki izhaja iz glagola *peti*; enak etimološki pomen ima angleška beseda *song* (iz glagola *to sing*) ali francoska beseda *chanson* (iz glagola *chanter*). Večina pesniških oblik starega in srednjega veka nosi na svoji strukturi pečat svojega glasbenega »otročstva«; tako, denimo, refreni razločno kažejo, da gre za besedne tvorbe, ki jih je oblikovala logika glasbenih kompozicij. – Kljub dejstvu, da samo ime *sonet* nakazuje možno povezavo z glasbo ter da vsi čutimo, da gre za pesemsko obliko, ki omogoča čarobno zvočnost, literarna zgodovina ne razpolaga z nobenim primerom, da bi sonet ob svojem nastanku bil povezan z glasbo. To je toliko bolj čudno, ker se je italijanska lirika v 13. stoletju formirala pod močnim vplivom umetnosti provansalskih trubadurjev, kjer je bilo besedilo vselej tesno povezano z melodijo.

To pa ni edina nejasnost v zvezi z zgodovino soneta. Čeprav gre za osrednjo pesemsko obliko evropske poezije, si literarni zgodovinarji in verzologi še zmeraj niso na jasnem glede izvora soneta. Prvi ohranjeni soneti so nastali na sicilskem dvoru v 13. stoletju, za časa vladavine Friderika II. (1220–1250), nemškega kralja in cesarja Svetega Rimskega Cesarstva, ki je bil zaradi svojih osebnih lastnosti ter vojaških in intelektualnih sposobnosti znan kot *Stupor Mundi* (»Svetovno čudo«). Ta razsvetljeni in vsestransko nadarjeni samodržec je na svojem dvoru zbral

številne umetnike in učenjake tistega časa (med drugim tudi *trubadurje*, ki so se kot begunci zatekali k njemu pred versko vojno, ki je razdejala cvetočo Provanso), ustvarjalni dosežki tega kroga pa predstavljajo enega izmed navdihov poznejše renesanse. Tudi sam Friderik je pisal pesmi, enako njegovim sinovi; pesniki so bili tudi mnogi uradniki na sicilskem dvoru – Pier della Vigna, Guido della Colonne, Rinaldo d'Aquino ter mnogi drugi. Te skupine se je oprijelo ime *sicilska šola*, za njenega voditelja in najboljšega predstavnika pa je od Danteja naprej veljal Giacomo da Lentini (oz. Lentino), Friderikov pisar, ki je ustvarjal v letih 1233–1240 ter mu pripisujejo tudi izum soneta, kar pa ni povsem zanesljivo. Kakorkoli že, njegovi soneti predstavljajo prve izpričane sonete v literarni zgodovini.

Literarni zgodovinarji so prelili ogromno črnila, da bi pojasnili izvor soneta. Ohranjeni soneti sicilske šole so bili precej drugačni od poznejše oblike italijanskega soneta, kakršno poznamo še dandanašnji (dve kvartini in dve tercini). Ena izmed najbolj razširjenih teorij pravi, da naj bi se sonet razvil iz sicilske ljudske pesmi, ki se je imenovala *canzona* in je temeljila na osemvrstični kitici, znani pod imenom *sicilski strambotto* (ABABABAB). In res: ohranjeni soneti sicilske šole se začenjajo s t. i. *oktavo*, osemvrstičnico, zgrajeno na prestopnih rimah. Vendar pa ta teorija zadovoljivo pojasnjuje le izvor prvega dela, ne pa tudi drugega dela sicilskih sonetov, t. i. *sesteta*, šestvrstičnice, zgrajene večinoma na *ponovljenih rimah* (*rime replicate*: CDECDE), v manjši meri pa na *prestopnih oz. verižnih rimah* (*rime incatenate*: CDCDCD). Druga hipoteza pravi, naj bi sonetna forma predstavljala osamosvojeno kitico *kancone*, dolge pesniške oblike, ki se je bila pred tem izkristalizirala iz *ballate*, plesne pesmi (italijanski glagol *ballare* pomeni *plesati*), ki je bila v mnogih različicah razširjena po vsej Evropi in iz katere se je med drugim postopoma razvila tudi pripovedna in temačno uglašena *balada*. Zanimivo je, da prvotna forma *ballate*, t. i. *starodavna ballata* (*ballata antica*), temelji na enaki kitični sestavi kakor *zadžal*, oblika *mozarabske* poezije. Gre za sijajno ljubezensko liriko, ki je nastala v stoletjih, ko so Mavri vladali iberskemu polotoku, in ki predstavlja zanimivo sintezo arabske (islamske), španske (krščanske) in judovske kulture. Eden izmed dokazov za tezo o vplivu arabske poezije na provansalsko (trubadursko) in sploh romansko poezijo je dejstvo, da Italijani imenujejo to kitico *strofa zagialesca*.

Kakorkoli že: ohranjeni soneti sicilske šole – ti »*prasoneti*« – so precej drugačni od današnje podobe soneta. Oktava je nato razpadla v dve kvartini (štirivrstičnici), sesteta pa v dve *tercini* (trivrstičnici). Možnosti rimanja so se postopoma razširile: v kvartinskem delu tudi oklepajoče rime, v tercinskem delu pa vse mogoče kombinacije (veljalo je le eno samo pravilo – da se mora vsaj ena rima ponoviti v obeh tercinah). In nastala je sestava klasičnega italijanskega soneta! Razvoj sonetne oblike je dokončal Dante, z notranjimi variacijami pa jo je obogatil Petrarca.

Zgoraj navedeni podatki o formalni sestavi sonetov sicilske šole bi predstavljali zgolj akademski kuriozum, če ne bi že sama razporeditev rim v teh »*prasonetih*« nakazovala temeljnega principa poznejše sonetne

oblike – razlike med načinom funkcioniranja kvartinskega in tercinskega dela: prestopni način rimanja oktave kaže namreč, da se je ta struktura razvila iz dvostišij in da temelji na binarnem gradbenem principu, medtem ko sekstet izkazuje drugačen gradbeni princip, večinoma utemeljen na številu tri. Ta razlika v gradbenih principih pojasnjuje dejstvo, da sta kvartini simetrično pravilni in regularni, medtem ko tercini omogočata manevrski prostor za formalne odmike in zamike. Kvartini torej vzpostavi pravilo, ki ga nato tercini razširita in kršita. Z drugimi besedami: sonetna oblika združuje formalno zakonitost in izrazno svobodo.

## 7. Strogost Prešernovega rimanja

Italijanski sonet torej kljub svoji strogosti omogoča določen manevrski prostor pri razporeditvi rim. V nasprotju z bogastvom možnih variant zaporedja rim pri Danteju in predvsem Petrarci je Prešeren pri svoji recepciji soneta izbral le najbolj kanonične variante: tako vseh 42 sonetov v Prešernovih *Poezijah* (vključno s petnajstimi soneti *Sonetnega venca*) temelji na oklepajoči rimi v kvartinah (ABBA, ABBA), medtem ko ne zasledimo niti enega samega primera prestopnega načina rimanja, ki je v italijanskem sonetu prav tako regularen in zgodovinsko celo prvoten; med mnogimi variantami zaporedja rim v tercinskem delu soneta pa je Prešeren uporabljal samo pet možnosti, med katerimi absolutno vodi verižna varianta (CDC, DCD). Očitno je torej, da je najbolj kanonično razporeditev rim (ABBA, ABBA, CDC, DCD) doživljal kot izrazno sredstvo »visoke« umetnosti. Pravilnost te ugotovitve se kaže tudi v dejstvu, da si je pravico do odstopanja od tega kanoničnega zaporedja rim vzel le pri nekaterih sonetih »lažjega«, komičnega žanra, pa še to le v tercinah, ki so že *per definitionem* oblikovno svobodnejše kakor kvartine. Tako v *Ljubeznih* in *Zabavljivih sonetih* srečamo naslednje primere za italijanski sonet regularnih razporeditev rim, ki pa znotraj poetike Prešernove sonetistike učinkujejo kot odstopanja od kanona: dva primera *ponovljenih rim* (*rime replicate*: CDE, CDE), en primer *obrtnjenih rim* (*rime invertite*: CDE, EDC), dva primera z razporeditvijo rim CDD, CEE ter dva primera z razporeditvijo CCD, EED, ki je še posebej zanimiva, saj je značilna za *francoski sonet*. Gre za pesmi *Al prav se piše* in *Ne bód'mo šalobárde iz Zabavljivih sonetov*. Enako razporeditev rim v tercinah ima tragično intonirani *Memento mori*, ki je torej edina izjema v Prešernovi zvrstni diferenciaciji načinov rimanja pri sonetih. Izjema pač, ki potrjuje pravilo. (Mimogrede: osnovna razlika med *italijanskim* in *francoskim sonetom* zadeva verzni ritem: *francoski sonet* namreč temelji na dvanajstzložnih *aleksandrincih*.)

Spomnimo se dejstva, da v celotni Prešernovi sonetistiki (in nasploh pri vseh pesniških oblikah, napisanih v jambških enajstercih) ni niti enega samega verza z moškim izglasjem oziroma moško rimo: podobno kot pri razporeditvi rim tudi tu ugotavljamo, da je Prešeren izključno rabo ženskih klavzul in rim doživljal kot formalni postopek »visoke umetnosti«, rezerviran za najpomembnejše teme – ljubezensko, bivanjsko in nacional-



no. Zvrstno motivirana in določena izbira evfoničnih in ritmičnih sredstev torej kaže na izrazito Prešernovo zavest o razliki med *liriko* in *epiko* – liriko je v skladu s prastarimi značilnostmi te literarne vrste in v skladu s samim imenom (iz starogrškega glasbila *lira*) doživljal kot blagoglasno, glasbi bližnjo umetnost, ki mora »angažirati« vse zvočne in ritmične možnosti jezika, pri verzni epiki pa zadoščajo bolj preprosti postopki. Tovrstna strogost pri izbiri izraznih sredstev nedvomno izvira iz močne Prešernove želje, da bi slovenski jezik s pomočjo lirike dvignil na raven evropske omike in da bi z rabo najbolj zahtevnih oblik dokazal njegovo gibkost in lepoto.

Prešeren je vzpostavil ritmično, evfonično in estetsko normo slovenskega verza, ki lebdi nad nadaljnjo zgodovino naše lirike celo takrat, ko se pesniki od nje oddaljujejo. Razvoj je šel v smeri čedalje bolj izrazite »rehabilitacije« moških in daktilskih izglasij in rim.

## 8. Sonetni cikli

Že sama sonetna forma obsega v svoji strukturi potencial za razširitev v širšo in višjo celoto, v – cikel. Število različnih sonetnih ciklov v zgodovini evropske poezije je dobesedno nepregledno; tudi v slovenskem pesništvu je združevanje sonetov v cikle eden izmed najpogostejših postopkov. Prakso sintetiziranja posameznih sonetov v višjo celoto je vpeljal že Prešeren: pomislimo le na njegove *Ljubeznjene sonete* ali *Sonete nesreče*. Pri tovrstnih sonetnih cikli posamezna besedila obdržijo svojo neodvisnost in samostojnost/samozadostnost (sonet o Vrbi lahko beremo in razumemo brez ozira na preostale *Sonete nesreče*), obenem pa pomenska presečišča posameznih sonetov tvorijo na ravni cikla sporočilo višjega in bolj kompleksnega reda.

V tej zvezi moramo opozoriti tudi na terminološko zmedo, ki izvira iz dejstva, da nekateri znani sonetni cikli v zgodovini evropske lirike nosijo zvrstno ime *corona – venec*, vendar se po sestavi razlikujejo od *sonetnega venca*, kakršnega je uporabil in *sooblikoval* naš Prešeren. Da bi poudarili to razliko, bomo za ciklične forme različnih vencev v širšem smislu besede uporabljali roditeljsko obliko *venec sonetov*.

## 9. Corona – venec sonetov

Z izrazom *corona* italijanska literarna veda v najširšem smislu označuje »serijo sonetov, ki so medsebojno tematsko povezani« (Sandro Orlando: »*Techniche di poesia*« – *La metrica italiana*, Bompiani, 1994). Prvi primeri datirajo že iz daljnega 13. stoletja. Vodja toskanske pesniške šole Guittone d'Arezzo (ok. 1235–1294), ki mu dolgujemo tudi izum tako imenovanega *dvojnega soneta* (*sonetto doppio*), je napisal venec sonetov o sedmih smrtnih grehah, to temo pa je pozneje z vencem upesnil tudi Fazio degli Uberti (ok. 1305–ok. 1367). Član toskanske pesniške šole Folgore di San Gimignano, ki je živel v zadnji tretjini 13. in prvi tretjini



14. stoletja, je napisal dva venca sonetov: prvi upesnjuje dneve v tednu, zato je naslovljen *Sonetti della semana*, sedmim sonetom pa je dodano posvetilo, tako da ta venec obsega osem sonetov; drugi, ki je verjetno nastal med l. 1309 in 1317, obravnava mesece v letu, zato je naslovljen *Sonetti de' mesi*, dvanajstim sonetom pa sta dodana uvodni in zaključni sonet, skupaj torej gre za štirinajst sonetov. Italijanska literarna zgodovina in verzologija z izrazom *corona* označujeta tudi epistolarne verzificirane dialoge med različnimi pesniki, ki so se pogosto izražali v sonetni obliki. H *coronam* sodi tudi ambiciozno in obsežno delo, naslovljeno *Il Fiore (Cvet)*, ki ga sestavlja nič manj kot 232 sonetov in ki ga je po interpretaciji znamenitega literarnega zgodovinarja Gianfranca Continija mogoče pripisati celo Danteju; za nas je zanimivo, da vse sonete poleg tematskih vezi združuje tudi enotna razporeditev rim – ABBA, ABBA, CDC, DCD, to pa je prav tisti najbolj kanonični način rimanja, ki ga je Prešeren v svoji sonetistiki najrajši uporabljal in na katerem v celoti temelji tudi njegov *Sonetni venec*.

Venec sonetov se izkaže tudi kot forma, primerna za polemične in satirične namene: tako Annibal Caro sredi 16. stoletja napiše cikel repatih sonetov *Mattacini* zoper Lodovica Castelveta, Giambattista Marino pa na začetku 17. stoletja venec *Murtoleide* zoper Gaspara Murtola.

Kljub temu, da pesniški jezik od zadnje tretjine 19. stoletja naprej ni bil več naklonjen strogim tradicionalnim pesniškim oblikam, je venec sonetov proti vsemu pričakovanju še zmeraj vznemirjal najbolj ambiciozne ustvarjalce. Tako je znameniti pesnik Giosuè Carducci l. 1883 pod francoskim naslovom *Ça ira* objavil venec dvanajstih sonetov v zbirki *Rime nuove*. Razvpiti dekadent Gabrielle D'Annunzio pa je venec sonetov realiziral večkrat: najprej cikel dvanajstih sonetov, naslovljenih *Le adultere (Prešuštnice)* v zbirki *Intermezzo* iz l. 1894, l. 1904 pa je v knjigi *Elektra* objavil obsežen venec *Le città del silenzio (Mesta tišine)*, ki ga sestavlja 56 sonetov; istega leta je v zbirki *Alcyone* izdal venec devetih sonetov s pomenljivim naslovom *La corona di Glauco (Glavkov venec)*.

Enega najpomembnejših vencev sonetov v angleški in svetovni poeziji je napisal John Donne l. 1633: gre za venec sedmih sonetov, ki upesnjuje ključne dogodke v življenju Jezusa Kristusa in ki predstavlja uvod v eno njegovih najpomembnejših del, cikel *Holy Sonnets (Sveti soneti)*. Veliki angleški pesnik in mistik je ta sonetni prolog naslovil z italijanskim zvrstnim izrazom *La Corona*, ta naslov pa je v kontekstu njegovega pesniško-religioznega videnja karseda pomenljiv, saj *lovorjev venec, krono pesnikov*, sooča s Kristusovo *trnovo krono*. John Donne okrepi in poglobi simbolični pomen zvrstnega izraza *venec – corona*, ki so ga poudarjali že prvi italijanski sonetisti, ki so uvajali to ciklično formo: da so soneti v tovrstnem ciklu razpostavljeni kakor cvetni listi v venčni čaši oziroma kakor rože v vencu. Na ta način posamezni soneti tvorijo krožno celoto (pomen starogrškega izraza *kyklos* oziroma latinskega izraza *cyclus* je prav to – *krog, kolobar*).

Tudi pri drugih srednjeveških in renesančnih pesniških oblikah (npr. pri *sektini, rondelu, rondoju, trioletu*, različnih oblikah *francoske balade, vilaneli* itd.) nenehno ponavljajoče se besede ali verzi v funkciji

refrenov vzpostavljajo *krog* kot temeljno podobo sveta in bivanja. V tem obdobju so ljudje očitno doživljali vesoljni svet kot celoto, kot *kozmos* (starogrška beseda *kosmos* ne pomeni le *vesolja*, temveč tudi *red*, *urejenost*, obenem pa je tudi v etimološki zvezi z besedo *kozmetika*). Krog je idealna, popolna umetniška (pris)podoba celovitosti in urejenosti *kozmosa*, kjer se isti elementi nenehno ponavljajo in vračajo, »večno vračanje istega« pa zagotavlja človeku varnost vnaprej danega smisla bivanja.

Če upoštevamo ta metafizični pomen krožnih pesniških oblik, pridemo do sklepa, da je venec sonetov, še bolj pa sonetni venec – »mikrokozmos«, ki odseva »makrokozmos«. Pri tem je bistvenega pomena tudi dejstvo, da cvetni listi v venčni čaši tvorijo krog, enako kakor tudi posamezne rože v vencu. Ta sklep potrjuje tudi natančna analiza Christopherja Kleinhena v delu *The Early Italian Sonnet: The First Century (1220–1321)* iz l. 1988.

John Donne je za definiranje narave ciklične forme venca sonetov pomemben tudi zato, ker je z globoko zmožnostjo avtorefleksije začutil in izrazil, da ta krožna oblika izenačuje začetek in konec pesmi, ki jima je v kontekstu svojega mističnega videnja dal metafizično veljavo Začetka in Konca:

*The ends crowne our workes, but Thou crown'st our ends,  
For, at our end begins our endless rest  
The first last end, now zealously possess  
With a strong sober thirst, my soule attends.*

Prvi verz v dobesednem prevodu pomeni: *Konec krona naša dela, toda Ti kronaš naš konec ...* Ta paradoksalni retorični obrat z religiozno dialektiko upesnjuje razmerje med človekom pesnikom in Bogom, kjer je konec človekovega življenja izenačen z novim začetkom v krožni večnosti božje resnice in resničnega življenja onstran človeške smrtnosti, v isti sapi pa definira samo formo – prepletanje verzov in pesmi v krožni formi venca sonetov, kjer se konec vsake pesmi ponovi kot začetek naslednje.

Kot poudarjata C. A. Patrides v komentarju k izdaji *The Complete English Poems of John Donne* (1985) in za njim ruski literarni zgodovinar A. B. Šiškin v svoji študiji o ruskem sonetnem vencu (*Russkii venok sonetov: istoki, forma i smisl*, Russica romana, II–1995), naj bi donnovska *corona* bila pesniška podoba katoliškega »rozarija« oziroma »venca« Device Marije. Šiškin pravilno ugotavlja, da Donnova formulacija »*The first last*« predstavlja odmev impresivnega stavka iz *Apokalipse* oziroma *Janezovega Razodetja*: »Jaz sem Alfa in Omega, govori Gospod Bog, on, ki je, ki je bil in ki pride, vladar vsega.« K temu dodajamo, da temeljni princip sonetnega venca, po katerem se zadnji verz vsakega soneta ponovi kot prvi verz naslednjega soneta, na ravni pesniškega jezika in kompozicije realizira preroško svetopisemsko napoved: »*In poslednji bodo prvi.*«

## 10. Sonetni venec – zgodovina forme

Venec sonetov je torej ciklična forma; posamezne pesmi v njej ohranjajo svojo samostojnost. Sonetni venec je več kot zgolj cikel – je ciklična pesnitev, kjer so ritmične in evfonične, tekstovne, motivne in tematske povezave med sestavnimi deli tako močne, da posamezni soneti sicer ohranjajo svoje samostojno sporočilo in tekstovno integriteto, vendar pa se sporočilo sonetnega venca razvije v svoji polnosti šele na ravni celote. Preprosto povedano: vsak sonet Prešernovega *Sonetnega venca* lahko sicer beremo posebej, vendar se vsi semantični potenciali tega soneta razkrijejo šele na ravni celotnega venca, na podlagi kompleksne mreže pomenskih razmerij vseh sonetov.

Originalno italijansko ime *sonetnega venca* je *corona di sonetti*. To formo so izumili in ji pravila definirali člani tako imenovane *Sienske akademije*, ki je bila formirana l. 1460. Literarna zgodovina žal ne razpolaga z viri o sonetnem vencu iz prve roke. Zapis teh pravil dolgujemo dvema poznejšima viroma: Giovanni Maria Crescimbeni, kanonik neke cerkve v Rimu ter obenem sonetist in član *Arkadije*, ene izmed rimskih literarnih akademij, je pravila sonetnega venca zapisal v delu *L'istoria della volgar poesia*, ki je izšlo v Benetkah l. 1731. Na enak način je ta pravila zapisal P. G. Bisso v knjigi *Introduzione alla volgar poesia* (Benetke, 1794). Po Crescimbeniju je *corona di sonetti* »sestavljena iz petnajstih sonetov, med katerimi se zadnji imenuje 'magistralni'. Iz njega izvirajo uvodne in sklepne vrstice vseh preostalih štirinajstih: tako da se prvi sonet začne s prvo vrstico magistrala in se konča z njegovo drugo vrstico, drugi sonet se začne z drugo vrstico magistrala in s konča z njegovo tretjo vrstico, in tako vse do štirinajstega soneta, ki se začne s štirinajsto vrstico magistrala in se konča na novo, tako da se vrne k prvi vrstici magistrala ter na ta način potem vstopi v magistrale in s seboj sklene krožno sestavo v podobi venca.« Prvi-in-zadnji verzi vseh sonetov se torej oglasijo trikrat: tretjič v magistralnem sonetu. Zato Prešeren v prvem sonetu *Sonetnega venca* na jednat in duhovit način definira *Magistrale* kot »pesem trikrat peto«.

Številni slovenski prešernoslovci so upravičeno hvalili dovršeno kompozicijo Prešernovega *Sonetnega venca*, zanimivo pa je, da pri tem prevladujejo interpretacije, ki poudarjajo predvsem *arhitektoniko*, se pravi umetno, anorgansko naravo *Sonetnega venca*. Najbolj radikalen v tem smislu je bil Avgust Žigon (*Tercinska arhitektonika v Prešernu*, 1906–1907), vendar tudi Boris Paternu v svojih analizah opozarja na arhitekturo *Sonetnega venca*. Pisec pričujoče študije pa nasprotno meni, da je »venec« v naslovu Prešernovega dela treba vzeti dobesedno, še posebej v povezavi s podobjem tega pesniškega dela, ki v veliki meri temelji na metaforični paradigmi cvetja. *Sonetni venec* torej ni zgolj produkt umetnega in anorganskega sveta, temveč je izrazito živa, naravna oblika, ki posnema cvetje: sonetni venec je venčna čaša, kjer v sredini kraljuje magistralni sonet, ki ga kot cvetni listi obkrožajo posamezni soneti.

## 11. Prešeren – prvi umetnik sonetnega venca

Vse kaže, da ni ohranjen niti en sam primer sonetnega venca, ki bi ga napisali člani Sienske akademije. Izumitelji sonetnega venca so torej zapustili le pravila tvorjenja te ciklične forme, zato ne vemo natančno, ali so to zahtevno pesniško obliko sploh realizirali. Po ohranjenih podatkih je očitno, da so pripadniki te akademije sonetni venec razumeli kot verzifikatorsko nalogo, vrhunsko vajo v spretnosti kovanja verzov in rim, družabno igro izobraženih dvorskih krogov. Sama Sienska akademija pripada širokemu gibanju petrarkizma, ki se je čedalje bolj izgubljalo v formalnih igrah in etudah ter je na koncu povsem pozabilo, da njihov véliki vzornik – Petrarca – ni bil samo mojster jezika in forme, temveč tudi pesnik čustveno pristne, globoke, boleče in radostne ljubezenske poezije. Tudi če je bil sonetni venec s strani Sienske akademije kdaj realiziran, na podlagi siceršnje pesniške produkcije njenih članov lahko sklepamo, da je šlo zgolj za zahtevno manieristično igro.

Svetozar Petrović, eden izmed najpomembnejših sodobnih verzologov, je avtorju pričujoče študije povedal, da kljub iskanju ni nikjer našel nobenega primera realizacije sonetnega venca v času nastanka samih pravil, se pravi v obdobju italijanske renesanse oziroma v poznejših obdobjih do romantike in Prešernovega *Sonetnega venca*.

Posledice te ugotovitve za literarnozgodovinski status Prešernovega *Sonetnega venca* so velike: ker ni ohranjen noben sonetni venec Sienske akademije, je možno, da je Prešeren prvi realiziral to obliko.

Odrpoto ostaja vprašanje nemške recepcije sonetnega venca v času baroka: čeprav se je pri Nemcih ta ciklična forma z nekaj primeri (tudi parodičnimi) pojavila šele v 20. stoletju, literarni zgodovinar Otto Knörrich (*Lexikon lyrischer Formen*, Kröner, 1992) trdi, da je »sonetni venec v nemščini dokazljiv že v baročnem času (vzor pri G. Schochu)«, pri tem pa citira oceno Alfreda Behrmanna (*Einführung in den neueren deutschen Vers: von Luther bis zur Gegenwart*, 1989), »da se v Nemčiji sonetni venec ni nikoli prebudil v resnično življenje«.

Tudi če upoštevamo možnost ali celo verjetnost, da je kakšen izmed članov renesančne Sienske akademije ali poznejših pesnikov v drugih nacionalnih književnostih kdaj sestavil sonetni venec po teh pravilih, pa je slovenski pesnik France Prešeren prvi, ki je tej zapleteni obliki vdihnil resnični umetniški naboj. Pravila igrive verzifikatorske oblike je torej dvignil na raven vélike poezije, tej formi pa je s svojim sporočilom podelil mitični pomen, tako da je vse odtlej tako v slovenski kakor tudi v drugih književnostih rezervirana za najpomembnejša pesniška sporočila.

## 12. Akrostih

Prešeren je stroga pravila sienskega sonetnega venca še dodatno »zakompliciral« z uvedbo *akrostiha* – posvetila, ki se glasi *Primicovi Jul'ji*. Sam izraz *akrostih* pomeni v starogrščini *zunanj* verz. V Prešernovem primeru lahko ta igrivi jezikovni postopek razumemo tudi v smislu radikalnega *povnanjenja* psihične notranjosti.

Lahko si predstavljamo, kako šokantno je Prešernova odkritost pri imenovanju njegove ljubezni učinkovala v tedanji ozki meščanski družbi, ki je temeljila na strogih konvencijah. Ker se je zavedal, da bi cenzura po vsej verjetnosti preprečila ta nezaslišani družabni škandal, je v izvodu, ki ga je moral predložiti cenzurnemu uradu, spremenil zaporedje uvodnih besed v nekaterih verzih *Magistral* ter na ta način zabilisal akrostih. Po cenzorjevem pregledu pa je spet popravil zaporedje besed in ponovno vzpostavil akrostih: ker je šlo za navidezno nepomemben poseg, ni bil nanj nihče pozoren. Posledice poznamo: zgražanje in zasmehovanje okolice ter dokončen propad vsakršnih upov, da bi se odvetnik *freigeistovskih* političnih pogledov in z negotovim socialnim položajem kdaj smel poročiti z gospodično iz bogate ljubljanske meščanske družine. V psihološkem smislu je zanimivo vprašanje, kaj je Prešerna gnalo, da je s tako odkritosrčnostjo pred nenaklonjeno meščansko javnostjo izpovedal ime svoje ljubezni. Prepričani smo, da motivi za to noro pesniško dejanje niso zgolj psihološki, temveč tudi literarni, točneje: povezani s samo naravo lirike. Za razumevanje Prešernovega odnosa do Primičeve Julije je bistvenega pomena dejstvo, da je naš romantik svojo ljubezensko liriko zastavil kot odmev trubadurskega kulta izvoljene Dame.

### 13. Prešeren kot trubadur

Čprav Prešeren nikjer neposredno ne imenuje trubadurjev, njegova koncepcija ljubezni in pesniškega jezika nedvomno izvira iz trubadurske vzpostavitve kulta ljubezni in lirike kot izrekovanja te ljubezni. Spričo odsotnosti imenskih referenc prešernoslovje doslej ni posvečalo dolžne pozornosti temu fenomenu. V naši literarni zgodovini je dovolj natančno obdelano Prešernovo karseda pozitivno razmerje do Danteja in Petrarce, formativni vpliv teh dveh italijanskih klasikov pa je bolj ali manj znan tudi slehernemu količkaj šolanemu Slovencu, predvsem prek vzporednice med Primičevo Julijo na eni strani ter Beatrice in Lauro na drugi strani: Julija naj bi v Prešernovem življenju in pesniškem delu odigrala podobno vlogo, kakršno je za Danteja odigrala Beatrice, za Petrarco pa Laura. Če pa v obravnavo pritegnemo tudi neizpodbitno dejstvo, da Dante in Petrarca svoj način doživljanja in pesniškega izražanja ljubezni v veliki meri dolgujeta provansalskim trubadurjem (z ustvarjalnimi dodatki *sicilske* in *toskanske šole* ter *sladkega novega sloga*, ki mu je mladi Dante pripadal), potem postane že na načelni ravni jasno, da sta Prešernovo opevanje Primičeve Julije in njegova poetika na posreden način povezana z vrednostnim sistemom in poezijo trubadurjev. Obstajajo številne prese- netljive motivne vzporednice med liriko provansalskih trubadurjev 12. in 13. stoletja ter slovenskega romantika Franceta Prešerna iz prve polovice 19. stoletja. V okviru pričujočega besedila teh paralel ni mogoče natančneje obravnavati; radovednejši bralci naj si ogledajo esej *Trubadurji od Guilhema do Prešerna (Po-etika forme, CZ, 1997)* in študijo *Prešeren kot trubadur* (Sodobnost, št. 12, 2000).

Prešeren sebe pogosto primerja s Petrarco, Julijo pa z Lauro. V enem izmed »povenčnih«<sup>1</sup> sonetov Prešeren na simpatično skromen način prizna



Petrarci večjo *težo* (dobesedno!) na metaforični tehtnici umetniške veljave, vendar se razmerje med njima uravnovesi zaradi Julijine čednosti:

*In tam na tehtnico svet'ga Mihela  
s Petrarkom d'jala sva sonete svoje,  
visoko moja skled'ca je zletela.*

*Prid'jala čednosti sva nje in tvoje  
vsak svojim pesmam, in skodela  
njegà bila ni niž' od skled'ce moje.*

Presenetljiva vzporednica med trubadurji in Prešernom je močna in močno negativna vloga *opravljivcev*, ki jo naš romantik s precejšnjo dozo humorja upesni že v *Gazelah*:

*Draga, vem, kako pri tebi me opravljajo ženice,  
prav'jo, da v ljubezni moji ni bilo nikdár resnice, ...*

Zaradi narave fevdalne družbe, kjer sta bila družabno in kulturno življenje posvetne narave omejena na dvorsko okolje, so bili najhujši sovražniki ljubezni prav *obrekljivci* (v provansalsčini *lauzengiers*). Zaradi potrebe po izogibanju direktnemu imenovanju trubadurji iznajdejo metaforični jezik, kjer dame in ljubezen poimenujejo – drugače: za izvoljene gospe so si izmišljali pesniška imena, nekakšne ljubezenske psevdonime, ki so jim rekli *senhal*. *Senhal* hvali telesno in srčno lepoto dame; naštejmo nekatera imena: *Lepi Smeh*, *Zaželena*, *Kjer Mi Vse Ugaja*, *Lepo Telo Užitka*, po paradoksalnosti pa je med njimi najbolj »nor« *senhal – Pravo Ime*.

Na problem imenovanja ljubezni Prešeren reagira diametralno nasprotno kot trubadurji – s trmasto in naivno odkritosrčnostjo: akrostih *Primičovi Jul'ji* v magistralnem sonetu *Sonetnega venca* s svojo direktnostjo drastično odstopa od prikritosti ljubezni, ki je značilnost trubadurskega odnosa do izvoljene Dame.

Kult ljubezni, ki ga je Prešeren personificiral v Primičevi Juliji, ter kult pesniške forme kot jezikovnega ekvivalenta in najvišjega izraza erotičnega čustva je naš romantik povzel po italijanskih vzorih, predvsem po Danteju in Petrarci, ki sta – posnemajoč trubadurje – častila pesniško obliko kot najvišji način izražanja ljubezni do srčne izvoljenke, Beatrice oz. Laure. Ne da bi kakorkoli podvomili o pristnosti teh velikih čustev, pa je z današnjega stališča vendarle treba poudariti, da Beatrice, Laura in Julija niso le Beatrice, Laura in Julija, ampak »Beatrice«, »Laura« in »Julija«; niso torej le realne zgodovinske osebe in le poduhovljene podobe erotičnega hrepenenja, temveč temeljne predpostavke pesniškega izrekanja sveta; ne le cilj želje, temveč sam njen motor, bistveni generator poezije kot jezikovne artikulacije ljubezni. Prešernov odnos do Julije je torej po izvoru trubadurski, kar z drugimi besedami pomeni, da gre za literarni »konstrukt«, ki je našemu romantiku omogočil, da je artikuliral svoj pesniški svet.

Ljubezen pa – kot vemo – ni edina tema *Sonetnega venca*: z njo se prepletajo še tri teme – eksistencialna, nacionalna in pesniška.



## 14. Sonetni venec v slovenski poeziji po Prešernu

Po Prešernovem zgledu je sonetni venec postal mitična pesniška oblika, rezervirana za najgloblja in najbolj vzvišena eksistencialna spoznanja. Matjaž Kmecl v *Mali literarni teoriji* (1977) navaja, da slovenska slovstvena zgodovina beleži čez 50 sonetnih vencev po Prešernu. Poleg mnogih epigonskih izdelkov je nekaterim avtorjem uspelo tej Prešernovi obliki vdihniti osebni pečat in umetniško moč: tako v vrh slovenske lirike sodita sonetna venca Franceta Balantiča (drugi žal nedokončan). Po drugi svetovni vojni sta po tej zahtevni formi posegla Janez Menart (*Ovenela krizantema* v zbirki *Prva jesen*, 1955) in pisec pričujoče študije (štirje sonetni venci v zbirki *Kronanje*, 1984).

Slovenska poezija je v zakladnico svetovnih pesniških oblik prispevala celo *sonetni venec sonetnih vencev*: to skrajno zapleteno artistično kompozicijo so realizirali Mitja Šarabon, Valentin Cundrič (kar osemkrat) in Janko Moder, zanimivo analizo te strukture pa je prispeval Mihael Bregant (*Sonetni prelom: samozaložništvo in cikličnost kot osrednji determinanti Cundričeve lirike*, 1994).

## 15. Mednarodni razcvet sonetnih vencev

*Sonetni venec* Franceta Prešerna je opravil inicialno vlogo pri uveljavitvi te forme v ruski poeziji in drugih slovanskih književnostih. Ključno vlogo v tem procesu diseminacije Prešernove umetnine je odigral ruski prevod *Sonetnega venca*, objavljen l. 1889 v časopisu *Ruskaja misl*, delo Fedorja E. Korša, nadarjenega pesnika in prevajalca, učenega filologa in akademika. Ta prevod je doživel izjemno intenzivno recepcijo med ruskimi pesniki, saj je sprožil pravcati val sonetnih vencev v tej književnosti. Korš je kot profesor na Moskovski univerzi s svojim navdušenjem za pesniške oblike »okužil« tudi svojega študenta Valerija Brjusova, enega izmed osrednjih pesnikov ruskega simbolizma in pomembnega raziskovalca pesniških oblik. Najbrž je prav pod vplivom Koršovega prevoda Prešernove umetnine Brjusov napisal svoja sonetna venca (Ruska literarna zgodovina je doslej navajala, da je Valerij Brjusov napisal en sonetni venec, italijanska slavistka Marzia Polacco pa je pred kratkim odkrila še enega, doslej neznanega.) Že omenjeni Šiškin ter Maja Ryžova (*»Soneti nesčastja« France Prešerna v ruskih prevodah Fedora Korša i Aleksandra Giteviča*, zbornik mednarodnega simpozija *Sonet in sonetni venec*, *Obdobja 16*, Ljubljana, 1997) navajata, da so Brjusovu s pisanjem sonetnih vencev sledili mnogi pomembni ruski pesniki, med drugim znameniti simbolist Vjačeslav Ivanov, M. Vološin, S. Kirsanov, M. Dudin itd. Od konca 19. stoletja naprej sonetni venec figurira kot mitična forma ruske poezije, namenjena za najpomembnejša pesniška in bivanjska sporočila – ta emfatični pomen pa ruska recepcija te forme nedvomno dolguje Prešernu.

Že je kazalo, da je z nastopom moderne lirike v drugi polovici 19. stoletja in avantgardističnih gibanj 20. stoletja doba razcveta sonetnega

venca kot stroge in zahtevne klasične forme nepovratno minila, vendar smo priče ponovnega interesa za to ciklično obliko v zadnjih desetletjih, kar je morda posledica post-modernistične rehabilitacije literarnega izročila. Naj na tem mestu poleg ruskega omenimo primere sonetnih vencev v nemški, srbski, hrvaški in nizozemski poeziji ter velik interes, ki ga za to zahtevno in redko formo v zadnjem času izkazujejo sestavjalci številnih literarnih leksikonov in priročnikov.

Kar zadeva Nemčijo, sta značilna sonetni venec J. R. Becherja *Auf Deutschlands Tote im 2. Weltkrieg* in parodiranje te forme v *Dokumentarnih sonetih* G. Rühma (1970).

Po interesu, ki ga je za Prešernov *Sonetni venec* izkazoval tragični srbski pesnik Branko Miljković (1934–1961), so značilni poskusi realizacije te ciklične oblike v poeziji Milosava Tešića v zadnjih letih.

Mojster hrvaške pesniške besede Luko Paljetak se je s sonetnim vencem najprej srečal kot kongenialni prevajalec Prešerna, v lastnem sonetnem vencu *Silazak na vrh* (revija *Republika*, l. LIII, št. 7–8, srpanj – kolovoz 1997) pa je to strogo obliko po formalni zahtevnosti še stopnjeval s silabičnim pristopom: prvi sonet je monosilabičen (vsak verz obsega le po en zlog), drugi sonet je sestavljen iz dvozložnih verzov, tretji sonet iz trizložnih verzov itd., štirinajsti sonet obsega po tej logiki široke, štirinajstzložne verze, magistralni sonet pa je videti kot trikotnik, kjer verzi po velikosti naraščajo od enega do štirinajstih zlogov. Pri tem je Paljetak očitno sledil eksperimentu Borisa A. Novaka z naraščanjem in pojemanjem števila zlogov v pesmih *Glas* in *Podoba* iz cikla *Podoba in glas*, objavljenega v zbirki *Mojster nespečnosti*, ki je v originalu izšla l. 1995, Paljetak pa jo je sijajno prevedel v hrvaščino in objavil l. 1997. Tovrstno obliko je Novak v pesmarici pesniških oblik *Oblike srca* (1997) imenoval *zlogovnica*, glede na naraščanje ali pojemanje števila zlogov pa *naraščajoča oziroma pojemajoča zlogovnica*.

Pred kratkim (z letnico 2001) sta v isti knjižici izšla medsebojno povezana sonetna venca dveh nizozemskih avtorjev: Wiel Kusters je napisal sonetni venec *Užitek doma* (*Woongenot*), njegov pesniški kolega Huub Beurskens pa venec *Užitek potovanja* (*Reisplezier*). Zbirka nosi oba naslova, podnaslov pa se glasi *Dva sonetna venca* (*Twee sonnettenkransen*), kar pomeni, da Nizozemci uporabljajo za to obliko enako oznako kot Nemci (*Sonnettenkranz*).

Naj kot primer zanimanja omenimo tudi odlično sodobno ameriško pesnico Phillis Levin, poznavalko slovenske poezije, ki pri svojem delu na programih kreativnega pisanja propagira sonetni venec kot vrhunsko formo.

Skratka: dovolj je znamenj, ki pričajo, da se je sonetni venec kot oblika trdno »prijel«: ne predstavlja zgolj manieristične kuriozitetite italijanske renesančne poezije ali le ustvarjalnega dosežka slovenskega romantika Prešerna, temveč je prerasel v obliko mednarodnega dometa in pomena.

## 16. Sklep

V pričujoči študiji smo se osredotočili na Prešernov ustvarjalni prispevek k vzpostavitvi sonetnega venca kot forme: čeprav je naš romantik uporabil pravila sonetnega venca renesančne Sienske akademije, je to zahtevno obliko še dodatno obogatil z akrostihom, predvsem pa je prvi pesnik v zgodovini svetovne lirike, ki je to igrivo in manieristično obliko družabnega dvorskega pesnikovanja napolnil s čustvenim žarom in resničnim pesniškim sporočilom. Čeprav se Slovenci zaradi svoje maloštevilčnosti in nenaklonjenih zgodovinskih okoliščin radi pohvalimo s svojimi prispevki evropski civilizaciji in kulturi, smo v zvezi s Prešernovim *Sonetnim vencem* nenavadno in pretirano skromni: zgodovinsko dejstvo je, da je šele Prešeren iz komplicirane verzifikatorske družabne igre naredil pesniško obliko z umetniškim nabojem in z najvišjimi sporočilnimi ambicijami. Mednarodni razcvet te forme v 19. in 20. stoletju torej precej dolguje velikemu pesniku malega naroda – Francetu Prešernu.

### ■ PREŠEREN'S ROLE IN ESTABLISHING THE WREATH OF SONNETS AS AN ART FORM

The author discusses the history of the poetic form of the wreath of sonnets, starting with the *corona* sonnet cycle.

In literary history, it has long been established that the wreath of sonnets (*corona di sonetti*) was invented and its rules defined by members of the so-called Sienna Academy; however, scholars so far have devoted too little attention to Prešeren's role in shaping this demanding poetic form. What the inventors of the wreath of sonnets left behind were solely the rules as to the formation of this cyclic form, so it is not known whether it was ever accomplished in practice. However, judging by the surviving data, it was regarded purely as mannerist entertainment, an occasional parlour game of educated court circles. This finding has great bearing on the status of Prešeren's *Wreath of Sonnets* in literary history: it is possible, since no wreath of sonnets by the Sienna Academy survives, that Prešeren was the first to accomplish this form in practice. Even providing for the possibility that a wreath of sonnets observing these rules was written by a member of the renaissance Sienna Academy, or by a later poet of another national literature, the Slovenian romantic poet France Prešeren (1800–1849) was the first to breathe true artistic verve into this complex form. He, therefore, elevated the rules of this playful exercise in versification to the level of high poetry and, through his ideas, gave the form a mythic significance, hence reserving it aside, in Slovenian and other literatures, for the most meaningful poetic messages.

Prešeren further "complicated" the strict rules of the Sienna wreath of sonnets by introducing an *acrostic*, a dedication to Julija Primic (*Primicovi Jul'ji*).

The *Wreath of Sonnets* by France Prešeren performed an initial role in applying this form to Russian and other Slavic poetries. A key role in the process of the dissemination of Prešeren's masterpiece was played by the Russian trans-

lation of the *Wreath of Sonnets*, published in the magazine *Ruskaja misl* by the poet, translator, linguist and scholar Fedor E. Korsh. The translation was received widely among Russian poets and brought about a positive wave of Russian sonnet wreaths. Korsh, a professor at Moscow University, "infected" with his enthusiasm for poetic forms his student Valeri Briusov, one of the main figures of Russian symbolism and an important researcher of poetic forms. It might well have been under the influence of Korsh's translation of Prešeren's piece that Briusov wrote his own two wreaths of sonnets.

The international golden age of the form in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries is therefore greatly indebted to the great poet of a small nation, France Prešeren.

# VPRAŠANJE ANTIPETRARKIZMA PRI PREŠERNU

Boris Paternu

Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana

*Antipetrarkizem je pojav »rezistenc in opozicij« znotraj evropskega petrarkizma. Pojem je smiselno uporabiti tudi ob Prešernovem petrarkizmu. Njegovi pojavi so zelo izraziti v treh pesnitvah iz let 1830 do 1833: v Ljubeznjenih sonetih, v Prvi ljubezni in v Gazelah.*

*Prešeren and the notion of anti-Petrarchianism. Anti-Petrarchianism is a notion of "resistances and oppositions" within the European Petrarchian movement and it is reasonable to apply a parallel to Prešeren's Petrarchianism. It is well demonstrated in three poems from 1830 to 1833: in Ljubeznjeni soneti (Love Sonnets), in Prva ljubezen (First Love) and in Gazele (Ghazals).*

Pojem *antipetrarkizem* v literarni vedi ni posebno utrjen. Prvo znano študijo o njem je pod naslovom *Petrarchismo ed antipetrarchismo* leta 1888 objavil italijanski literarni zgodovinar in pesnik Arturo Graf.<sup>1</sup> Vendar so ta pojem uporabljali redko. Ob njem se je temeljiteje ustavil šele germanist Jörg Ulrich Fechner v obsežnejši knjižni razpravi *Der Antipetrarchismus* leta 1966.<sup>2</sup> Pojem je pazljivo opredelil in ga uporabil pri raziskavi nemške baročne ljubezenske lirike in še posebej njene satirične smeri od Martina Opitza do Goetheja.

Fechnerjeva opredelitev antipetrarkizma je na prvi pogled preprosta in samoumevna. Izhaja iz Grafove označitve pojava kot »rezistence in opozicije« nasproti petrarkizmu. In ker je petrarkizem eden najbolj definiranih pojavov ali vzorcev evropske ljubezenske lirike – po srednjeveškem metafizičnem njen drugi veliki »erotični sistem«, ki je s svojo temeljno inspiracijo, nastalo ob Petrarcu, deloval v evropskih literaturah vse od 16. pa do konca 19. stoletja, in sicer znotraj zmeraj znova nastajajoče motivike pesnikove neuresničene in neuresničljive ljubezni – postane tudi antipetrarkizem, pojmovan kot »rezistenca in opozicija«, dokaj razviden pojav. Zadošča, da imamo pred očmi glavne značilnosti Petrarcovega in po njem nastalega petrarkističnega literarnega vzorca: čaščenje in opevanje pesnikove žlahtne izbranke, tudi njenih telesnih lepot (obraz, oči, usta,



roke), in njene za pesnika usodne, elegično dojete nedosegljivosti; vse to je izpovedano v artistično zahtevni, najčešče sonetni obliki in povzdignjeni elokvenci, razpeti v antitetična in razklana duševna stanja; slog je kultiviran ob antični in srednjeveški metaforiki in pogostoma odprt v kozmično simboliko. Duhovnozgodovinsko je petrarkizem v svojem izvoru zaznamovan s prestopom ljubezenske poezije iz srednjega veka (in ne brez njegovih sledov) k renesančnemu osvobajanju pesnikovega jaza in njegovemu iskanju osebne sreče, četudi neuresničljive in zato s svojimi razglasji odprte tudi baroku in romantiki ali celo novoromantiki.

Opozicij petrarkizmu je bilo več vrst, med njimi tudi religiozna in didaktična, toda najbolj očitne so povzročali vdori močnejše življenjske realnosti v ljubezensko motiviko, še posebej predstave uresničene ter izpolnjene erotike, ki so s petrarkizma trgale sledove abstraktne ljubezni in njenega trubadurstva. Opevana »donna angelicata« je postajala vse bolj telesna, zemeljska in dosegljiva v vseh razponih možnosti – od kurtizane do zakonske žene. Protitrubadurske inverzije, ki jih je počenjal antipetrarkizem, so bile zelo različne, od obzirnih do drastičnih, vse do satire in parodije. Ti postopki sesuvanja visoke poezije so z enako ali še večjo močjo zadevali petrarkistični slog in ga naturalizirali na vseh njegovih ravninah.

Do tu so stvari in meje med njimi jasne. Postanejo pa nekoliko bolj zapletene, ko opazimo, da se te opozicije petrarkizmu v resnici dogajajo znotraj njega samega in ne da bi zares odstranile ali izbrisale njegove značilnosti, ki obstajajo še naprej. Kolikor vem, je bil prvi, ki je v naši nekdanji bližini opozoril na to, Svetozar Petrović. Teorijo petrarkizma je gradil na podlagi dubrovniškega renesančnega pesništva in pri tem »samoironijo« ali »parodistično razmerje do lastne manire« štel za »zelo karakteristično lastnost največjega dela petrarkistične poezije«. <sup>3</sup> Tudi Fechner se je natanko zavedal notranjih inverzij in opozicij kot sestavin petrarkizma samega, ne da bi iz sebe pognale neko zares novo in samostojno stilno formacijo. Ugotavlja celo, da že »prvi petrarkisti kažejo antipetrarkistične črte«. <sup>4</sup> Še več, da je beseda »petrarkizem« že ob svojem prvem zapisu v italijanski književnosti 16. stoletja vsebovala tudi antipetrarkistično vsebino. <sup>5</sup> Zato mu antipetrarkizem velja za pojav, ki se kot notranja spremljava drži petrarkizma skozi vso njegovo zgodovino od 16. stoletja naprej, se pravi od Pietra Aretina v italijanski in Ronsarda v francoski književnosti. Pri tem gre za »črte imitacije (petrarkizma), ki se iztekajo v antiimitacijo« znotraj istega pesniškega dela. <sup>6</sup> Seveda se vse to dogaja v različnih obdobjih in različnih pogojih nacionalnih literatur. V bistvu pa gre povsod za destrukcijo petrarkizma, ki praviloma ne prerase v njegovo izničenje ali izbris. Če bi Fechner na tem mestu posegel po terminologiji ruskih formalistov, bi skoraj ne mogel mimo njihovega slikovitega izraza »dvorna opozicija«. Torej opozicija, ki spodnaša in ohranja hkrati.

S teh gledišč bi bil antipetrarkizem lahko tudi vprašljiv pojem, saj je v nekem smislu nesamostojen in parazitski. Vendar je hkrati tudi smiseln in uporaben, ko gre za zaostritev pogleda na eno izmed bistvenih con in lastnosti petrarkizma. In sicer za pogled na tiste njegove pojave, ki ga semantično in stilno dinamizirajo in odpirajo evoluciji. Zato lahko



soglašamo s Fechnerjevo uveljavitvijo tega pojma. Uporaben je tudi znotraj slovenske literarne zgodovine, predvsem ob Prešernu. Pri tem pa ne bi kazalo prezreti, da je Fechner v svoji veliki zavzetosti za pojave in veljavo antipetrarkizma šel tudi nekoliko predaleč. Pojem je namreč raztegnil čez meje poezije in strožje žanrske izbirnosti. Tako mu je celo Cervantes z *Don Kihotom* padel v okvire antipetrarkizma pa Shakespeare in Lope de Vega ali Molière z nekaterimi dramskimi deli in nazadnje tudi Grimmshausen s svojo groteskno erotiko.

Pri Prešernu je petrarkizem razmeroma dobro znan in v literarni zgodovini večkrat opisan pojav, tudi kadar zanj ni uporabljen prav ta izraz.<sup>7</sup> Za izrazitejše pojave opozicij znotraj njegovega petrarkizma sem v monografiji *France Prešeren in njegovo pesniško delo* (1976) začel uporabljati pojem antipetrarkizem, ki pa ga takrat s teoretske strani še nisem dovolj domislil in formuliral.<sup>8</sup>

O izrazito vidnih pojavih antipetrarkizma lahko govorimo predvsem ob treh Prešernovih delih iz let 1830 do 1833: ob ciklusu *Ljubeznjeni sonetje* (prve objave v KČ II, 1831 in KČ III, 1832), ob elegiji *Prva ljubezen* (prva objava KČ III, 1832) in ob *Gazelah* (prva objava v prilogi IB 13. julija 1833).

*Ljubeznjeni sonetje*, ki vsebujejo pet sonetov, pomenijo prvo Prešernovo močnejšo in trajnejšo zbranost ob osebni ljubezenski liriki. Motiv neuresničenega ljubezenskega pričakovanja, ki je obstajal vse od začetkov njegovega pesnjenja, je tu že zapustil vse posredne epizirane oblike in se scela prevesil v prvoosebno (jaz-ti) izpoved, naravnano na opevano izvoljenko. Tudi ljubezen sama postaja resnejša in usodnejša, kot je bila pred tem, čeprav ne še zares usodna, kot zatem v *Sonetnem vencu* (1834) in povenčnih sonetih (1834–1837). Cikel zajema razmeroma širok, v nekem smislu že popoln razpon Prešernovega ljubezenskega doživljanja, celo vrsto faz od začetnega dvorjenja mimo hrepenjenja in upanja pa strmo navzdol v dvom in nazadnje resignacijo. Čeprav je res, da se vse to dogaja še nekje na srednji črti čustvene zavzetosti, od koder so možni odmiki v lahkotnost in literarno igro. Toda prav tako ljubezensko doživljanje se je lahko ujelo v petrarkistični topos, ki se ga je Prešeren prvič oklenil ravno v *Ljubeznjenih sonetih*; izbrani topos pa je tudi s svoje strani določal semantiko in slog izpovedi. Do tega, za takratne slovenske duhovne in literarne razmere zahtevnega pesniškega kanona pa Prešeren ni prispel samo po poti svoje duševne in ljubezenske nastrojenosti, temveč tudi po literarno programski poti. Schleglovska teorija romantike – o kateri vemo, da sta bila Matija Čop in Prešeren navezana nanjo – je v svoje središče postavila petrarkovski sonetizem kot mogočno sredstvo za jezikovno kultiviranje in napredek nacionalnih poezij.

Vsebinske, oblikovne in jezikovne sestavine petrarkizma so v *Ljubeznjenih sonetih* toliko močne in povezane, da niso več samo sestavine, temveč so struktura. Bile so že podrobneje opisane. Če naj tu posnamemo samo tloris petrarkističnega ljubezenskega doživljanja, kakršno je nakazano že v prvem sonetu *Očetov naših imenitne dela* in ki v drugem *Vrh*

*sonca sije soncov cela čéda* doseže tudi neposredno medbesedilno zvezo s Petrarcom, ni mogoče mimo naslednjih značilnih pojavov: čaščenje nedosegljive ženske in njene lepote, še posebej oči (»zvezd tvojih«) in obraza (»mil obraz srca kraljice«); opevanje njene usodne moči, ki gospodari s pesnikovo ujetostjo v boleča nasprotja upa in dvoma. Vsemu temu ustreza je tudi visoka retorika, oprta na antične in krščanske miteme. Svoj najvišji zagon pa doseže, ko podobo izvoljenke razpne med lepote vesolja in jo med zvezdami naredi za samo sonce. Tudi podrobnejše raziskave Prešernovih sonetnih ustrojov, ki so v tem ciklusu različni, so pokazale, da je v ozadju schleglovska šola, izhajajoča iz Petrarcoevega sonetizma.<sup>9</sup> Prešeren je imel pri roki italijanskega pesnika v izvorniku. V zapuščinskem seznamu njegove osebne knjižnice najdemo *Rime del Petrarca*, izdajo iz leta 1822.<sup>10</sup>

Toda tisto, kar nas tu predvsem zanima, so Prešernovi odstopi in obrati, njegove »rezistence in opozicije« znotraj petrarkizma.

Že v uvodnem sonetu *Očetov naših imenitne dela* lahko opazimo, da Prešernovo vstopanje v območje Petrarcoevega kanona ni premočrtno ali statično. Njegov programski obrat od junaške »homerske« epike, natančneje, od znamenitih domačih zgodovinskih tem, »kar jih nekdanjih časov zgodba hrani«, k osebno ljubezenski tematiki, k opevanju lepot izbranke in svoje ljubezenske nesreče, je opravljen z dokaj lahkotno in igrivo krettnjo. Ljubezenskega čaščenja ne obljublja eni sami izvoljenki in njenim »očem nebeškim«, ampak mimogrede tudi kranjskim ženskim lepotam sploh in kar v množini. Ta krettnja svobodnjaštva in uživanja med lepim ženstvom seveda znižuje petrarkistično visoki in usodni ton.

Drugi sonet *Vrh sonca sije soncov cela čéda* je motivno in v metaforiki povezan z znanim 218. Petrarcovim sonetom *Rim*, v katerem Laura s svojo lepoto zatemni lepoto vseh drugih žena, kot zjutraj sonce ugasne na nebu vse druge zvezde. Tu ni nobenih odzivov k lahkotnejšim ali nižjim legam dvorjenja, tako da ta Prešernov sonet pomeni najbolj vidno mesto ujemanja z visokim petrarkizmom. Še več, opozicijo iz prejšnjega soneta zdaj celo odstranja, saj ob svoji občudovanki briše vse druge, ob njej postaja »slep za vse device, / zamaknjen v mil' obraz sreča kraljice«. Seveda pa je Prešernova elokvenca tako zelo visoka, da bi v njej utegnili biti tudi že nekaj prostora za literarno igro. Odvisno tudi od bralca.

Tretji sonet *Tak kakor hrepeni oko čolnarja* stopnjuje resnobni del petrarkizma še naprej, do roba usodne ljubezni, ki lahko pomeni pesnikovo pogubo ali odrešitev. Vključuje se v eksistencialno dramo romantičnih razsežnosti, ki jo sicer poznamo na črti pesnitev *Slovo od mladosti* (1830) – *Sonetje nesreče* (1832) – *Sonetni venec* (1834) – povenčni soneti (1834–1837). Oksimoron »sreče jeza« je izrazito Prešernov stilem, ki deluje čez meje njegovega petrarkizma, vendar tako, da ni v opoziciji z njim in njegovimi notranjimi antitezami. Tudi gosta metaforika, zbrana okoli Dioskurov in Eola, sama po sebi ne pomeni nekaj, kar bi bilo petrarkističnemu jeziku tuje.

Četrti sonet *Dve sestri videle so zmoti vdane* bi lahko imenovali sonet strahu. Zanj je značilno, da po eni strani močno zaplete metaforsko konstrukcijo okoli Venere in Amorja, po drugi pa se odpre realnemu ljube-

zenskemu dogodkarstvu, nekemu pesnikovemu nekdanjemu prizadetemu, stresnemu srečanju z dvema ženskama, kar naj bi zdaj s strahom obremenilo novo ljubezensko srečanje. Ob prvi objavi je sonet tudi nosil naslov *Strah* (KČ III, 1832). V njem ni mogoče najti zavestnih opozicij, pač pa neke znake psihološke destrukcije petrarkizma.

Peti sonet *Kupido! ti in tvoja lepa starka* prinaša nato oster vsebinski prelom glede na prejšnje sonete, ki deluje toliko močnejše, ker je postavljen v zadnji, sklepni del ciklusa. Gre za odločen odstop od prejšnjih položajev dvorjenja, čaščenja, hrepenjenja in strahu, ki so kljub vsemu imeli še skupno izhodišče v pozitivnem petrarkizmu. S petim sonetom pa Prešeren nenadoma podre iluzionistično dvorjenje in radikalno izstopi iz svojega dotedanjega stanja. Iz novega položaja se mu pesniško služenje izvoljenki zazdi nezrelo in nesmiselno početje, nekakšna tlaka »brez plačila«. Ljubezen pogleda in premeri zdaj čisto drugače, skozi njeno izpolnitev kot temeljno vrednoto. In od tod napravi ključovalno in humorno krenjo, s katero se prestavi na drugo pot, ki naj bi krenila daleč proč od ljubezenskih utvar, naravnost k brezbriznemu realizmu, ki zna uživati dostopne dobrote in lepote življenjskega povprečja. Pa naj jih prinaša zaslužek, vino ali veseljačenje. Gre za »carpe diem« motiv, ki ga je Fechner postavil za eno izmed značilnih realističnih komponent antipetrarkizma. Te Prešernove pesniške odstopne k uživaški lahkotnosti je literarna zgodovina večkrat pojasnjevala z njegovim povratkom k anakreontiki, vendar bi tu kazalo dodati pomislek, da anakreontika v novem žanrskem in stilnem sistemu dobiva tudi nove in drugačne funkcije.<sup>11</sup>

Toda tokrat je Prešernovo distanciranje od Petrarca tudi načelno in programsko postavljeno že v prvo kvarteto petega soneta:

*Kupido! ti in tvoja lepa starka,  
ne bóta dalje me za nos vodila;  
ne bom pel vajne hvale brez plačila  
do konca dni, ko siromak Petrarka.*

Premiki so se zgodili tudi v jeziku. Opazni so odstopi od visoke in gosposke retorike, še posebej v rabi pogovorne, ne več izbrane in dvorljive frazeologije (npr. »ne bóta dalje me za nos vodila« ali »sit sem vajne tlake« in v prvi različici »de vajno čast bi trobil brez prevdarka« ali tudi »mošnica polna, vina polna kupa«). Gre za izrazje, ki v tem položaju sodi med značilne ljudske ali folklorne antipetrarkizme.

Spremenila se je tudi gradnja soneta, ki ni podobna prejšnjim. Stroga meja med kvartetama (kot prisposobi) in tercetama (kot neposredni povedi) je padla, pesnikova jezna odpoved služenja njegovi kraljici srca se požene čez to mejo tako, da zavzema še prvo terceto skoraj do kraja in lahkoživi del zavzame nato samo zadnji del besedila. Notranje sonetno ravnotežje je s tem nagnjeno in podrtó. Toda trden in zanesljiv ostaja sonet z zunanje, formalne strani. Zunanja urejenost se še okrepi in v tercetah izbere Prešeren celo tisto kombinacijo rim, ki jo je August Wilhelm Schlegel štel za najbolj uglajeno in milo (CDC – DCD). Torej je kljub vsebinskemu razdrtju oblika petrarkizma ostala ohranjena, tudi okrepljena in glasovno zaznamovana.

Sicer pa tudi vsebinska opozicija v resnici ni tako zelo popolna, da se ne bi moglo videti čez. Zraven je ne le nekaj humorja, temveč tudi nekaj retorične simulacije, ki dekle še zmeraj nagovarja, le da v narobni, navzdol obrnjeni, »jezni« obliki. Tudi pretnje samemu sebi in svojemu neuspešnemu trubadurstvu, ki da ga mora biti konec, so preveč napete in modalne, da bi bile čisto zanesljive. Kar šestkrat je izpostavljena jezna glagolska odločitev: »ne bota me«, »ne bom«, »bom«, »bom«, »bom«! Kot da je zadaj še nekaj drugega. Zdi se, da gre res za primer »dvorne opozicije«, ki spodnaša nekaj, česar se do kraja spodnesti ne da, in se vsega tega tudi zaveda. Prešernov jezik to bistro, prikrito dvoumje mojstrsko obvlada.

Razlage tega soneta so se ukvarjale predvsem z njegovo psihološko in eksistencialno vsebino. Najbolj optimistično razlago je podal Anton Slodnjak, ki ga je razveselilo, da je pesnik *Ljubeznjenih sonetov* še »prekipaval od duševnega zdravja« in je zato sonet o Kupidu »en sam mladostni domislek, izražen z iskrecim se humorjem«. <sup>12</sup> Avgust Žigon je vsebino soneta primerjal s Faustovim položajem, ko je le-ta spoznal, da »noben pes ne mogel bi tako naprej živeti« (*Es möcht' kein Hund so länger leben*). Odločil se je za paradoksalno oznako »jezni humor«. <sup>13</sup> Juraj Martinović je tu sledil pesnikovim eksistencialnim kretnjam in prispel vse do položaja »revolte«. <sup>14</sup> Janko Kos je dal stvarjem bolj realno mero in je v besedilu bral »motiv ljubezenske resignacije v napol humorni obliki«. <sup>15</sup>

Prva ljubezen sodi v neposredno bližino *Ljubeznjenih sonetov*, tako po nastanku kot po objavi. V njej je Prešeren zavzel še večjo razdaljo do petrarkizma. V ciklusu sonetov je sicer vrsta takih, da se na prvi pogled še ujemajo s petrarkistično ljubezensko shemo in njenim slovarjem, šele zadnji sonet je odločen primer prekinitve tega razmerja. V *Prvi ljubezni* postane odstop od petrarkizma in njegov razpust v resnici glavna tema. Vso ikonografijo, ki je pognala iz čaščenja in oboževanja neusmiljene izbranke (tukaj »lepote rajske«, v zgodnejši različici device »angelskih lepote«), Prešeren namreč zdaj predstavlja in razstavlja kot nekaj že preteklega in zmotnega. Čeprav se še opazno dolgo mudi ob ne več cenjenem besednem katalogu svojega poprejšnjega trubadurstva, kot da bi bil zraven še odtенок nostalgije. Tudi si ne more kaj, da ne bi spominsko obnovil usodnega Petrarcovega srečanja z Lauro in svojo nesrečno zgodbo primerjal z njegovo. Ob prvi objavi pesmi v KČ III, 1832 je pod črto celo navedel tri stihe iz znamenitega Petrarcovega 3. soneta o srečanju *Era 'l giorno ch'al sol si scoloraro* (Gradnikov prevod: *Bil dan je, ko je sončna luč zbledela*). Toda primere svojega petrarkističnega dvorjenja predstavlja zdaj že kot klišeje minule »prve ljubezni«.

Tisto pa, kar je v njegovi opoziciji lastnemu petrarkizmu tokrat najbolj poudarjeno, je svarilo drugim, naj se ne spuščajo na pota take ljubezni, ki je ena sama ranljivost, ujetost in nemoč. V sklepni stanci so te reči povedane zelo naravnost.

*Zatorej, kómur mar je próstost zlata,  
cvetečih deklic naj ne ogleduje!  
Bila mirú sta men' očesa tata,*

na svoje naj pogléde skrbno čuje;  
oči odpró ljubezni dur' in vrata,  
skoz té se naša pamet premaguje.  
Kdor mene noče bógat', sam bo zvedel,  
v nesreče moje reva bo zabrédel.

Seveda Prešeren ni bil pridigar, in če je že to moral biti, je bil zraven humor, se pravi spodnašanje resnobe in njena razvezanost v igro. Nekakšna humorna didaktika, bi lahko rekli. Tudi je očitno literarizirana, saj se njen avtor ob prvi objavi sklicuje na podobno modrost iz Properca in je njegova dva stiha *Qui nullam tibi dicebas iam posse nocere, / Hoesisti: cecidit spiritus ille tuus* (v prevodu Jožeta Mlinariča: *Ti, ki si pravil, nobena naškoditi več ti ne more, / v zanki obtičal si zdaj, klonil ponosni je duh*) postavil celo za naslov pesmi, ki jo je pozneje poimenoval v *Prvo ljubezen*.

Zasuke v didaktiko, resno ali humorno, je Fechner uvrstil med dokaj opazne lastnosti antipetrarkizma.

V naš krog pozornosti sodijo še *Gazele*. V njih so sledovi petrarkizma močni, čeprav prilagojeni drugačni, po izvoru orientalski pesniški obliki pretanjenega lirizma in artizma, ki jo je aktualizirala romantika. Ne gre samo za zelo privzdignjen ljubezenski nagovor na žensko, temveč tudi za polno predajo pesnjenju v službi njene lepote in slave. *Gazele* se začnejo z najvišjo Prešernovo kretnjo te predaje sploh, ki se povzpne v že kar religiozno izrazje: *Pesem moja je p o s o d a tvojega imena, / mojega srca g o s p o d a, tvojega imena...* Lepo bitje, ki ga je prevzelo, ni le »kraljica« in »sonce« njegovega srca, je že nekakšno božanstvo, ki vstopa v njegovo poezijo. V artistični ustroj *Gazel*, ki temeljijo na skrajno izdelani ritmični in glasovni instrumentaciji besedila, je Prešeren vgradil tudi svoj petrarkistični jezik, ki je lahko podprl umetelnost gazele. To ne velja samo za metaforiko in glasovno spremljavo, temveč tudi za stavčno figuralko. Na primer za polisindetično ali mnogovezno naštevanje zunanjih prič pesnikove ljubezni v 3. gazeli *Žalostna komú neznana je resnica*. Stvari, ki vidijo in vejo, »de jo ljubim«, je cela vrsta. To so: »noč«, »zarja«, »jutro«, »poldne«, »hlad večera«, »roža«, »tica«, »prag«, »vsaki kamen«, »stezica«, »vsaka stvar« – neskončno prič, ki pričajo, le ona je, ki še »verjeti noče«. Zelo podobne polisindetične kataloge ljubezenskih prič lahko najdemo tudi pri Petrarcu, na primer v 162. sonetu *Canconiera* ali *Rim*, kjer pričajo: cvetovi, trave, obale, drevesa, veje, rože, gozdovi, reka idr. Španski stilistik Dámaso Alfonso je posebej poudaril Petrarcovo »veččlensko artikulacijo«, pri čemer je nato petrarkizem še pretiraval, od tam naprej pa tudi španski in portugalski barok.<sup>16</sup> Prešeren v *Gazelah* Petrarca tudi spet neposredno apostrofira, ko primerja svojo izbranko s slavnimi ženskimi imeni poezije, kot so *Delija*, *Korina*, *Cintija* in *Laura*, in jo postavlja še više. Vendar s tem ljubezensko izpoved dekletu močno in neprikrito literarizira, to se pravi oddaljuje in odtuja neposrednemu doživljanju. Prestavlja jo v območje sekundarne, literarne refleksije, ki prav nič ne skriva tega postopka.

In tu se spet začena vprašanje antipetrarkističnih zasukov znotraj *Gazel*, ki so tokrat nekoliko drugačni. Že samo skrajno stopnjevanje iz-



raznih sredstev petrarkizma in petrarkistične kulture dvorjenja je nekaj, kar je prignano na mejo, kjer se začne obrat. Vsako do kraja povzdignjeno dvorjenje se odpira dvoumju ali govorni igri. Do tega učinka prihaja lahko tudi zato, ker Prešeren sam po vsaki gazeli visoke ali najvišje retorične lege nenadoma spusti svoj slog navzdol v pogovorno, šaljivo ali nagajivo nagovarjanje ljubljanske malomestne, napol sramežljive in napol spogledljive device. Tudi postavljene v ljubljansko okolje vsakdanjih navad in opravljanj. Druga gazela *Oči sem večkrat prašal, ali smem* in še posebej četrta *Draga! vem, kako pri tebi me opravljajo ženice* sta izrazita sestopa v nekakšen bidermajerski realizem, ki je očitna opozicija poprejšnjim nastavkom visoke, divinizirane ljubezni. Zadnja, sedma gazela *Kdor jih bere, vsak drugači pesmi moje sodi* pa je že napol v območju literarne satire zoper nezrelo slovensko bralstvo, ki tako in tako ne zna zrelo sprejemati njegove ljubezenske poezije. Tako mu ostaja samo še up, da bo ugajala vsaj opevanki. To je druga očitnejša literarizacija gazelnega ciklusa, refleksija, ki pomeni delno izstopanje iz toka ljubezenske izpovedi.

Če naj zdaj sklenemo opažanja, zbrana okoli *Ljubeznjenih sonetov*, *Prve ljubezni* in *Gazel*, ni mogoče mimo spoznanja, da so »rezistence in opozicije« znotraj Prešernovega petrarkizma po svoji količini, izrazitosti in raznovrstnosti toliko močne in strukturirane, da je ob njih utemeljeno uporabljati pojem antipetrarkizem. Protipetrarkistični obrati ali inverzije tudi niso samo naključni odlomki ali vzporedja, temveč sestavni del Prešernovega petrarkizma že od začetkov naprej. Pojav je evidentiral tudi Anton Slodnjak in v študiji *Petrarka in Prešeren* leta 1978 zapisal, da se je že »prvo Prešernovo intenzivnejše srečanje s Petrarkovo poezijo končalo v – antipetrarkizmu«. <sup>17</sup>

Sicer pa Prešernov dar in smisel za ustvarjanje opozicij znotraj petrarkističnega ustroja ne presenečata, če imamo v zavesti njegov način sprejemanja in prisvojitve tudi drugih reprezentativnih modelov evropske poezije. Nikoli jih ni sprejemal trpno in na delu je bila ponavadi notranja inverzija ali diverzija sprejetega vzorca, njegova prenova in prebuja v novo živost ter drugačnost. To velja vse od bürgerjevske grozljive balade pa mimo sonetnega venca do povesti v verzih, če omenimo samo nekaj najbolj vidnih mest. Prešernova pesniška kreativnost je bila zelo razgledana in pri delu skrajno disciplinirana, vendar nikoli zares podredljiva.

S Prešernovim antipetrarkizmom iz let 1830 do 1833 pa njegova zgodba o petrarkizmu seveda ni končana. V naslednjem obdobju, vezanem že na Julijo, od *Sonetnega venca* naprej, se je v Prešernovi poeziji pojavil nov in močan val petrarkizma, vendar vse bolj obrnjenega in pogreznjenega v drugačen stilni sistem, ki se je odprl romantičnim disonancam. Prešernov lik opevane ženske, njegove »srca kraljice«, se je postopoma razklal med »bogstvo« in »lepo stvar«. V tej razklanosti je tudi zmeraj bolj izgubljal možnost nekdanjega ujemanja s petrarkizmom, ki je postal prekrhka in preveč retorična oblika za izpoved ali pripoved novih ljubezenskih izkušenj. S slabljenjem petrarkizma pa je odpadala tudi možnost njegove notranje opozicije. Vendar je hkrati res, da petrarkizem ni nikoli čisto do kraja izginil iz Prešernovega pesništva. Ob *Sonetnem vencu* obstaja celo še močan stik z njim, tako v semantiki kot v stilu. To po svoje



potrjuje tudi pozneje nastali sonet *Je od vesel'ga časa teklo leto*, ki ga je Prešeren postavil za nekakšen uvod ali preludij k *Sonetnemu vencu*. V njem je motiv srečanja z Julijo v trnovski cerkvi v Ljubljani dne 6. aprila 1833 na »soboto sveto« priredil znamenitemu Petrarcovemu toposu z usodnim srečanjem z Lauro v avignonski cerkvi na enak dan 6. aprila 1827, upesnjenem v sonetu *Era 'l giorno ch'al sol si scoloraro*. Ta z močno literarno refleksijo ustvarjena trnovska zgodba podobnosti ne bi mogla nastati in priti na čelo *Sonetnega venca*, če ne bi Prešeren v svoji globinski pesniški strategiji ohranil Petrarca tudi še potem, ko je že prestopil obdobje petrarkizma in se spuščal v radikalnejšo romantiko. Podoben pogled nazaj se je zgodil tudi sredi povenčnih sonetov ob sonetu *Sanjalo se mi je, de v svetem raji*, kjer je še enkrat na prijazen in prav nič antipetrarkističen način apostrofiral Petrarca in njegovo Lauro. Pa tudi v njegovi pozni ljubezenski liriki iz štiridesetih let, obrnjeni že k tonu in slogu preprostih ljudskih pesmi, ni mogoče prezreti nekaterih daljnih odmevov petrarkizma, seveda brez posebnih potreb po njihovi opoziciji.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Arturo Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Torino 1888 (nav. po: Jörg-Ulrich Fechner, gl. spodaj, str. 21).

<sup>2</sup> Jörg-Ulrich Fechner, *Der Antipetrarkismus*. Studien zur Liebessatire in barocker Lyrik, Heidelberg 1966.

<sup>3</sup> Sveto Petrović, »Poetika tradicije: Utjecaj narodne poezije u jednoj pregršti renesansnih tekstova« v zborn. *Poetyka i stylistika slowiańska*, Wrocław 1975, str. 63.

<sup>4</sup> Fechner, str. 23.

<sup>5</sup> Fechner, str. 137.

<sup>6</sup> Fechner, str. 137.

<sup>7</sup> Janko Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, str. 63 sl.; Anton Slodnjak, »Petrarka in Prešeren«, v zborn. *Petrarca i petrarkizam u slovenskim zemljama – Petrarca e il petrarchismo nei paesi slavi*, JAZU, Zagreb-Dubrovnik 1978; ponatis v knjigi Anton Slodnjak, *France Prešeren*, Ljubljana 1984, str. 260–267.

<sup>8</sup> Boris Paternu, *France Prešeren in njegovo pesniško delo I*, Ljubljana 1976, str. 122–132.

<sup>9</sup> Boris Paternu, str. 122–131.

<sup>10</sup> Avgust Žigon, *Zapuščinski akt Prešernov*, Kranj 1904, str. 30.

<sup>11</sup> Prim. Janko Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, str. 64, 65; *Prešeren in evropska romantika*, Ljubljana 1970, str. 138. Anakreontske sestavine *Ljubeznenih sonetov* močno poudarja tudi Ivan Grafenauer v *Zgodovini slovenskega slovstva I*, Ljubljana 1909, str. 84.

<sup>12</sup> Anton Slodnjak, *Prešernovo življenje*, Ljubljana 1964, str. 55–56.

<sup>13</sup> Avgust Žigon, »Letnica 1833 v Prešernovih Poezijah«, *ČZN III*, 1906, str. 114.

<sup>14</sup> Juraj Martinović, *Apsurd i harmonija*, Sarajevo 1973, str. 199–200.

<sup>15</sup> Janko Kos, *Prešernov pesniški razvoj*, Ljubljana 1966, str. 92–93.

<sup>16</sup> Frano Čale, *Petrarca i petrarkizam*, Zagreb 1971, str. 110–111.

<sup>17</sup> Anton Slodnjak, »Petrarka in Prešeren« (1978), v knj. Anton Slodnjak, *France Prešeren*, Ljubljana 1984, str. 261.

## ■ PREŠEREN AND PETRARCHIANISM

---

Anti-Petrarchianism is a notion which incorporates "resistances and oppositions" (Graf) against the Petrarchian movement, an important movement of European poetry between the 16<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. However, a typical feature of anti-Petrarchian oppositions is that they occurred within the Petrarchian movement itself, without actually completely destroying its composition and creating another.

A considerable part of poetry by France Prešeren (1800–1849) can be placed within the framework of this symptomatic notion and, consequently, made more evident. The article deals with three of Prešeren's poems dating from 1830 to 1833: *Ljubeznjeni soneti* (Love Sonnets), *Prva ljubezen* (First Love) and *Gazele* (Ghazals). The author has shown that in these poems "resistances and oppositions" within the poet's Petrarchianism are strong and structured enough in both theme and style to warrant discussing Prešeren's anti-Petrarchianism as a fairly significant phenomenon.

This is not surprising. Prešeren's reception and adoption of other representative models of European poetry was also not passive. He always accepted them by introducing into them his own personal inversions – "resistances and oppositions".

# JAVNO IN ZASEBNO V ILIADI IN KRSTU PRI SAVICI

Janez Vrečko

Filozofska fakulteta, Ljubljana

*Razprava izpostavi pogansko pojmovanje večnosti in ga primerja s krščanskim, poudari elemente javnega in zasebnega v Krstu in se na koncu posveti Črtomirovemu mističnemu videnju. Pesnik ga posebej poudari s tremi tipičnimi elementi slehernega mističnega doživetja: s svetlobo, z molkom in z odkritjem doma. Po tem doživetju za Črtomira bog ni več beg in nebo ne več ne-bo. Zgodnjekrščanska mistika je Črtomira znova zvezala z njegovim poganskim izročilom, hkrati pa mu omogočila preseči ozke domačijske meje in se predati vsem ljudem dobre volje.*

*The public and the private in the Iliad and The Baptism on the Savica. The paper discusses the pagan concept of eternity, comparing it to the Christian notion, and stresses elements of the public and the private in the romantic poem The Baptism on the Savica by France Prešeren (1800–1849) and then turns to its hero Črtomir's mystical vision. The poet highlights it by using three typical elements of any mystical experience: light, silence and the discovery of home. Following the experience, Črtomir's "Bog" (God) is no longer "beg" (escape) and "nebo" (heaven) no longer "ne-bo" (something that will never come to be). Early Christian mysticism once again bound Črtomir to his pagan traditions, at the same time enabling him to go beyond his narrow, native limits and give himself to all people of good will.*

## I

Za homerski pesnitvi, *Iliado* in *Odisejo*, je bilo ugotovljeno, da pripadata t. i. epski poeziji, najobsežnejši pesniški obliki, in da hkrati v tej zvrsti dosejata vrh, ki ga kasnejši časi niso mogli ne doseči ne preseči. Tudi za Prešernov *Krst pri Savici* je bilo rečeno, da gre za prvi slovenski ep (Paternu, 44) oziroma za »povest v verzih«, kot je svojo stvaritev označil Prešeren sam, kar naj bi bilo docela v skladu z že omenjeno neponovljivostjo in nedosegljivim vzorom grškega epa. Pri tem ne gre samo za to, da ima verzna povest neprimerno manjši obseg od homerskega epa, ki

doseže tudi več kot petnajst tisoč verzov – romantična povest v verzih pa se zadovolji že kar s petsto do tisoč verzi – ampak tudi za to, da v samo epsko opisnost herojskih dejanj vdre intimno izpovedni lirski moment, da torej zasebno spodrine in nadomesti javno. Vse to bi moralo pomeniti, da se homerski in romantični ep ne razlikujeta le po obsegu, ampak tudi po tem, da v homerskem epu še ni bilo prostora za intimno, zasebno, recimo ljubezensko, da v njem tudi še ni bilo izjemnega posameznika, ki bi v času epskega dogajanja pokazal svoj notranji razvoj in bi bil torej na koncu epa drugačen kot na začetku, romantična pesnitev pa vse to že vsebuje. Pokazalo pa se bo, da v nasprotju z veljavnimi teorijami epa, v mislih imamo predvsem Lukácsa in Bahtina, že homerski ep v globoki davnini, ko tega ne bi pričakovali, govori in opiše poleg sveta javnega tudi svet zasebnega, in to na tako intenziven in prepričljiv način, da bi bilo omenjeni teoriji treba uskladiti z dejstvi v sami poeziji.

Da bo omenjena problematika med Homerjem in Prešernom razumljivejša, bomo dvojico Bogomila – Črtomir iz *Krsta pri Savici* primerjali z dvojico Ahil – Brizejda iz Homerjeve *Iliade*. Homerja pa tu ne bomo obravnavali samo zaradi podobnosti motivov, ampak predvsem zato, ker v njem lahko opazujemo pomene, razsežnosti in funkcioniranje poganstva, kar bo za analizo *Krsta* bistveno.

## II

Kot je znano, je trojansko vojno sprožila ugrabitev lepe Helene, ki je tako prvo pomembno žensko ime v *Iliadi*. Drugo takšno ime pa je Brizejda, Ahilova velika ljubezen, ki je prav tako doživela ugrabitev, to pa je povzročilo Ahilovo jezo in njegov umik v zasebnost. Ahil je v resnici svoj položaj glede Brizejde enačil z Menelajevim glede Helene, Agamemnonovim glede Hrizejde in z vsakim drugim glede ljubljene ženske.

»... vsak mož, plemenit in razumen,  
svoji družici skrbljivo je vdan, kot jaz sem bil svoji,  
z dušo bil vso sem pri nji, čeprav sem ugrabil jo z mečem.« (IX, 342)

Ahil je potemtakem Brizejdo ljubil, z vso dušo je bil pri nji, čeprav jo je kot številne druge ženske dobil v spopadu kot nagrado za hrabrost. Homer začetke spora med Ahilom in Ahajci razlaga kot prizadetost Ahilove časti, saj mu je bilo vzeto, kar mu je bilo dano, viteški kodeks pa je prelomil prav vrhovni vojaški poveljnik Grkov, Agamemnon. Globina razmerja med Brizejdo in Ahilom je vidna iz opisa, ko je prišlo do nasilne odvedbe dolgonoge lepote:

»Deklica gre le nerada ... Ahiles pa joka,  
žalosten družbo pusti in sede tam daleč na samem,  
k sivemu morju na breg, gledaje v neizmerno gladino.« (I, 345)

Podobnost med *Iliado* in *Krstom* je očitna. Homerjev Ahil je na začetku vsem na očeh užival v neizmerni ljubezenski sreči s svojo Brizejdo,

čprav je ta sreča pri Homerju opisana zelo skopo. Po mnenju poznavalcev in razlagalcev zato, ker zaradi prenasleditve javnega v epski pesnitvi še ni znal upesniti osebne človekove sreče in intimnih človeških čustev. To se mu je posrečilo pokazati le v nekaj skopih potezah v zgoraj citiranem slovesu med obema, ko Brizejda pretresljivo joka in se ozira nazaj k Ahilu, ki se ob tej nasilni odvedbi ljubljene osebe vrže na tla, si puli lase, se bije po prsah in joka od bolečin, tako da ga sliši ves ahajski tabor, potem pa se, obupan, samotni in osamljen, odpravi na morsko obalo. Ahil brez Brizejde ni bil več pravi Ahil, saj je očitno, da ga je nanjo vezalo globoko ljubezensko čustvo, za katerim je bilo ob izgubi vredno tudi jokati. In Homer pravi zanj, da mu poslej:

»v boli zbog nje kopnela je volja.« (XVIII, 445)

Tudi v *Krstu* zvemo kaj malo o neizmerni, leto dni trajajoči ljubezenski sreči med Črtomirom in Bogomilo na blejskem otoku, ki se je spočela v trenutku, ko je prišel Črtomir darovat v svetišče boginje Žive.

»Ko bliža z njimi se devici mladi,  
zadene ga, ko se je narmanj nadja,  
iz nje oči v srce ljubezni strela,  
plamen neugasljiv je v njemu vnela.«

Črtomir je prišel v tempelj, Prešeren ga imenuje »vežo« boginje Žive, v trenutku najsvetejšega časa, v čas obnove in očiščenja, v čas, ko je bilo mogoče v ciklizmu enkrat na leto doživeti absolutno totaliteto bivanja in bivajočega. Iz teksta je jasno, da ni prišel prvič, ampak da je daroval že večkrat, da je pot na otok k boginji Živi zanj kot za njegove rojake že nekaj utečenega in ponavljajočega se:

»Dari opraviti bog'nji po navadi  
prinese Črtomira lahka ladja,  
od tega, kar raste pri njega gradi,  
od čede, žita in novine sadja.«

Življenje je bilo zanj tu razumljeno kot večna menjava med stvarjenjem in uničenjem, rastjo in venenjem, nastajanjem in propadanjem, ne da bi se posebej spraševal, ali gre pri tem za izmišljeno malikovanje ali ne. V vsem obredju je sledil in spoštoval »očetov postave«, z darovanjem živali in rastlinja pa izpričeval in povelečeval vegetacijsko naravo boginje Žive. Kot pri Ahilu in Brizejdi je bila tudi v tem primeru po usodnem »strelu ljubezni« sreča zaljubljenec tako neizmerna, da se je Prešernu zgodilo podobno kot Homerju: ni je zmožal opisati in je to prepustil kakemu drugemu pesniku:

»Naj pevec drug vam srečo popisuje,  
ki celo leto je cvetla obema.«

Podobno kot Homer, je Prešeren zmožal upesniti le trenutek slovesa, »ločitve bolečino«, ko se je Bogomila kot ženska odločila za vlogo



čakajoče nebeške neveste, Črtomir pa je moral zapustiti sfero erotično javnega in se predati drugi, za epski svet po pomenu nič manj važni dejavnosti javnega vojskovanja. Prešernovo pero je torej zmoglo opisati le slovo med ljubimcema in prav iz tega opisa je, podobno kot pri Homerju, mogoče sklepati na globino in resnost zveze med Bogomilo in Črtomirom. Zato se nikakor ni mogoče strinjati s pripombo, da je Prešeren tu sledil svoji pesniški naravi, ki se je nagibala le k opisom tragičnih in pesimističnih življenjskih drž (gl. Paternu, 120); v resnici je takšen način ostajal zvest sami naravi izvirnega epskega sveta, ki kratko in malo ni prenesel opisov zasebnega znotraj epske totalitete, kamor je nedvomno sodilo leto dni trajajoče ljubezensko razmerje med Črtomirom in Bogomilo.

K vprašanju slovesa in ločenosti ljubezenskega para sodi tudi pojmovanje ženskosti v njeni naravi in kulturni funkciji. Ob tem je treba poudariti, da obe bistveni ženski v Iliadi, lepa Helena in vitkonoga Brizejda, ne nastopata v kakršnikoli vlogi, ampak predvsem v funkciji materinstva in plodnosti, v primeru Brizejde pač v funkciji potencialnega materinstva in plodnosti. Če je bila ženska ukradena, uplenjena kot Helena, ali odvzeta kot Brizejda, je bila plodnost ogrožena, načeta, svet je bil vržen iz tečajev. Ahil se je tega zavedal, vedel je, da brez svoje Brizejde ne bo preživel, da ga bo brez nje pokončala zgolj smrt, njegova usodna zemeljska minljivost, ki jo je, čeprav sin boginje Tetide, podedoval po svojem smrtnem očetu Peleju.

Prav zato Menelaj ni mogel pristati na katerokoli novo žensko, ampak samo na plodno Heleno. Tudi Ahil se ni mogel odločiti za nobeno drugo kot le za svojo ljubljeno Brizejdo. In podobno se bo tudi Črtomir lahko odločil samo za Bogomilo. To seveda ne pomeni, da na prizorišču ni bilo drugih žensk, saj vemo, da je Ahil po prihodu treh Agamemnonovih odposlancev zvečer legel v svoj šotor:

»z njim je ležala pridruža ... cvetoče dekle Diomeda.  
Patroklos legel na drugo je stran; kraj njega je spala  
lično opasana Ifis, jo dal mu je božji Ahiles.« (IX, 663)

Vendar pa moramo biti ob tem opisu razmerja med Ahilom in Diomedo pozorni predvsem na to, da se dogaja v zaprtem prostoru, v intimni notranjosti šotora, in to le kot preganjanje dolgega časa, medtem ko je bila plodna in rodna ljubezen z Brizejdo na začetku epa javna in vsem na oči, saj si je vitkonogo lepico pridobil v pravičnem boju, podprtem s herojskim kodeksom. Če bi bilo mogoče, bi Ahil z Brizejdo vseskozi ostajal v območju javnega, glasnega in vidnega, brez nje pa je moral v nemost in neopaznost, v samoto, ki mu jo je občasno presvetlila le lepa Diomeda kot predmet užitka in jalovosti.

Odsotnost ženskega elementa v Iliadi je torej pomenila odsotnost ambivalentnega razumevanja življenja in smrti, ljubezen je spremenila v zgolj spolno ljubezen, hrano in pijačo v žrtje in popivanje in človekovo življenje v sladko življenje tostran smrti in v popolno temo onstran nje.

Primer Ahila in Brizejde se nam zdi izredno važen in smo ga navedli prav zato, ker bo pomagal razrešiti zamotano problematiko med Črto-

mirom in Bogomilo. Tudi tu se javna in vsem očitna ljubezen z začetka pesnitve kani spremeniti v zasebno, trajanju zapisano zvezo, le da je to preprečila Bogomila, ko se je po svojem notranjem prevratu zapisala krščanstvu, s tem pa rodno in plodno zvezo s Črtomirom prestavila v hiliastično onostransko prihodnost.

Ob tem se nam kar samo po sebi zastavi vprašanje, ali bi se ženska sploh lahko odzvala drugače kot Bogomila, ali bi lahko na povsem samo-umeven način prestopila iz celovitega, le javnemu in očitnemu zavezane epskega sveta v svet zasebnosti, ki je zmeraj tudi svet tragičnosti in končnosti? Na to vprašanje nam odgovarja kar sama Brizejda, in to v tistem trenutku, ko se je po dolgi razločenosti spet srečala s svojim ljubljnim Ahilom v zadnjem spevu *Iliade*, kjer v enem najbolj spravljenih trenutkov v tem epu skupaj zaspijo nekdanji sovražniki, pa tudi ljubimci, ki jih je usoda nesrečno ločila. V predverju Ahilovega šotora ležeta skupaj k počitku trojanski kralj in Hektorjev oče Priam in njegov sluga:

»On pa, Ahiles, je spal globoko v notrini šotora,  
njemu ob strani ležala Brizejda, dekle lepolično.« (XXIV, 675)

Opisani prizor očem skrite zasebnosti ljubezenskega razmerja na moč spominja na zasebno ljubezensko sceno med Zevsom in Hero v XIV. spevu *Iliade*, kjer Hera tako zelo vzburi Zevsa, da se ta hoče ljubiti z njo kar na temenu gore Ide, Hera pa predlaga, da bi to vendarle storila v spalnici njune palače, saj bi javno ljubljenje lahko pomenilo hudo spotiko pri bogovih. Zevs sicer ni pristal na ljubljenje v sobi, se je pa tudi njemu dozdevalo, da bi se morala skriti pred pogledi bogov in ljudi, zato je Hero zavil v zlato meglico. Gotovo je zanimivo pa tudi simptomatično, da je ljubezen kot vprašanje zasebnosti najprej občutila boginja Hera, to pa se je lahko zgodilo šele, ko je kot ženska zgubila funkcijo Velike matere, iz katere je vse izhajalo in se vanjo spet vračalo. V času propadlega herojstva in ničvrednosti devištva pa je ženska zreducirana le še na rojevanje za smrt in nič več tudi za življenje, saj ji je odvzeta njena ambivalentna funkcija prerajanja življenja in smrti. Opisana skrivnostnost in zasebnost ljubezni med bogovi se je morala prenesti tudi na ljudi, kar se je pokazalo predvsem ob ponovnih snidenjih nekdanjih ljubimcev.

Ahil je torej z vrnitvijo Brizejde znova prejel, kar mu je bilo odvzeto. Vendar pa zdaj tega ni več javno razkazoval, kot bi bilo pričakovati in kot je to počel na začetku epa, temveč se je z ljubljeno osebo skrnil globoko v notrino šotora. Brizejda je sicer ohranila svojo čistost, kar so Agamemnon in drugi večkrat poudarjali (gl. IX, 131, XIX, 175, XIX, 260), in s tem ostajala v obzorju izvornega pomena ženske device, ki je imela s svojim naročjem sposobnost nenehnega prerajanja sveta. Istemu obzorju pa je pripadala tudi Ahilova herojska čast, za katero vemo, da je v novem svetu zgubila vsakršni smisel in pomen. Bi se dalo kaj takega reči tudi za deviškost? S stališča Ahilove smrtnosti in s tem problema smrtnosti na sploh prav gotovo. Na začetku epa Ahil še ni odkril lastne končnosti ali pa zanj takrat to še ni bilo posebno vprašanje. Na koncu pa mu kljub Brizejdini vrnitvi in njeni nedotaknjenosti tega odkritja ni več mogoče potisniti v pozabo. Zato je bilo ponovno snidenje z ljubljeno žensko vse-

skozi v senci smrti, kjer vprašanji časti in deviškosti nista imeli več nikakršnega pomena. In zato je tudi trajalo premirje med Grki in Trojanci samo dvanajst dni. Trinajsti dan se je boj nadaljeval, zdaj za očetje še druge pomembne ženske v tem peklenem spopadu, za lepo Heleno. Tega pa Ahil ni več dočakal, saj je bil ubit pri »vratih večernih«. S tem je bilo nepreklicno konec zaprtega epskega sveta, saj je bil Ahil še epski junak, ki je že govoril tragični jezik. Če se je Ahil po odvzemu časti ob ugrabitvi Brizejde obrnil v območje zasebnega in v njem vztrajal vse do Patroklove smrti, je pri Črtomiru ob zlomu poganstva in vere očetov na njihovo mesto znenada stopila misel na ljubljeno žensko, na ljubljeno Bogomilo, kar mu je v danem trenutku tudi preprečilo storiti samomor. Ženska je bila tista, ki ga je bila sposobna že skoraj iz območja smrti priklicati nazaj v življenje, to pa zato, ker je bila pred tem tudi sama opravila isto pot, ne sicer na bojnem polju, ampak v svojem intimnem svetu, ko se je začela intenzivno spraševati, kako bi bilo mogoče z nastopom nove vere naenkrat minljivo zemeljsko ljubezen napraviti trajno in večno. V tem je tudi podobnost med Brizejdo in Bogomilo, med cikličnim in linearnim, se pravi zgodovinskim razumevanjem ženske in sveta, ki mu pripadata. Za Brizejdo in Bogomilo na začetku njune ljubezni nikdar ni obstajalo vprašanje o končnosti in minljivosti ljubezni, zanju je bilo življenje vseskozi razumljeno tako kot za tebansko kraljico Hekabo, ki je sredi smrti svojega sina Hektorja videla cvet: »cvetan mi ležiš«, mu je klicala na mrliskem odru, kar je v homerskem jeziku pomenilo ambivalentnost venenja in ponovnega vzcvetanja, prerajanja smrti nazaj v življenje. Brizejda in Bogomila sta si torej na tej ravni podobni, saj v časih boginje Žive tudi za Bogomilo vprašanja o minljivosti ljubezni ni bilo mogoče postaviti.

Ko so Brizejdi spodrezali ceno njenega devištva, se je znašla na trdih tleh zgodovinskega, vendar si v novih razmerah ni znala pomagati, ker homerska religija še ni poznala rešitev, ki jih bo v evropski civilizacijski prostor kaj kmalu zanesel židovsko-krščanski duh, vsekakor pa je slutila kriznost trenutka in to pokazala s popolno odsotnostjo podzemskega panteona v Iliadi. To umanjkanje podzemskih boginj in bogov je Homer nadomestil z njihovo olimpizacijo.

Ko pa so bila Bogomili spodrezana njena poganska tla, ko ji je bil odvzet ključ svetišča boginje Žive, tempelj sam pa porušen, in ko ji je bilo hkrati s tem vsiljeno krščansko pojmovanje o minljivosti zemeljske sreče, se je lahko že povsem suvereno zatekla k novi veri, kjer se »bog kliče bog ljubezni«.

Zato njen nagib k spreobrnitvi ne more imeti ideološko-religiozne utemeljenosti, ampak izvira iz njenega najglobljega ženskega bistva, ki si v vsakem trenutku išče možnost preživetja in večnega trajanja. Njen preobrat torej ni ideološko, ampak kozmično utemeljen. Zato se zdi znova povsem na mestu izreči misel, da je v *Krstu* prav Bogomila tista, ki ima vse niti v svojih rokah, da torej tudi znotraj zgodovini pripadajočega krščanskega kozmosa ženska išče in tudi odkrije zase in za svojega partnerja možnost trajnega preživetja njunega razmerja.

Tako v *Iliadi* kot v *Krstu* gre torej za srečna zaljubljenca, ki sta bila že takoj na začetku svoje ljubezni ločena, doživljala pri tem številne peripe-

tije, polne trpljenja, na koncu pa sta se spet našla in zdaj bi lahko začela uživati svojo ljubezensko srečo, pa jima to ni bilo mogoče. Zato bi za obe pesnitvi lahko rekli, da je konec v začetku in da je bil začetek potemtaka tudi že v koncu. Ahil je znova prejel, kar mu je bilo odvzeto, Črtomir je znova našel, kar je bil zaradi višje sile zapustil. Toda, ali je to res? Ali se ni skazalo, da je nemara v obeh primerih konec vendarle drugačen od začetka, da gre le za navidezno podobnost, ki dokazuje, da se nazaj, k izviru, v mrtvo in preseženo preteklost ni mogoče vrniti. Brizejdi in Bogomili je bilo to popolnoma jasno.

Precej drugače bo to pri Ahilu in Črtomiru. Oba stojita na meji dveh svetov, kjer na mogočni nadrejeni podlagi skupnega in javnega izstopata z jasnimi epskimi obrisi pravega herojskega junaka, docela predanega herojskemu etičnemu kodeksu. Njun svet je bil sprva še docela svet polnega smisla, kjer še ni bilo »nobene notranjosti, saj ni še (bilo) nobene zunanosti, drugosti za dušo. Ko gre ta v pustolovščino in jo prestaja, sta ji resnična bolečina iskanja in resnična nevarnost najdenja neznani; ta duša sebe nikdar ne postavi na kocko; ne ve še, da se lahko zgubi, in ne misli na to, da se mora iskati. To je svetovna doba epa«, kjer je Grk poznal samo odgovore, a nobenih vprašanj, le rešitve, a ne ugank, Grk je imel odgovore pred vprašanji. Svet smisla je bil dosegljiv in pregleden, šlo je le za to, da je v njem vsakdo našel mesto, ki mu je bilo odmerjeno (Lukács, 23–25). Tak je bil Ahilov svet do ugrabitve Brizejde in takšen je bil Črtomirov položaj vse do poraza poganske vojske, kot je prikazan v Uvodu, tej »skopi, skoraj preveč zgoščeni, toda zares mogočni podobi junaštva in ljudi, ki se bojujejo za ohranitev pravične družbene skupnosti«, za »samovlado svobodnega ljudstva« (Kos, 128). To je bil svet t. i. »absolutne preteklosti« (Goethe, Schiller), ki je bila »edini vir in začetek vsega dobrega tudi za prihodnje čase«, zato se je nanjo vezal spomin, ne pa spoznanje, zato je bilo izročilo te preteklosti sveto (gl. Bahtin, 19). To je bil svet, kjer sta bili čast in slava še združeni in kjer je bilo za dosego obojega vredno zastaviti svoje življenje. To je bil svet, kjer si ljudje »prosti vol'jo vero in postave«. V Črtomirovem spopadu z Valjhunom mu je prav »absolutna epska preteklost« določala položaj »spoštljivega stojišča potomca« (Bahtin, 19), ki se bori »za vero staršev, lepo bog'njo Živo, za Črte, za bogove nad oblaki«. To je bil torej svet junaških dejanj brez trohice dvoma, svet polnega smisla, »svet začetkov in vrhov narodne zgodovine, svet očetov in praočetov, svet 'prvih' in 'najboljših'« (gl. Bahtin, 17). Črtomir je bil torej v epskem Uvodu notranje in zunanje skladen epski junak, njegova in njegovih bojevnikov herojska dejanja so bila smotrno položena v prav tako smotrni herojski svet. »Črtomir, kot ga pokaže pesnitev v svojem izhodišču, je trdno predan visokim idealom svoje družbe, bojevnik za svobodo in ljudsko samovlado, pa tudi za moralne vrednote, kakršne so pravičnost, poštenje, modrost, zvestoba.« (Kos, 140).

Agamemnon je z nasilnim odvzetjem Brizejde Ahilu vsilil razbito podobo sveta, s tem pa ga prisilil k izstopu iz epske celovitosti v območje zasebnosti, saj mu je kos za kosom jemal, kar mu je kot heroju pripadalo na povsem samoumeven način. Čeprav so pred nas še postavljene vred-

note epskega sveta, kolektivno in javno, pa je vendarle pretežni del *Iliade* posvečen Ahilovi jezi, individualiziranemu Ahilovemu liku v zasebnem in tragičnem.

### III

Vprašanje javnega in zasebnega je z genološkega stališča eno temeljnih vprašanj moderne literarne vede. Tako je bil ep doslej vedno razumljen kot prostor, v katerem je bil govor o vojaško-političnih zadevah (Huet), dogajanje v epu se je nanašalo na »totaliteto« herojskega stanja sveta (Hegel), to je bila pripoved o »totalnem svetu« v vzvišenem tonu (Kayser) itd. Pri tem je veljalo, da v epski svet javnega, političnega, vojaškega, herojskega, totalnega itd. zasebno ne more vstopiti, saj zanj tu še ni prostora. Vendar nas Ahilov pa tudi Črtomirov položaj opozarjata na to, da bo treba spremeniti takšna razmišljanja in jih prilagoditi dejanskemu stanju v homerski in Prešernovi literaturi. V *Iliadi* namreč prav skoz Ahilovo usodo spoznavamo, da poleg javnega kot pomembnega in odločilnega obstaja v dogajanju tudi zasebno, in to ne kot nekaj obrobnega, manj pomembnega, ampak kot tisto, kar poganja samo epsko dogajanje, kar ga usmerja, zavira in pospešuje. Podobno velja tudi za osrednji del Prešernove pesnitve, za sam *Krst*. Zasebno kot temeljna eksistencialna opredelitev tako Ahila kot Črtomira ostaja tako odločilna in bistvena kategorija, ki jo bo treba znova podrobneje opredeliti, v primeru obeh junakov pa je vezana na ženski element. Oba junaka namreč v določenem trenutku nepreklicno zgubita svojo veliko ljubezen in ostaneta sama. Pri tem je posebej zanimivo, da tako Homer kot Prešeren vseskozi ostajata na strani svojih dveh junakov, ju skušata razumeti in podpreti v njihovih odločitvah. Če bi poenostavili, bi lahko rekli, da imata Ahil in Črtomir na svoji strani samo Homerja in Prešerna, vsi drugi so proti njima. Le ona dva sta sposobna razumeti svoja dva junaka.

Ahilova zasebnost in samota se vzpostavita v trenutku, ko mu prijatelj Patroklos odpelje prelepo Brizejdo, »deklico vitko«, na katero bo poslej Ahil velikokrat mislil, pa tudi Brizejda bo šla »le nerada« od njega. Ahil v joku:

»žalosten družbo pusti in sede tam daleč na samem  
k sivemu morju na breg. Gledaje v neizmerno gladino ...« (I, 349)

Mati Tetida mu svetuje, naj »bojev se zdrži docela!« (I, 422), in Ahil poslej res:

»Nič več ne hodi na zbor, ki slavo možem pridobiva,  
nič več na boj, a vendar medli srce mu na skrivem,  
kadar ostaja doma, hlepeč po bojnem vrvenju.« (I, 490)

V tej samoti in osamljenosti si je Ahil začel postavljati vprašanja, ki nikakor niso bila tipična za tradicionalni, vase zaprti in smisla polni epski svet, na katera ni našel odgovora. Vse bolj pa mu je postalo jasno, da mu je bilo z Brizejdo odvzeto nekaj zelo bistvenega in da se je s tem de-ja-



njem nepreklicno sesul herojski svet očetov in praočetov, svet »prvih« in »najboljših« (gl. Bahtin, 17). Zato je v tem trenutku Ahil podvomil tako o slavi in časti kot tudi o kratkem in slavnem pa tudi o dolgem in neslavnem življenju. Vse je postalo ničevo in nezanesljivo, edina zanesljivost, ki mu je v tej samoti in osamljenosti še preostala, je bila lastna smrtnost in premišljevanje o njej. To je bilo še edino področje, ki ga je v svoji hoteni zasebnosti še lahko obvladoval, ker je bilo to tudi edino področje, ki ga je zasebnost šele zares vzpostavila. Tu so začetki individualnega občutenja smrtnosti in s tem tudi smrti kot zgolj osebne smrti. Smrt se je pojavila v razločenosti od življenja, v svoji samostojni subjektiviteti.

Vrhunec je Ahilova stiska dosegla v odgovoru trem odposlancem, ki so ga skušali zvabiti nazaj v območje javnega, na bojno polje. Odgovor je neke vrste Ahilova filozofija tragičnega herojstva, ki je porojena iz osebne skušnje samote in osamljenosti. V dotlej veljavni herojski etiki je bil govor le o hrabrih borcih, o junakih, o možeh velikih dejanj in o plačilu, ki sledi takim dejanjem. To je bil urejen epski svet. Zdaj, v samoti, pa je Ahil spoznal, da se je svet nepreklicno spremenil, da:

»Delež enak je obema, zmuznetu in srčnemu borcu,  
ista je častna odlika strašljivemu, ista junaku,  
smrti ne uide lenuh, ne mož, ki veliko je storil.« (XI, 318)

Podoba sveta, ki si jo je lahko ogledoval s svojega privilegiranege zasebnega položaja, je bila dokončno spremenjena. Njegov zasebni, tako-rekoč neodvisni pogled na dogajanje pod seboj mu je na številnih junških dejanjih njegovih najbližjih prijateljev omogočil spoznanje, da:

»... hvale zaman pričakuje,  
tudi kdor večno stoji z možmi sovražnimi v boju.« (IX, 316)

Kolikor je bilo sploh še mogoče računati in verjeti v posmrtno slavo in čast, bo ta, žal, enaka za vse, ne glede na zasluge posameznikov, in to je gotovo ugotovitev, ki je v popolnem nasprotju s herojskim kodeksom, v katerega je Ahil na začetku *Iliade* še trdno verjel. Skrajni rezultat Ahilovega samotnega, v zasebnosti temelječega premišljevanja je bil, da si je na svetu mogoče pridobiti vse, razen nesmrtnosti. Za Ahila v tem trenutku ni bilo druge rešitve kot popolna resignacija nad življenjem in odpoved življenju v celoti. Tako bi bilo, če ne bi prišlo do uboja Patrokla.

Glede na ustaljeno literarnoteoretsko tezo, da epski junak še ni poznal notranjega razvoja, je seveda na mestu vprašanje, ali se je Ahil vrnil v spopad takšen, kot je iz njega izstopil na začetku *Iliade*. Ahil kot epski junak je do spora z Agamemnom do potankosti spoštoval herojski kodeks. Po umiku v zasebnost je premislil njegova temeljna načela, ko pa je spet vstopil v boj, v njem ni bilo več tradicionalnega heroja; to je bil le še divji Ahil, človek zver, brez slehernih etičnih načel, in čeprav mu je bila Brizejda vrnjena, je bil še bolj osamljen kot prej v času svoje zasebnosti in samote. Znova se je pokazalo, da se ugrabitev Brizejde in konec herojske etike pokrivata, oboje pa mu je odkrilo območje lastne smrtnosti, ki je povezana prav z odsotnostjo cikličnosti zavezanega ženskega elementa.

Mož, ki se je na začetku *Iliade* znal držati herojskega kodeksa, saj mu je pomenil vrhovno vodilo v življenju za častno in slavno smrt, ta mož bo poslej iznakazil sleherno trojansko truplo, še posebej grdo pa bo oskrnil mrtvega Hektorja. Vse to zato, ker mu je bila odvzeta ljubljena ženska, zaradi česar je stopil v neposreden stik s smrtjo kot svojim nepreklicnim koncem. Podoba razkrojene epskega sveta pa postane popolna, če k vsemu temu dodamo še Ahilovo brezbožnost, ki se je jasno pokazala prav ob Patroklovmu pogrebu, ko je Ahil jasno izpovedal, da ne verjame več v bogove.

Preobrat od javnega k zasebnemu je enako in celo v podobnih okoliščinah mogoče videti tudi v Črtomirovi usodi. Po izgubljeni bitki, ko je čez noč propadlo vse, kar je zadevalo veliko in slavno preteklost očetov in praočetov, ko se je sesula t. i. »absolutna preteklost«, je samotni in zapuščen od vseh ugotovil, da se je čas nepreklicno spremenil, da nov čas kliče po novem odnosu in prilagoditvi, pri čemer je zanj postalo posebej važno, da so prav te nove razmere presegle in premagale vse staro, tisto torej, v čemer je dotlej utemeljeval svoje junaško početje v okvirih epske herojske etike. Edino področje, za katero upa, da se še ni spremenilo, je bilo področje ljubezni, v kateri bo poslej skušal poiskati izgubljeno epsko presežnost, ki mu jo je v obilo ponujal prav propadli epski svet.

K temu je treba takoj dodati, da si tudi Črtomir ni posebej zastavljal vprašanj o bogovih, saj na koncu pesnitve razločno pove, da so si malike in njih službo izmislili ljudje sami in da je sam gojil spoštovanje do te vere očetov le iz odnosa do »absolutne preteklosti«:

»Vem, de malike, in njih službo glave  
služabnikov njih so na svet rodile,  
v njih le spoštval očetov sem postave,  
al zdaj ovrge so jih vojske sile.«

Težava za Črtomira torej ni bila v tem, da bi dvomil o bogovih, saj jih je sprejemal kot del sveta, ki mu je pripadal in za katerega je skupaj s tovariši tvegala svoje mlado življenje, težava je bila v tem, da je ta stara vera doživela poraz na najokrutnejši način, za ceno smrti vseh, ki se s prihajajočim novim svetom niso strinjali in ga niso bili pripravljene sprejeti. To je posebej jasno iz opisa, kjer pesnik opozarja, da so stare vrednote, v katerih se je utemeljeval »svet začetkov in vrhov«, svet »prvih in najboljših«, doživele svoje brutalno izničenje:

»Na tleh leže slovenstva stebri stari,  
v domačih šegah vtrjene postave,  
v deželi parski Tesel gospodari,  
ječe pod težkim jarmom sini Slave:  
le tujcam sreče svit se v Kranji žari,  
ošabno nos'jo ti pokonci glave.«

Pogumni, srčni borci prejšnje poganske skupnosti v ničemer niso bili deležni plačila, ostali so brez časti in slave, dveh temeljnih herojskih vrednot, ti pa sta bili dodeljeni tujcem, zmagovalcem, kristjanom, ljudem

novega časa, za katere Črtomir ob porazu svoje vojske še ni vedel, da se njihov bog »kliče bog ljubezni«. Če bi mu bilo ob vsem dano vedeti tudi to, bi zanesljivo segel po meču in končal svoje življenje. Tudi zato je gornje besede mogoče vzporejati z Ahilovim odgovorom trem odposlancem.

Ko ga je izvrgel svet epske celovitosti in polnega smisla, je bil Črtomirov položaj na las podoben Ahilovemu, saj sta se po porazu vseh starih vrednot oba znašla na vodnem bregu in srepo strmela v vodno gladino, razmišljujoč o lastni končnosti in tudi o lastnem koncu:

»Premagan pri Bohinjskem sam jezeri  
stoji naslonjen na svoj meč krvavi,  
z očmi valov globoki brezen meri,  
strašne mu misli rojijo po glavi,  
življenje misli vzeti' si v slepi veri;«

To seveda ni več epski junak s povsem samoumevnim in smisla polnim pogledom na svet, saj je vse staro izgubilo svojo trdnost, to je sesuti posameznik, ki si išče novih opornih točk, na katerih bi lahko znova zgradil svoj svet. Njegovo spoznanje, da se je svet nepreklicno spremenil, je bilo dokončno, zato bi bila kakršnakoli pot nazaj v preteklost nemo-goča in nesmiselna. To pa pomeni, da se je moral odreči javnemu, vojaškemu, kolektivnemu. In edina še možna pot se je kazala v območje zasebnosti, v območje ljubezni in osebne družinske sreče, ki jo je poprej, v času poganstva, lahko doživljal izrazito javno in vsem na očeh. V trenutku, ko je mislil storiti samomor:

»... nekaj mu predrzno roko ustavi –  
bila je lepa, Bogomila! tvoja  
podoba, ki speljala ga je 'z boja.«

Če se je Ahil po odvzemu časti obrnil v območje zasebnega in pri tem vztrajal vse do Patroklove smrti, se je Črtomir ob zlomu stare vere moral odreči vsem prejšnjim vrednotam, ki so od njega zahtevale le čast in slavo in zato kratko in hrabro življenje, zato bi bil njegov samomor s poganškega stališča le herojska smrt, ki z realno zgolj-smrtjo ne bi imela nobene zveze. Na mesto starih, preseženih vrednot pa je znenada stopila misel na ljubljeno žensko, na Bogomilo, kar mu je v tem trenutku preprečilo storiti samomor. Želel je zvedeti:

»al gleda svetlo sonce, je še živa,  
al so obvarvale jo mokre straže,  
al pred sovražniki drugej se skriva ...  
Pri slapi čakal jutro bo Savice,  
vesele ali žalostne novice.«

Ženska je bila tista, ki ga je bila sposobna priklicati nazaj v življenje, pri tem pa mu je bilo jasno, da je z vzpostavitvijo razlike med herojsko smrtjo in samomorom že tudi nevede in nehote pristal na novo razumevanje časa, ki ga je vzpostavilo prav zmagovito židovsko-krščansko

razumevanje sveta. In samo znotraj tega sveta bo lahko še našel svojo Bogomilo živo. Zato se je moral odreči obojemu: tako herojski smrti v imenu vere očetov kot tudi samomoru v imenu novih vrednot. Bogomila je ta isti obup preseгла sama v intimnem svetu svoje duše, ko jo je krščanstvo prisililo k spraševanju, kako bi bilo mogoče v novih razmerah nekdanj večno ciklično ljubezen oteti zemeljski minljivosti in jo znova napraviti neminljivo in trajno. Zato se zdi, da je tudi zgodovini in linearnosti časa pripadajočemu krščanstvu ženska tista, ki išče in odkrije zase in za vse okrog sebe možnost trajnega preživetja.

Od kod Črtomiru možnost za preobrat od javnega razumevanja ljubezni k njeni zasebni razsežnosti? Ali nemara ne podoživi prav sredi brezupnega »krvavega klanja« na Ajdovskem gradu in kasneje ob Bohinjskem jezeru samega sebe le še v razmerju do Bogomile in nič več v razmerju do kolektivne zavesti svojih poganskih prednikov, saj zanj v območju javnega ni več pomembne naloge, ni več herojskega sveta in herojske etike. To dejstvo je tudi zelo jasno razbrati iz prvih besed, ki jih po končanih spopadih z Valjhunom izreče Bogomili ob srečanju z njo pod slapom Savice:

»O, sem na srce moje, Bogomila!

...

naj brije zdaj okrog viharjev sila,

naj se nebo z oblaki preobleče,

ni meni mar, *kar se godi na sveti*, (podč. J. V.)

ak smejo srečne te roke objeti.«

Prešeren je tu zelo natančen, saj mu je jasno, da ob pokristjanjenju vsega Črtomirovega ljudstva za nekdanjega heroja ni bilo več epskih nalog, zato sme vse, »kar se godi na sveti«, torej vse javno, zamenjati za objem ljubljene ženske, za intimno srečo z njo. Črtomir je torej od tega trenutka naprej z enako gorečnostjo služil najbolj zasebnemu in pred javnostjo umaknjenu in celo skritemu čustvu ljubezni, kot se je prej predajal javnemu, viteškemu in herojskemu idealom, pa tudi javni ljubezni. Vendar pa je moral to storiti iz zgodovinske nuje, če se je še hotel videti in razumeti svobodnega vsaj na področju zasebnega.

Zdaj pa nastopi vprašanje o tem, zakaj Črtomir vidi svojo zvezo z Bogomilo v izrazito časni, minevanju in minljivosti zapisani zvezi. Je res, da ga je odnos z žensko zanimal le kot časno, na zemeljsko navezanost priklenjeno razmerje, vse drugo pa je bilo zanj postranska stvar? Ali pa nemara le ni čisto tako? Ko mu je Bogomila že razložila celotno krščansko shemo in razloge za svoj obrat k novi veri, je moral prisluhiniti tudi njenim besedam, da v tem srečnem trenutku njunega ponovnega snidenja nikakor ni možnosti za njuno ponovno združitev:

»Ne združenja, ločitve zdaj so časi,

šel naj vsak sam bo skoz življenja zmede;«

Kot da Črtomir ne bi slišal teh besed, se je zavzel le za zemeljsko, časno ljubezen, ki bo trajala le:

»dokler krvi ne vteče zadnja sraga  
in groba temna noč me ne objame,  
ti sužno moje bo življenje celo,« ...

Če smo morali za Ahila ugotoviti, da se je vseskozi upiral smrti in skušal preseči lastno smrtnost, pa je treba za Črtomira ugotoviti, da je skupaj z ljubljeno Bogomilo pristajal le na svojo osebno zemeljsko srečo, čeprav je res, da je treba to Črtomirovo pojmovanje vendarle še zmeraj jemati zunaj smrti kot popolne razločenosti od življenja, zunaj smrti kot samostojne subjektivitete. Črtomir je bil zdaj postavljen v podoben položaj kot pred časom Bogomila, ko se je morala soočiti s krščanskim razumevanjem minljivosti vsega zemeljskega.

Ljubljena Bogomila kot ženska z veliko začetnico je postala tako dovoljšen razlog za njegov obstoj, njegova trajna zvestoba in popolna predanost intimni ljubezni pa sta v novih razmerah in v drugačnih časih izpričevali njegovo staro občutenje časti in junaške vzdržljivosti, kar se je zdelo sprva že popolnoma zgubljeno in naj bi bilo pokopano skupaj z vero staršev in lepo boginjo Živo. Otok zasebnosti naj bi tako v Črtomirovem svetu postal in ostal prostor, kjer bi se še lahko uveljavljale vrednote, iz katerih je izhajal v času svoje epske poganskosti. Če mu je prej poganski ciklizem vnaprej zagotavljal večnost ljubezenskega trenutka, se je kot pogan v krščanstvu lahko zanesel samo na trenutek večne ljubezni, upanje v onostranstvo pa je želel preprosto spregledati, ker je bilo zanj to vprašanje še zmeraj neobstoječe.

A tu se je zgodil nov, povsem nepričakovan preobrat. Kot se je v okviru epskih herojskih idealov in herojske etike spopadel s krščansko vojsko in pri tem doživel popoln poraz, pa tudi degradacijo omenjenih vrednot, tako je zdaj v svoji celoviti predanosti ljubezni do edine ljubljene ženske z njeno zavrnitvijo doživel nov poraz in s tem razvrednotenje komajda na novo vzpostavljene, pa čeprav le na intimni ljubezenski svet zamejene herojske etike in viteške ljubezni. Toda če njegovo držo po tem udarcu primerjamo z Ahilovo, potem ko je bil prisiljen znova vstopiti v območje javnega, kaj hitro uvidimo bistvene razlike. Poganski Ahil, sam in samotni, brez ženske in brez prijateljev, se je lahko odzval le kot človek zver, kot vojni zločinec, nad katerim so se zgražali celo bogovi, ker še ni mogel poznati bistvene zapovedi novega sveta, ljubezni do bližnjega in iz nje izhajajoče odgovornosti etičnega subjekta, s tem pa tudi odpuščanja in sprave. Črtomir bi se odzval podobno kot Ahil, če ne bi sesutju njegovega poganskega sveta sledil povsem nov krščanski etos. Z njim je bil postavljen v območje nenasilne, vsedopuščajajoče univerzalne ljubezni, ki jo je moral najprej preskusiti prav na Bogomili, kasneje pa v svoji misijonarski dejavnosti med svojimi rojaki in drugod. Vse to pa bo dosegel šele po nenadnem razsvetljenju ob koncu epske pesnitve.

Črtomir je torej po porazu svoje vojske herojsko prenesel tudi Bogomilino zavrnitev, ker je bilo to zanj bitje, ki se mu edinemu ni mogel odreči, pa čeprav je bilo morda tako, da ga je z Bogomilino odločitvijo za večno devištvo na človeški ravni vendarle že izgubil. V njem sta bili trdnost in stanovitnost nekdanjega bojevnika, ki si ne bi pustil omadeže-



vati svoje herojske časti, zato se je ženski silovito upiral in se je hkrati držal, saj je lahko pripadal edinole njej, ki je osmišljala njegovo do-  
tlejšnje in prihodnje življenje. Pristal je tudi na krst, da bi ji tako tudi s  
tem poslednjim dejanjem pred njenimi očmi dokazal svojo popolno  
privrženost. Zato je treba, podobno kot pri Bogomilini spreobrnitvi, tudi  
v tem primeru reči, da krst za Črtomira ni pomenil zakramentalnega  
dejanja, ampak skrajno dejanje ljubezni, poslednje vidno znamenje nje-  
gove popolne zavezanosti Bogomili.

Vse, kar bo sledilo, bo že spet postavljeno iz okvirov strogo zasebnega  
erotičnega sveta v območje javnega, kjer bo Črtomir pod plaščem  
misijonarske gorečnosti naprej gojil svojo veliko ljubezen do Bogomile,  
za katero je bilo vredno plačati vsakršno ceno. To je bila namreč edina  
možnost, da je lahko ostal z njo v trajnem duhovnem stiku tudi še tu na  
zemlji, ki jo je Črtomir tako ali tako razumel kot svoje edino domovanje.  
Dokler sta bila Črtomir in Bogomila skupaj, sta svojo ljubezen doživljala  
kot življenje in smrt v njunem nenehnem menjavanju, ko sta bila ločena,  
to zanju ni bilo več ne življenje in ne smrt, ampak samo še življenje, ki si  
je želelo smrti. Kar je bilo nekdaj trdno skupaj, je zdaj razpadlo na dvoje,  
na telo in duha, na zemeljsko in nebeško. Bogomila je prva uzrla to  
razklanost sveta, zemlja in zemeljsko sta bili zanj po-  
slej nič, ves smisel je bil prenesen v onostranstvo, saj je bilo krščanstvo izrazito duhovna  
religija, ki je telesno in zemeljsko postavila v oklepaj.

Zato se spet postavlja vprašanje o zemeljski, ciklični in nebeški, hili-  
astični ljubezenski sreči. Pri tem moramo poudariti, da poganstvo v  
obravnavi *Krsta* zahteva zase prav tako resno obravnavo kot krščanstvo,  
še posebej zato, ker so raziskovalci in interpreti doslej spregledali, da je  
poganstvo prav tako poznalo pojem večnosti. Samo na ta način je namreč  
mogoče razložiti strahotno Bogomilino pretresenost nad minljivostjo  
vsega zemeljskega in s tem tudi minljivostjo vsakršne ljubezenske zveze,  
ki se ji je pojavila ob Črtomirovem odhodu na vojsko. Podobno pa bo  
mogoče reči tudi za Črtomirovo odprtost za mistično doživetje, ki je nje-  
govo moškost postavila ob bok Bogomilinemu devištvu. Takole pravi  
Bogomila ob njunem ponovnem srečanju pri Savici:

»Večkrat v otoka sem samotnem kraji,  
ko te je ladja nesla proč od mene,  
si mislila, al bo ljubezen naji  
prešla, ko val, ki veter ga zažene,  
al hrepenečih src želje narslaji  
ogasil vse bo *zemlje hlad zelene*, (podč. J. V.)  
al mesta ni nikjer, ni zvezde mile,  
kjer bi ljubjoče srca se sklenile.

Te misli, ko odšel si v hude boje,  
miru mi niso dale več siroti.

...

tolažbe nisem najdla v taki zmoti.«

Iz gornjega navedka lahko sklepamo več stvari: najprej to, da se je  
nekdanji svečenici boginje ljubezni in plodnosti, boginje Žive, vse zdelo

minljivo, tako da je tudi pogansko mater Zemljo ugledala le še kot »hlad zeleni«. Poudarili smo že, da je do takšne spremembe lahko prišlo zato, ker je Bogomila sprejela in uveljavila novega, osebnega boga, zaradi česar je morala nujno zanemariti svoj poganski odnos do narave in do vsega bivajočega kot do nečesa izrazito minljivega in nepomembnega. Odsotnost izvirnega odnosa do narave je bila prav posledica propadlega ciklizma, s tem pa izničenje občutenja večnega naravnega prerajanja in premen. Vse to pa je bilo mogoče šele, ko se je skazalo, da je poganska cikličnost ogrožena, še več, da se vanjo nikdar več ne bo mogoče povrniti, saj so se vsenaokrog valile trume novovernih vojščakov in prekrščevalskih menihov. In eden od njih, »mož bogaboječi«, ji je v tej stiski ponudil rešitev, s pomočjo katere je »hladno zeleno zemljo« razumela le še kot »skušnje kraj«, naš pravi dom pa so »visoka nebesa«, kjer bodo:

»... božji sklepi mili  
te, ki se tukaj ljubijo, sklenili.«

Poleg tega jo je duhovnik poučil tudi o pomenu molitve in vere, s katerima je lahko navezovala stik s svojim novim, abstraktnim židovsko-krščanskim bogom. Kot svečenica boginje Žive, s katero je bila v poganstvu zaradi njene konkretnosti v nadvse neposrednem stiku, ob njej pa tudi z vsem bivajočim, bi na svojega Črtomira priklicala milost s pomočjo žrtvovanja in darovanja; ob novem Bogu, ki je bil v svoji abstraktnosti neskončno odmaknjen od nje, hkrati s tem pa se je odmaknili tudi narava in postala »hlad zeleni«, sta samo molitev in vera zagotavljali način, kako priklicati milost božjo na ogroženega Črtomira. Zato bi lahko rekli, da so bile bistvene stvari glede pogana Črtomira dosežene prav z molitvijo, s pomočjo katere je Bogomila preverjala realno obstojnost svojega novega abstraktnega boga:

»Mož božji mi bolno srce ozdravi,  
ker, de zamore vse molitev, pravi.

....

Je uslišana bila molitev moja.«

Natančnost Prešernove poezije tudi na tem mestu odločno zariše mejo med nekdanjo ciklično pogansko in s tem zemeljsko pa hkrati tudi večno krožno menjavo vsega, torej tudi ljubezni, in novo krščansko, odrešenjskemu času zavezano nebeško religijo, ki v vsem zemeljskem, torej tudi v ljubezni, vidi le minljivost, ki bo doživela svoj konec šele v večnem nebeškem prostranstvu. Zato se je Bogomila odrekla vsemu zemeljskemu:

»... pustila vnemar sem želje narslaji,  
pustila vnemar dni na sveti srečne,  
sem odpovedala se zvezi naji.«

Črtomir seveda vsega tega ni razumel na tak način, kot mu je to želela sporočiti Bogomila. Razmišljal je lahko le o poganski, zemeljski zvezi z Bogomilo, o poroki z njo, pa čeprav bo moral za dosego teh ciljev sprejeti krst in novo vero. Vse to je bilo zanj sprejemljivo samo s stališča ljubezni do Bogomile, saj prav zato:

»ne brani(m) se je vere Bogomile ...«

Kaj pomeni dejstvo, da se Črtomir in Bogomila nista mogla več združiti, da se ni mogla zgoditi poroka, sveta poroka dveh zaljubljenecv? Bo dežela zato ostala neplodna, ljudstvo brez radosti in življenja? Tako bi namreč bilo v epskih časih, krščanstvo pa je ponudilo drugačno rešitev. Še več, bi lahko rekli, da je Črtomir znotraj krščanstva odkril zase in za Bogomilo nov način za obstoj njune ljubezni, ki je pomenil posebno, le njemu lastno pot, ob kateri je lahko uveljavil tudi presežene pogsanske elemente?

Ko sta se namreč Črtomir in Bogomila po porazu poganstva znova srečala, in to je bilo njuno drugo srečanje, jo je Črtomir tako kot nekoč na Blejskem otoku privil k sebi, ljubezen je razumel kot telesno-duhovno skladnost in sožitje, kjer bi bila spet »telesa en'ga« in bi se »žnabel« držal »žnabla«, le da bi se zdaj to dogajalo na zasebni ravni, odmaknjeno od vsega javnega, vsega tistega, »kar se godi na sveti«. Bogomila se sprva očitno ni mogla upreti orjaški moči Črtomirovega telesa, že v naslednjem trenutku pa skladno s svojim novim nazorom:

»Iz njega rok izmakne se počasi,  
in blizo se na prvi kamen vsede,  
in v trdnem, ali vender milem glasi  
mladenču vnet' mu reče te besede:  
Ne združenja, ločitve zdaj so časi

...

de b' enkrat se sklenile poti naji ...«

Da bi Črtomir končno le dojel, kako mu bo Bogomila ostala dosegljiva prav v svoji nedosežnosti, mu je bilo treba predlagati ustrežno rešitev, ki bi bila po teži enaka Bogomilini zaobljubi večnega devišтва. Pri tem ne duhovnik ne Bogomila nista vztrajala, da bi moral Črtomir svoje konvertitstvo kakorkoli verbalno potrditi, saj je bilo obema jasno, da je to počel iz ljubezni do Bogomile, ne pa iz verske gorečnosti. Črtomir je dotlej odigral že številne vloge: ljubimca in ljubljenega, zmagovalca in premaganca, odigrati bo moral še svojo zadnjo vlogo, vlogo duhovna. Tudi Bogomila se je pojavila pred nami v dvojni podobi: kot pogsanska in kot krščanska Bogomila. Prva je bila idealna ženska, ki je zlahka postala tudi realna. Druga je bila realna, postati pa bo morala idealna. V tem drugem primeru je Črtomir nikoli ne bo mogel imeti za svojo telesno žensko. In ker se Črtomir in Bogomila nista odločila za smrt kot večina na silo ločenih ljubimcev, se je moral Črtomir potem, ko se je Bogomila odločila za »božansko« ljubezen, odreči človeški zvezi z njo in jo uzreti le v svojem absolutnem služenju njej. Iz najčistejše ljubezni do nje se bo odpovedal lastnim željam, družini, zemeljski sreči in se podal v neznano. Se bo morda zanj uresničilo vrhovno načelo trubadurskih »svetnikov«, za katere se je »najvišji zanos želje končal v neželji«? (Rougemont, 77).

Sicer bi se moral zdaj tudi zanj svet dokončno razdeliti na dvoje, saj mu je bila odvzeta zemeljska ženska, ki bi jo lahko ljubil na človeški ravni in z njo vzpostavil človeške odnose. Zato bo moral v njej odkriti di-

menzije, ki jo bodo postavile v območje nezemskega, nerazpoložljivega, da bi na ta način tudi sam došel v svoj »dom pričjoči«, od koder ga je z brutalno silo skušalo iztrgati krščanstvo. K temu nas navaja sam tekst, saj je znano, da je »religija druidov iz ženske ustvarila simbol božanskega« (Rougemont, 125). Temu blizu je Schmausovo razumevanje nastalega položaja, ki je Črtomirovo spreobrnitev motiviral z Bogomilino »transcendirajočo žensko ljubeznijo«, ki je Črtomira spodbodla za uresničevanje višjih ciljev (Schmaus, 112–125). Teh pa po našem mnenju nikakor ni mogoče razumeti samo kot dušnopastirsko delovanje med slovenskimi rojaki.

Ob nepreklicnem spoznanju, da se ne bosta »več videla na sveti«, se je Črtomir iz spretnega epskega govorca, kakršnega poznamo iz *Uvoda*, spremenil v molčečnega, in to prav v tistem trenutku, ko je Beseda, pisana z veliko začetnico, postala v krščanstvu osrednja. Židovski Bog se je namreč za razliko od mitskih bogov človeku razodeval le skozi Besedo. »V začetku je bila beseda in beseda je bila pri Bogu in Bog je bil Beseda.« (Janezov evangelij). Prav zato je bila miselnost Židov časovna, miselnost Grkov pa prostorska. Gre torej za razliko med pojmovanjem časa, kjer se je ta vedno znova vrtel v krogu in prinašal zmeraj enake dogodke – ciklični svet je bil popoln prav zato, ker se v njem ni zgodilo nič novega – in napredujočim, odtekajočim, izgubljenim židovskim in s tem tudi krščanskim pojmovanjem časa, kjer je cilj postavljen na konec prostorsko pojmovane zgodovine, v čas drugega Kristusovega prihoda. Takšen čas in pripadajoča mu Beseda zato nista mogla biti ustrezen nadomestek za izgubljeni Črtomirov epski jezik, kot ga poznamo z Ajdovskega gradu, s katerim je svoje sobojevnike silovito in povsem samoumevno odvezal celo vojaške pokorščine in zaprisege. (»Kdor hoče se predati, mu ne branim.«) Zato je bil Črtomir prisiljen to izgubo nadomestiti z molkom. Ali to pomeni, da bo tudi njegovo oznanjevanje nove vere potekalo molče? Da bo »njegov molk postal resničnejši od njegovih besed?« (Rougemont, 164), kot je to veljalo za številne evropske mistike.

Je pa ta Črtomirov molk tudi nadvse zgovoren, saj izpričuje in potrjuje Črtomirovo ogrožajočo notranjo razklenjenost na telo in duha. Te dotlej ni poznal in vanjo ga je pehalo krščanstvo. Ta molk govori o njegovi negotovosti in osamljenosti, govori o ignoranci herojske etike, najbolj pa priča o tem, da Črtomir kratkoma ni imel več na voljo jezika, v katerem je še lahko samoumevno govoril epski skupnosti svojih vojščakov, novega jezika, s katerim je govorilo krščanstvo, pa še ni poznal. Na prvi pogled se v nobenem trenutku dotlej Črtomir navzven ni pokazal tako sam in samotni kot ravno v trenutku krsta, saj ga šele zdaj uvidimo popolnoma odtujenega od nekdanjega epskega sveta, hkrati pa tudi od sveta, ki mu bo moral slej ko prej pripasti in ga sprejeti, če bo želel ostati Bogomili zvest do groba. A vse to se zdi res samo na prvi pogled. Črtomir je stari jezik res moral pozabiti, ker mu je bil na silo odvzet, novega jezika pa se še ni naučil. To se bo zgodilo šele v Ogleju. Vendar o tem Prešernova pesnitev ne poroča več. Tu se je tudi pesnik sam zatekel k molku. Hkrati pa Črtomiru prepustil molčanje, ki bo ob koncu pesnitve govorilo zase in ga znova udomilo.

Brizejdino negativno devištvo ob koncu herojske dobe je v Bogomilini odločitvi zanj spet pridobilo svoj pozitivni predznak, to pa je bilo mogoče prav zaradi krščanskega razumevanja večnega življenja in pomena ženskega v njem. In edini ekvivalentni odgovor Bogomilinemu devištvu je bilo lahko Črtomirovo meništvo. Tu se je uveljavilo načelo enakovredne menjave. Črtomir ni imel druge izbire kot meniško devištvo. In njuni otroci bodo vsi spreobrnjeni božji otroci, rešeni poganskih zmot. S tem je partenogenetski pomen devištva znova pridobil svojo prastaro, pri vseh najstarejših ljudstvih uveljavljeno težo, kjer se je svet samospočel z deviškimi boginjami še brez navzočnosti moškega elementa. Tudi krščanski bog se je samospočel v Devici Mariji, ki je kot ženska glede na vedno novo plodnost ostala nedotaknjena. »Devištvo je tako postalo svetloba, ki razsvetljuje izvoljene in ... vse do konca vodi mistični pohod« (Chevalier, 109). In to območje mistike se je Črtomiru odkrilo v trenutku njegove dokončne ločitve od ljubljene Bogomile, ko jo je tik pred krstom ugledal v soju mavrice kot pogansko žensko – boginjo, nikakor pa v tem ni mogoče videti nostalgije po izgubljenem Bogu, kar naj bi bilo povezano s Prešernovo osebno vero in nevero, z njegovim osebnim skepticizmom (gl. Paternu, 20–21). Glede na celoten kontekst *Krsta* je takšno sklepanje že spet posledica raziskovalnih prizadevanj, ki ne upoštevajo poganstva kot posebne in nadvse pomembne danosti v Črtomirovi in Bogomilini osebni življenjski drami.

Zato temu ugovarjamo z mislijo, da se je v mavrici, ki je nad Bogomilininim bledim obrazom »lepote svoje čisti svit izlila«, za trenutek povrnila velika mati Narave, nikakor pa ne abstraktni krščanski Bog: narava za hip ni bila več »hladno zelena«, kot jo je v času svoje velike krize znenada ugledala Bogomila, ampak je znova postala topla, prepojena s soncem in mavrično jarko svetlobo. Mistično iluminacijo sami razsvetljenci pogosto opisujejo kot svetlobo, kot preplavljenost z bleščečo lučjo, kjer je »diskurzivno, abstraktno spoznanje zamenjano z neposrednim, intuitivnim« (Hocheisel, 35), pa tudi kot vračanje domov, v edino in pravo človekovo domovanje. Pod mavričnim lokom so se vsi navzoči ob slapu Savice čutili kot v »domu pričjočem«, saj mavrica priča o neposredni zvezi človeka in bogov, človeka in narave. Ob pogledu na ta prizor se je Črtomiru povrnila njegova poganska podoba Bogomile z blejskega osredka, kjer sta se, popolnom predana drug drugemu, ljubila leto in dan, ne da bi se za ceno večnega trajanja njune zveze morala odreči svoji ljubezni. Prav zato se mu je zazdelo, da se je za hip nad njim odklenilo nebo:

»de je na sveti, komej si verjame,  
tak Črtomira ta pogled prevzame.«

Plotin zrenje duše, ki dojame onostranski sij, vzporeja z ljubezensko strastjo zaljubljenca, ki se ob uzrtju ljubljenega bitja spočije in sprejme resnično svetlobo, ki razsvetli vso dušo (Plotin, VI, 9, 4). Črtomirov preskok od Bogomiline religioznosti v območje mistike je mogoče osvetliti s pojmom numinoznega, kot ga je uveljavil Otto (numen – bog), da bi z njim pokazal na iracionalne elemente religiozne skušnje. Podobno opre-



delitev imamo v Eliadejevi sintagmi »ontološka žeja«, vsakokrat pa gre za doživetje neizrekljivega, ki je vezano na molk in je pojmovno opredeljivo samo z negacijo.

Ob pojavu »mogočnega krajinskega prizora« z mavrico je Črtomir v mističnem videnju našel stik s krščanstvom in s tem z Bogomilino nezemsko ljubeznijo. Črtomirova nesojena nevesta se mu je poslednjikrat razkrila v svoji večni zemeljski lepoti nebesne mavrice, ki je sama na sebi del pojavne bivajočnosti, do katere je človek v krščanstvu izgubil vsakršen odnos, saj sta se tu narava in človek povsem razločila, zaradi izgubljenega stika z naravo pa je smrt izstopila iz življenja kot samostojna entiteta. Nič ne more bolje potrditi tega preobrata kot prav sprememba, ki jo je v krščanstvu doživela poganska boginja plodnosti, rodovitnosti in življenja Živa, saj jo je »Cerkev hitro izrinila in v 14. in 15. stol. beremo le še o Moreni ali pa Morzani ..., ki se je ohranila kot lutka v obredu pokopa« (Leksikon DZS, VIII, 4975).

Črtomir se je v svojem času še lahko za hip vrnil k svojim poganskim temeljem, k predkrščanski resnici sveta, ki je predpostavljala enotnost besede in dejanja, s tem pa tudi enotnost življenja in smrti, ne pa Besede, s katero se je začel židovsko-krščanski svet, kjer je ta zveza razpadla. V mavričnem soju se mu je razodelo, da je bila njegova želja po Bogomili, nekdanj svečenici boginje Žive, zdaj pa z enako svetostjo zavezani Devici, materi Mariji, nerealna, saj je pripadala vsemu občestvu in ne le njemu. Bogomilina telesnost se je tu izmaknila pojmovanju lastnine, ki je mističnemu doživetju povsem tuja. Mavrično pobožanstvenje Bogomile ji je potemtakem odvzelo njeno zemeljsko težo in jo spremenilo v božansko ljubezen, v popolnost, kjer je odpadla kakršnakoli možnost posedovanja in lastnine. Pred Črtomiro se je pojavila nedotakljiva, bleščeča podoba ženske, ki je zgolj po naključju še prebivala v mesu minljivega bitja. Poganska lepota in krščansko devištvo sta se za trenutek združila v eno. Ali je to za Črtomira morda pomenilo, da je znova ugledal s krščanstvom prezirano podobo enosti vesolja, brez videza in resničnosti? Je po milosti tega »mogočnega krajinskega prizora« znova našel svoj »dom pričjoči« in se vanj varno naselil? V jeziku mistikov namreč ekstaza kot »ex tasis« zmeraj pomeni povratek »domov«. Prešeren je bil tu neverjetno natančen.

Vsekakor je bilo to dovolj, da bo lahko molče in prostovoljno pristal na krst, saj je bilo po vsem, kar se je dogodilo, vse odveč in nepotrebno. Mojster Eckhart bi rekel, da je Črtomir »umrl temu svetu« zato, da bi ostal z njim v najtesnejšem stiku. Prizor, ki nam ga pesnik opiše, natančno sledi tej misli:

»se bliža ji, presrčno jo objame,  
molče poda desnico ji k slovesi,  
solze stojijo v vsakem mu očesi.«

In če je ob pogledu na z mavrico obžarjeno Bogomilo še lahko skrtil svoje solze, jih zdaj, ob drugem in hkrati poslednjem slovesu od svoje ljubljene, ni zmožal več, ker to tudi ni bilo potrebno, saj so bile to tudi solze sreče, ki so ga končno ločile od »nekdanjih upov«, sintagme, ki je vselej ostajala interpretativno nedotaknjena. In kot se je molče in prostovoljno

voljno poslovil od Bogomile, tako je molče in prostovoljno pristal tudi na krst, četudi je za duhovnikom ponavljal molitve v novem krščanskem jeziku, ki se ga bo moral šele naučiti in ga sprejeti. Njegov poganski in hkrati mistični molk je bil gotovo jezik, »prost vsake zmote«. V zadnjih verzih pesnitve zvemo, da je Črtomir učil med rojaki in »dalej čez njih mejo«, ker mu je prav zgodnjekrščanska mistika dopustila, da je v luči nove vere presegel narodne okvire in dal »živeti vsem narodom«. V tej neizmerni razširitvi življenjskega prostora in s tem tudi bivanja se je dokončno prepoznal v vlogi samotnega in osamljenega, vendar ne tudi tragičnega posameznika, saj mu je mistično doživetje ljubljene bitja odprlo vrata k neverbalni komunikaciji z njim in z vsem bivajočim že tukaj na zemlji. V tej novi vlogi se je ovedel nekdanje viteške časti in junaške drže in zato nuje, vztrajati do konca. Do zadnjega je ostal zvest sebi, ker je samo na ta način lahko ostal zvest svoji Bogomili.

Če se Črtomiru z mističnim doživetjem ne bi odprl nov svet in bi ostal le pri sprejetju Bogomiline vere in z njo povezanega krsta, bi ostalo zanj le dvomeče pascalovsko udejanjanje stave, da bog morda je in da je v tem upu edina rešitev za posmrtno srečo. Smrt bi ostala zanj poslednji up, na katerega bi bilo še mogoče staviti, če bi hotel znova ugledati svojo Bogomilo in se z njo v tretje vendarle združiti. Črtomiru se je ponovno razodetje sveta kot »doma pričjočga« dogodilo ravno prek ženske in ob njeni pomoči in spodbudi. Morda je pri tem posebno vlogo odigral prav spreobrnjeni druidski duhovnik, ki mu je predočil žensko kot simbol božanskega (gl. Rougemont, 125), kar je bilo v skladu z njegovim preseženim poganstvom, v uradnem krščanstvu pa takšna misel ne bi mogla zdržati kritike.

Črtomiru, ki kot pogan ni imel potrebe pristajati na onostranske rešitve, je prav najgloblja ljubezen do ženske branila, da bi se z njo zvezal na silo, zato se je bil prisiljen zateči k naravi kot svoji edini zaveznici iz poganskih časov in v njej žensko ugledati na nov način. Če Črtomirovo izjavo o »gojzdu« kot njegovem »domu pričjočem« primerjamo z Bogomilino o »hladni zeleni zemlji«, zlahka uvidimo, kolikšna je razlika med nekom, ki je svet že videl docela razklan in je kot Bogomila na to razklanost tudi pristal, in nekom, ki tega ni hotel, in se je zato zatekel nazaj k poganski materi naravi, ki zanj še ni bila mrtva, hladna zemlja. Naj v tej zvezi spomnimo, da je kljub Brizejdini vrnitvi za Ahila vse bivajoče ostajalo v senci smrtnosti in smrti. Ko pa se je Bogomila »predala« Črtomiru kot božja nevesta, se ta ni ugledal v lastni končnosti, ampak je poskušal v okvirih zgodnjekrščanske mistike obnoviti sakralni status narave in vsega bivajočega. Naravo je poskušal dojeti v njeni avtonomni subjektivnosti, skladno s tem pa tudi ženske ni razumel le kot predmeta, ki se ga lahko samo polasti. S tem svojim pozitivnim odnosom do bivajočega kot do svojega edinega doma je Črtomir znova izpričal svoj odnos do življenja in smrti, to pa tako, da tu še ni bilo prostora za smrt kot nekaj življenju tujega, ampak za smrt kot sestavni del življenja. S tem je bila znova potrjena njegova poganska vera, ki si je našla svoj pendant prav v tisti obliki krščanstva, ki ji je bil najbližji, v zgodnjekrščanski mistiki. Vrhunec mistične poti je namreč dosežen prav v zedinjenju

subjekta in bivajočega, ko odpadeta vsakršna dvojnost in razločevanje. S padcem te dvojnosti, ki ga natančno opredeli prav Prešernova misel o »gojzdu« kot »domu pričjočem«, pa je povezana še druga od dveh osrednjih značilnosti mističnega zedinjenja, neizrekljivost doživetega (gl. James, 295). In Črtomir je po mističnem uzrtju samo še molčal, držal je »roko na ustih« (gr. *myo* – molčati). Protestantski teolog Paul Tillich je prav v mistiki prepoznal najbolj neposredno uresničitev religiozne človekove potrebe (Tillich, 3). In Prešeren na koncu pesnitve govori prav o tem.

Črtomir potemtakem ni mogel slediti novi religiji, ki je bila v svoji abstraktnosti tuja njegovemu poganskemu dojemanju sveta, zlahka pa je sprejel krščansko mistično dojemanje sveta, ki z njegovim poganskim svetovnim nazorom ni bilo v nasprotju. Vanj pa je lahko vstopil le prek mističnega doživetja, povezanega z ljubljenim bitjem, saj je že »sveta Terezija vedela, da so strastni ljubimci prav gotovo mistiki« (Rougemont, 170).

Je po vsem povedanem na Črtomira še mogoče gledati kot na nekoga, ki se je predal resignaciji in fatalističnemu obupu, kot ga vidi večina razlagalcev? Ali pa je s tem kako drugače? Če bi Črtomira iskali med prvimi kristjani, ga gotovo ne bi našli med novovernimi duhovni, ampak med prvimi mistiki in eremiti, kjer je lahko udeležil svojo neizmerno in neizgovorjeno ljubezen, ne da bi se moral odpovedati pojavi bivajočnosti telesnega in zemeljskega. Znano je, da je prav zgodnjekrščanska mistika še dopuščala sožitje telesa in duha. »Ta povezanost med mističnim duhovnim življenjem in telesno-čutnim doživljanjem radosti in trpljenja nas še danes preseneča. Pri Janezu od Križa in Tereziji Avilski ... presenečajo opisi najvišjih mističnih doživetij, ki hkrati razodevajo izredno čutnost.« (Kovač, 37). Plotin s tem v zvezi posebej poudarja, da nam telesno samo na sebi ne onemogoča duhovnega življenja, problem je v tem, da telesu in njegovim zahtevam pripisujemo preveč pozornosti, zato se ni treba ločiti od čutnih razsežnosti, le preusmeriti jih je treba (Hadot, 31). Zato mistika nikakor ne pomeni bega iz tega sveta, ravno nasprotno (gl. Kovač, 31). In Črtomir je s svojo držo vzdrževal zvezo med novim bogom ljubezni, svojo herojsko pogansko telesnostjo in ljubljeno Bogomilo. Sposoben je bil pogovora z ljubljeno osebo onkraj vseh prostorskih ločitev in zato tudi z ljudstvi onkraj narodnih meja.

Prešeren nas navaja k temu, da moramo resno vzeti Črtomirov molk ob koncu pesnitve. Ta mistični molk, ki zanikuje židovsko-krščansko Besedo kot edini način razodevanja Bogomilinega »Boga ljubezni«, se tako ob duhu odpira tudi telesnosti. Zato se je po Bogomilini zemeljski in človeški zavrnitvi Črtomiru z židovsko-krščanskim razumevanjem človeka in boga odprla nova pot do presežnosti prav prek odpovedi konkretni telesni ženski. To ga je napotilo v njegov novi in hkrati stari »dom pričjoči«, v območje mističnega, to pa tako, da je lahko o tem le molčal. Tisti, ki so prišli najbolj daleč, so bili najbolj redkih besed, beremo pri Strniši. Prek ženske je ob njeni zemeljski izgubi znova vstopil v območje svoje bivanjske dopolnitve in miru. Le tako se je Črtomiru uspelo izogniti zgodovini in s tem tragičnemu razumevanju življenja, saj je svojo

ljubezen do Bogomile umestil v brezčasje mističnega. »Pravoverni mistika je (bila) očiščevalna pot par excellence, najboljša disciplina, ki je omogočila preseganje strastne ljubezni ... Krog krščanske askeze (je) pripeljal dušo v srečno poslušnost, da je sprejela omejitve bitja ... v obnovljenem duhu in vnovič pridobljeni svobodi.« (Rougemont, 173).

Prav zaradi tega izjemnega dogodka Črtomir po krstu ni več sledil Bogomilinemu krščanstvu, ampak je zase uveljavil mistični model, ki mu je odprl novo pot do Bogomile in s tem tudi do vsega bivajočega. Čas in prostor sta bila namreč v zgodnjekrščanski mistiki razumljena izrazito pogansko, saj so se prvi mistiki navezovali neposredno na platonistični in plotinovski mistični model razsvetljenja. Zato je Črtomirov umik v mistiko v sami pesnitvi jasno podprt s tremi bistvenimi kategorijami slehernega mističnega doživetja, ki jih Prešeren v tem primeru gotovo ne omeinja po naključju: s svetlobo, molkom in domom. Gre za mavrično svetobo, za Črtomirov molk in za omembo doma v »gozdu pričjočem«. V ta svet mu Bogomila ni mogla več slediti, saj je sama krščanstvo doživela na izrazito racionalni ravni, celo na žensko pretkan način. Zakrament krsta bi tako ob koncu pesnitve ostal povsem irelevantno dejanje, če mu ne bi predhajalo in ga spremljalo mistično doživetje ljubljene Bogomile in narave. Brez tega, pa četudi krščen, bi ostal osamel, ponižan pa tudi resigniran poganski bojevnik, ki je ob vsem izgubil tudi svojo ljubezen. Po razsvetljenju, ki mu je sledil tudi krst, pa Črtomir ni bil več ne vojaški poraženec, ne samotni spreobrnjenec in ne resignirani ljubimec, ampak človek, v katerem so morali »umreti vsi nekdanji upi«, da se je v njem naselila nova moč ljubezni in popolne predanosti bivajočemu. Tak je odšel med svoje brate in »še dalej čez njih mejo«, saj mu je preseganje narodno-mitskega omogočalo prav njegovo mistično razodetje, ki ni moglo pristati na nikakršne meje in zamejitve. Črtomirova mistika potemtakem ni pomenila njegovega umika pred svetom in zato tudi ne izdaje lastnega ljudstva, ampak utelešenje njegove ljubezni v vsem bivajočem, s čimer je dokončno destruiral sebe kot epskega junaka, posredno pa tudi epsko pesnitev kot temeljni prostor narodne identitete. Zanj bog ni bil več beg in nebo ne več ne-bo. Dokončno je bil osvobojen za svobodo. Je to tisti preostanek in presežek, ki je obveljal le za Črtomira, medtem ko je za pesnika, ki se mu je junak izmaknil v območje, kamor mu ni mogel slediti, še zmeraj preostajal le prostor, kjer ni več upanja na beg, kjer bog ostaja beg in nebo ne-bo? To vprašanje vendarle ostaja odprto.

## LITERATURA

- BAHTIN M.: *Teorija romana*, Ljubljana, 1982.  
 CHEVALIER J. – GHEERBRANT A.: *Slovar simbolov*, Ljubljana, 1993.  
 HADOT P.: *Plotinus or Simplicity of Vision*, Chicago, London, 1998.  
 HOICHEISEL K.: *Die Botschaft der Mystik in der Religionen der Welt*, München, 1998.  
 JAMES W.: *Raznolikosti religioznog iskustva*, Zagreb, 1989.  
 KOS J.: *Prešeren in njegova doba*, Koper, 1991.

- KOVAČ E.: *Oddaljena bližina*, Ljubljana, 2000.  
 LEKSIKON DZS, Ljubljana, 1998.  
 LUKÁCS G.: *Teorija romana*, Ljubljana, 2000.  
 PATERNU B.: *Prešeren*, Ljubljana, 1976.  
 PATERNU B.: »Črtomirova spreobrnitev«, *Slavistična revija*, 42, 1–4, 1994.  
 ROUGEMONT D. de: *Ljubezen in Zahod*, Ljubljana, 1999.  
 SCHMAUS A.: »Prešeren's Taufe an der Savica«, *Studia Slovenica Monacensia*, München, 1969.  
 TILLICH P.: *Mystik, Meditation*, Stuttgart, 1976.

### ■ THE PUBLIC AND THE PRIVATE IN THE ILIAD AND THE BAPTISM ON THE SAVICA

When analysing Prešeren's romantic poem *The Baptism on the Savica* (1835), one should not overlook the subject of paganism. In comparison to Christianity, paganism, too, was familiar with the concept of eternity, but associated it with cycles, with the inseparable ties of people to nature, and therefore with the eternal alternation of life and death. Christianity, however, establishes the concept of earthly transience, separates death from life, sees nature as people's inconsequential surroundings, and introduces a personal God, accessible to people only through words. The mythological cyclic time of paganism is replaced by spatial linearity, which makes Bogomila, the former priestess of the goddess Živa, disregard the vivacity and charms of all being and submit to the new concept of nature as "green coolness". The article therefore makes a strict distinction between the pagan love of Bogomila and Črtomir on the Island of Bled and their reunion after the defeat of the pagan army, when Bogomila had already become a Christian and attempted to draw Črtomir into the new religion. Bogomila hoped to bestow on their love a dimension of eternity; something, that had a priori belonged to their relationship within paganism; however, Christianity had imposed on her the realisation of the finality of everything earthly, including love. This undermines the thesis of romantic love between Črtomir and Bogomila and puts their relationship into a framework that does not require a tragic and resigned ending. To show this, the author compares Črtomir and Bogomila to Homer's Achilles and Briseis. Bogomila's Christianity continued to serve love, as once her paganism had; it was only that the eternity of their relationship now no longer existed on earth, but rather in the Messianic and eschatological future of the second coming of Christ, when kindred and loving souls come together again. Bogomila's conversion was based in her own, feminine realisation of the fact that it was Christianity that imposed the knowledge of the transience of love's bliss on earth. With this, the pagan eternal repetition of life and death split into the this-worldly, condemned to ruin and destruction, and the other-worldly, bound to eternity; in the same way, people are separated into worthless flesh and pure soul. Paganism offered to Črtomir and Bogomila everything they needed for the eternal bliss of love, so they did not indulge in either the yearning or hope that inevitably grow from a desire for infinity that has been lost and therefore turned towards faith in the afterlife.



Since this also implies an issue of the public and the private, the analysis attempts to find a parallel between the heroic and the tragic periods when love shifts from the public sphere to the private one, which is once again demonstrated by the example of Achilles and Briseis. As Črtomir escaped a heroic death and later suicide, he attempted to replace his heroic tasks with the embrace of the woman he loved, although that also meant embracing the new religion. Unlike Bogomila, Črtomir was not able to accept it in the same way as she; he could only accept it in a form closely resembling his paganism. So in the end he no longer followed Bogomila, but rather created a new mystical model for himself that opened a new path for Bogomila and, with that, for all beings. Črtomir's new-found mysticism is sustained by his vision of light, followed by silence and the re-discovery of a safe home. It is a rainbow-coloured light, a mystical silence and the mention of the home in "these woods". That is, time and space in early Christian mysticism were directly tied to Plotinus' pagan model of enlightenment. Bogomila could not take this path, because she had experienced Christianity on an explicitly rational level, even in a cunningly feminine way. Therefore, the baptism occurring at the end of the poem is completely irrelevant to Črtomir; what is essential to him is only the mystical experience of nature and Bogomila, for without it he would remain a lonely, humiliated, as well as resigned pagan warrior, who had also lost his love. Following enlightenment, Črtomir is no longer a defeated soldier, nor a lonely convert and resigned lover, but a human being who had to kill all his former hopes to be filled with the new power of love and total commitment to the living. To him, "bog" (God) is no longer "beg" (escape) and "nebo" (heaven) no longer "ne-bo" (something that will never come to be). He is once and for all liberated to be free. Could it be said that this triumph was only true for Črtomir, while the poet remains confined to a space where there is no hope of escaping, and where god remains an escape and where the sky will not be?

# HIDERMAJERSKE PRVINE V DVEH STRITARJEVIH BESEDILIH

Katarina Bogaty Gradinšek

Ljubljana

Članek staša nastal pri pravi literarni delavnici v Društvu slovenskih knjižničarjev v letih 1971-72. Vsebuje štiri besedila, ki so v obliki razprav na osnovi raziskave v zvezi s slovensko knjižničarstvom. Vsebuje štiri besedila, ki so v obliki razprav na osnovi raziskave v zvezi s slovensko knjižničarstvom. Vsebuje štiri besedila, ki so v obliki razprav na osnovi raziskave v zvezi s slovensko knjižničarstvom.

## SLOVENSKA IN SVETOVNA KNJIŽEVNOST

V uvodu vodi pravi in leži v literarni delavnici v letih 1971-72. Vsebuje štiri besedila, ki so v obliki razprav na osnovi raziskave v zvezi s slovensko knjižničarstvom. Vsebuje štiri besedila, ki so v obliki razprav na osnovi raziskave v zvezi s slovensko knjižničarstvom.



# BIDERMAJERSKE PRVINE V DVEH STRITARJEVIH BESEDILIH

Katarina Bogataj Gradišnik

Ljubljana

*Članek skuša odkriti prvine literarnega bidermajerja v dveh Stritarjevih besedilih, v vaški zgodbi Svetinova Metka in v družinskem romanu Gospod Mirodolski. Nahaja jih v idilski zasnovi teh dveh besedil, v njunem svetobolnem »življenjskem občutju«; nadalje v »sekundarnih pripovednih prvinah«, kakor so vstavki v verzih in prozi, v opisih krajine in žanrskih prizorih ter naposled v refleksiji in konverzaciji. Poleg tega so nekateri liki utelešenje bidermajerskih idealov.*

*Biedermeier-esque elements in two texts by Stritar. Through an analysis of two texts by Josip Stritar (1836–1923), his village-tale (Dorfgeschichte) Svetinova Metka and a family novel Gospod Mirodolski, the author of this article tries to discover the basic elements of literary Biedermeier. She finds them in the idyllic conception of the two texts, in their Weltschmerz atmosphere; then, in their "secondary narrational elements", such as interpolations in his verse and prose, his descriptions of landscape and genre images and, finally, in reflections and dialogue. In addition some characters are embodiments of Biedermeier ideals.*

V literarni vedi pojem in termin bidermajer ni splošno sprejet. Umetnostna zgodovina ga je prevzela prej, potem ko se je kmalu po l. 1900 uveljavil kot stilna označba za prepoznaven slog meščanske kulture v umetni obrti, notranji opremi in noši; prvotni satirični pomen tega izraza, označba za malomeščanskega filistra, je dotlej že precej zbledel. Časovno naj bi se bidermajer ujemal z obdobjem med Dunajskim kongresom l. 1815 in marčno revolucijo l. 1848, vendar je termin sporen ravno kot ime za obdobje. V tem časovnem razponu se namreč prepleta in križa cel spekter raznorodnih, celo nasprotujočih si tokov in slogov; bidermajer je le eden izmed njih, čeprav osrednji in prevladujoči. Temeljna študija o tem obdobju, *Biedermeierzeit* (1971–1980) Friedricha Sengleja, skuša s tem poimenovanjem zajeti celotni splet tokov in slogov v literaturi in kulturi tega časa, s terminom *Biedermeier* pa poudariti tisto najpomembnejšo smer, ki je zajela najširši krog občinstva in dala obdobju svoj pe-

čat.<sup>1</sup> Sengle in še nekateri germanisti dajejo izrazu bidermajer prednost pred drugima najbolj razširjenima poimenovanjema za čas 1815–1848, pred izrazoma »predmarčna doba« in »restavracijska doba«; prvi označuje začetek, drugi konec obdobja. Tudi uveljavljeni označbi postromantika in zgodnji realizem (oz. predrealizem) ne zadostujeta za opredelitev nekaterih posebnosti, ki jih je ustvarilo prav to prehodno obdobje, ker predpostavljata domnevno »epigonski« značaj te literature. Težava je v tem, da bidermajerski avtorji niso bili povezani v kako skupino, šolo ali gibanje, in tudi niso izdelali skupnega programa ali teoretskih izhodišč kakor pozneje realisti; nekateri so bili v tem toku udeleženi sploh samo v začetni ali končni fazi svojega ustvarjanja. Čeprav se mnogi med seboj niti niso poznali, pa jih družijo konservativen pogled na svet in na vprašanja tistega časa, duhovna drža in zlasti še življenjsko občutje (*Lebensgefühl*) resignacije in melanholije, občutje torej, ki velja za razpoznavno znamenje bidermajerja.

Pogledi na časovni okvir literarnega bidermajerja se precej razhajajo. Navzdol ga je komaj mogoče razmejiti od pozne romantike in weimarske klasike, navzgor pa z izrastki sega v dela najvidnejših nemških realistov; v Avstriji je živel vse do konca stoletja in čez. Avstrijska literatura je sploh šele z bidermajerjem dobila svojo »klasiko« in dosegla višino, kakršno je nemška literatura imela že dve generaciji prej.

Literarni bidermajer torej ni splošno evropski pojav; zajel je predvsem kulturni prostor Srednje Evrope in Skandinavije, najmočnejše pač nemško jezikovno območje. Poskusi raziskovalcev, da bi ta pojem razširili na zahod, zlasti na viktorijansko literaturo, se niso obnesli. Presenetljivo pa se raziskave niso usmerile na območje, ki bi obetalo boljše rezultate, na nacionalne literature v posameznih deželah habsburške monarhije; zemarile so tudi skandinavske dežele, kjer se je meščanska proza razvijala podobno kakor v Srednji Evropi.<sup>2</sup>

V slovenski literarni zgodovini je bilo vprašanje bidermajerja deležno le malo pozornosti, čeprav se je termin občasno uporabljal. Nov začetek na tem področju je razprava Janka Kosa *Prešeren in bidermajer* iz l. 1982, sledila ji je analiza tega pojava ob začetkih naše mladinske literature v disertaciji Marjane Kobe.<sup>3</sup> Pričujejoče razpravljanje pa skuša seči še čez časovni okvir, začrtan z letnico 1848, v slovensko leposlovno prozo druge polovice stoletja. Poseg čez to prelomno leto pomeni v slovenskem prostoru prestop v drugačno obnebjje, kakor je bil *Lebensgefühl* avstrijskega bidermajerja: prestop iz depresivnega ozračja Metternichovega absolutizma, ko se je literatura morala dostikrat umikati iz javnosti in politike v zasebnost, v 50. leta, čas neoabsolutizma, ter v ustavno življenje 60. in 70. let, ki so bila na Slovenskem narodnostno in politično na moč razgibana in v katerih je tudi literatura opravljala narodnopreredno nalogo.

Položaj v slovenski literarni produkciji okrog srede stoletja, ko se z vajeveci pojavi leposlovna proza primerljive kakovosti, je v marsičem soroden tistemu v bidermajerskem obdobju. Tudi pri nas je vodilna zvrst postala proza, in sicer predvsem kratke pripovedne oblike. Vsaj še desetletje in dlje je ta proza zvrstno neizčiščena in terminološko neutrnjena;



kakor na nemškem jezikovnem področju so tudi tu v podnaslovih priljubljene označbe, izposojene iz slikarstva, npr. slika, podoba, obraz.<sup>4</sup> Tudi pri nas se pripovedništvo razcepi na »visoko« in trivialno raven in se križa z različnimi literarnimi in polliterarnimi žanri,<sup>5</sup> tudi v naš literarni prostor se stekajo hkrati starejše in novejše struje. Medtem ko je v nemškem bidermajerju poleg weimarske klasike izzvenevala opešana in udomačena romantika, pa sta v Avstriji, ki ni imela močne romantične tradicije, na usedlinah baroka vnovič oživela dva tokova 18. stoletja, razsvetljski empirizem in specifično nemška različica sentimentalizma, t. i. rahločutnost (*Empfindsamkeit*). V teh dveh plasteh, ki sta izraziti tudi v našem meščanskem pripovedništvu, je zato smotrno iskati morebitne bidermajerske prvine.

V slovstvu 50. let, ki ni bilo namenjeno le kratkočasju, ampak v duhu razsvetljskega izročila tudi pouku in vzgoji, se pogosto mešata leposlovna in poljudno strokovna proza. Ob nraavstveno vzgojnih namenih se krepijo izobraževalni, kopičijo se praktični napotki in podatki z različnih področij, svoj prvi razcvet doživi potopisje.<sup>6</sup> Klasičen zgled za druženje naravoslovja z literaturo je pisateljski opus Frana Erjavca, ki je poleg znanstvenih in poljudno strokovnih obravnav živalskega sveta ustvaril tudi leposlovne, nič manj natančne portrete mravlje, žabe, raka in celo šaljiv potopis s polžem v naslovni vlogi. Prav Erjavčevo delo posebno nazorno kaže, kako tudi v našo prozo vdira empirizem, ki se je iz opisne poezije narave, žanra 18. stoletja, preselil v potopis in poučno slovstvo ter naposled osvojil še pripovedno prozo. Ta poslej teži h kar se da natančnemu opazovanju in k podrobnemu, nazornemu opisovanju dejstev in predmetov, tako da so posamezni delci izkustvenega, čutno dojemljivega sveta vidni kakor pod drobnogledom. Za to umetnost nadrobnega opisa si je Sengle iz umetnostne zgodovine izposodil izraz *Detailrealismus* (realizem detajlov). Pri nas je blizu temu terminu označba Borisa Paternuja »deskriptivni ali opisni realizem«.<sup>7</sup> Prav ta opisni realizem, ki pa ni vezan na kako pozitivistično idejnost in se zlahka družijo tudi z izrazito idealističnim miselnim ogrodjem nekega besedila – kakor npr. v Stifterjevem romanu *Der Nachsommer* (1857) – je v pripovedni prozi najočitnejše znamenje, da se razmerje pisateljev do predmetnega sveta bistveno spremeni.

Empirizem se v bidermajerju pogosto povezuje s sentimentalizmom, tudi z njegovo posebno obliko, s svetoboljem. Trpljenje senzibilnega človeka ob neskladju med stvarnostjo in nedosegljivim idealom se v tem času še vedno napaja iz virov 18. stoletja, iz *Wertherja* in Jeana Paula, iz ženskega in trivialnega romana, ne pa še iz Schopenhauerja. Njegovo delo *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) je širše odmevalo šele v drugi polovici stoletja, takrat je doseglo tudi Stritarja.<sup>8</sup> Večina raziskovalcev pa rahločutno otožnost bidermajerja razločuje tudi od sočasnega temnega spoja wertherjanstva z byronizmom – kot njegov glasnik je slovel Lenau – od »raztrganosti«<sup>9</sup> Mlade Nemčije kakor tudi od nihilističnega obupa Büchnerja in Grabbeja, skratka, od drugih pesimističnih tokov v tedanji literaturi.

Pri nas se je vajeovski val svetobolja vzdignil v 50. letih, ko je upadel zanos marčne revolucije, in je naglo uplahlil skoraj hkrati z zatonom

Bachovega absolutizma; v poeziji je svetožalje živelo nekoliko dlje kakor v prozi. Ozračje v času taborov in boja za Zedinjeno Slovenijo (1868–1871) ni moglo biti naklonjeno melanholičnemu, resigniranemu »življenjskemu občutju«. Tako pač ni naključje, da je pri nas klasik sveto-bolja postal Stritar, ki je živel na Dunaju, oddaljen od domačega političnega prizorišča, čeprav je nanj posegal s pisano besedo. Pričujoče iskanje bidermajerskih prvin bo zato osredinjeno na Stritarjevo pripovedno delo, predvsem na dve besedili, na povest *Svetinova Metka* (1868) in roman *Gospod Mirodolski* (1876). Glede na veliko razgledanost tega pisatelja, ki je svoja najbolj ustvarjalna leta preživel v avstrijski prestolnici, se zdi verjetno, da je pisanje vidnih bidermajerskih avtorjev poznal, vendar za večino ni oprijemljivih podatkov. Zgledi iz bidermajerske literature, ki bodo navajani, opozarjajo sicer na sorodnost s Stritarjevim ustvarjanjem, ne predpostavljajo pa kakih neposrednih vplivov.<sup>10</sup>

## 1. Idilske prvine

*Svetinova Metka* je zvrstno opredeljiva kot vaška zgodba (*Dorfgeschichte*), torej oblika, ki ima po l. 1830 osrednje mesto v nemškojezičnem prostoru, v drugi polovici stoletja pa tudi v slovenskem.<sup>11</sup> *Gospod Mirodolski* se prav tako opira na starejšo tradicijo in je še najbolj opredeljiv kot družinski roman. V obeh primerih gre torej za idilsko literaturo, oblikovano v rahločutnem slogu, ki je značilen za skoraj vse zvrsti bidermajerske literature in izvira iz bogatega izročila 18. stoletja.

Idejna podlaga Stritarjeve idile ni drugačna od bidermajerske: rousseaujevstvo, le da se je posodobilo za potrebe meščana. Ta je opustil utopično zamisel o vrnitvi v primitivne razmere na kmetih in se zadovolji s tolikšno bližino naravi, kolikor mu je civilizirano življenje še dopušča: uredi si vrt, hodi na izlete v okolico, letuje na deželi. *Gospod Mirodolski* se na stara leta – podobno kakor Risach v *Poznem poletju* – celo za stalno umakne iz mestnega vrveža, si na deželi postavi gosposko bivališče in se ljubiteljsko ukvarja s posestvom. Če je v *Gospodu Mirodolskem* idealizirana meščanska družina, ki živi v skladu z neizprijeno naravo, pa je v *Svetinovi Metki* povzdignjen kmečki stan kot nosilec pristnih vrednot: »Metka, ... ti nedolžno, nepopačeno dete! Ti ga ne znaš, in srečna si, da ga ne znaš tako imenovanega omikanega, gosposkega sveta, njegove notranje puhlosti in praznote, njegove hinavščine in sleparstva ...« (ZD III, str. 32). Nasprotno pa, »če je kje sreča na svetu, more biti doma le tu na kmetih med prostim, nepopačenim ljudstvom, ki je v vedni zvezi z naravo ...« (ZD III, str. 46).

Podoba podeželja in kmečkega življenja je v obeh Stritarjevih besedilih idealizirana do te mere, da se življenje na vasi v *Svetinovi Metki* nič kaj dosti ne razločuje od prebivanja gosposke družine v Mirnem dolu. Obakrat je naslikan neke vrste nedeljski svet brez pomanjkanja, zaostalosti, surovosti in tudi brez trdega dela. In če mirodolski gospodični poprimeta za opravila okrog hiše, ostajata pri tem očitno čistih rok in ljubki kakor rokokojske dame, preoblečene v pastirice. Grožnja tej harmonični

arkadiji prihaja vselej iz velemestnega okolja, tu v obeh primerih v osebi nezvestega ljubimca, ki ga je civilizacija izpridila, ali pa ga je odtujila domačemu kraju in dekletu.<sup>12</sup>

Bidermajerska idila pa ni le prizemljena na deželi, kjer je naravno bivanje še nenačeto, temveč je tudi močno lokalno obarvana s posebnostmi življenja in običajev v posameznih nemških in avstrijskih deželah ter Švici, zlasti pa navezana na »domačijo«, domačo okolico, rodni kraj (*Heimat*). Tako je tudi prizorišče v teh dveh in drugih Stritarjevih pripovedih prepoznavno kot okolica Velikih Lašč, njegove »domačije«.<sup>13</sup> Podobno, kakor je slikanje vaškega življenja prikaz idealnega, ne dejankega stanja, tako je tudi značilna dolenjska pokrajina stilizirana v estetsko krajino; estetska je celo skromna, s slamo krita hišica Radovanove matere in se vsa blešči od čistoče. Kakor bidermajerska krajina tudi Stritarjeva Dolenjska ni »prosta narava«, temveč skrbno obdelana in urejena od pridnih rok, miroljubna narava, s katero živi človek v ubranosti. – Podoba domačih krajev je v Stritarjevih odslikavah obsijana še s posebnim sojem nostalgije, s katero se pisatelj iz tujine, od daleč ozira v izgubljeni raj svojega otroštva.

V Stritarjevi idili je tudi nekaj sestavnih delov, ki so značilni tako za bukolično izročilo kakor za literarni bidermajer. Mednje spada utopija zglednega posestva, ki ga s svojo družino in služinčadjo obdeluje izobražen, razsvetljen gospodar. Prvotni model, ki izvira iz Rousseaujeve *Nove Heloize* (1761), je imel v nemškojezikovni literaturi obilno nasledstvo, okronano z Asperjevim dvorom v *Poznem poletju*; v primeri z njim je Mirni dol skromnejši, a še zmerom priča o zmerni blaginji gospodarja. Podobno kakor v Stifterjevem romanu je tudi tu posebej tematiziran vrt, starodavni topos idilske literature.<sup>14</sup> Ta podoba zemeljskega raja dobi v bidermajerski obdelavi poleg estetskega tudi praktičen značaj, združuje lepoto in korist. Ponos gospoda Mirodolskega je sadovnjak, ki slovi daleč po okolici, podobno kakor nasad asperškega gospoda, ob katerem se okoliški kmetovalci navajajo k umnemu sadjarstvu.

Poleg vrta se v obeh Stritarjevih besedilih ponovi še en topos bukoličnega izročila, *locus amoenus*, obrazec prizorišča, na katerem se zgodi ljubezensko srečanje. Za bidermajersko idilo je bil odločilen zgled podan v Immermannovi vaški zgodbi *Oberhof* (vstavljeni v roman *Münchhausen*, 1838). Stritar obakrat variira stalnice tega obrazca – studenec, kamnitna ali lesena klop, obraščena z mahom, cvetoči travnik, ptice na drevju – doda vsakokrat druge okrasne pritikline, drugačno osvetljavo. Intenzivnejša je v *Svetinovi Metki*: sončni zahod, na višnjem nebu »črda belih, z zlatom obrobljenih oblakov«. – Ljubezenska izpoved na tem prizorišču sodi po Senglejevi presoji v bidermajersko pripoved kakor arija v opero, ima torej vlogo čustvenega vrhunca, zato je tudi z rahločutnim besednjakom privzdignjena nad ton siceršnje pripovedi. Tudi Stritar jo obakrat stilizira v sentimentalnem slogu: ne le svetovljanski kavalir Edwin, tudi vrli dolenjski logar Valentin snubi izvoljenko na kolenih in v izbranih, od čustva prekipevajočih besedah.

Meščanska družba predmarčne dobe se je iz javnosti umikala ne le v naravo, ampak tudi v zasebnost. Pomemben vidik bidermajerske kulture

je postala omikana družabnost v ožjem krogu družine in izbranih prijateljev; v idiličnih upodobitvah sočasnega življenja, tako slikarskih kakor literarnih, ima to kultivirano druženje vidno mesto. Neredko se dogaja v sožitju z naravo; mirodolski gospodični v Edvinovem spremstvu na sprehodih botanizirata, lovita metulje in si pri tem širita tudi obzorje. Vendar ostaja ta družabnost v Stritarjevem romanu le na obrobju in se ne more meriti z velikansko naravoslovno akribijo *Poznega poletja*, z neskončnimi pasažami, ki so v tem delu namenjene geološkim in botaničnim izletom. – Gosposka družba v Mirnem dolu prireja piknike na prostem, se pogovarja, muzicira; vse to in še posebej ljubiteljsko ukvarjanje z glasbo je spadalo k bidermajerski družabnosti. Edvin ob klavirski spremljavi prepeva Schuberta, ki je bil takrat velika moda, gospodu Mirodolskemu na ljubo pa zapoje še domoljubno budnico. Skupno branje, prav tako razširjeno v bidermajerskih salonih, pa ima za Stritarjevi junakinji usodne posledice. Ob prebiranju Heinejeve poezije preskoči iskra strasti med Zoro in Edvinom, podobno se zgodi Marini in njenemu spremljevalcu ob branju *Nove Heloize*; Stritar je tu kar dvakrat parafraziral motiv iz *Wertherja* – ali pa morda kar prvotno epizodo iz Danteja.

Vsekakor Zorina zgodba, ki se konča z izgubljenimi iluzijami, vsebuje tragičen potencial, le da se ta, kakor je značilno za bidermajersko stanje duha, ne sprosti v katastrofo, temveč se razvodeni v ganljivost in sentimentalno presunjenost. Dvoboj in smrt Zorinega ljubimca sta odrinjena v ozadje, ne le v daljno Francijo, ampak tudi v skopo pisemsko poročilo, medtem ko se v ospredju razpreza ganljiv družinski prizor snidenja in odpušcanja, in to v toplini božičnega večera. – Podobno tudi Metkina usoda ni tragična, ampak samo žalostna;<sup>15</sup> po letih tihega, v usodo vdanega hiranja naslovne junakinje se zgodba izteče v spravljiv konec: Metka umre potolažena, potem ko je skesani ljubimec prihitel k njeni smrtni postelji.

Bidermajerju v splošnem odrekajo zmožnost za tragično doživljanje sveta, kakršno je Stritar ubesedil v *Zorinu* (1870). Življenjsko občutje v »elegični idili«, kakor je France Koblar poimenoval *Svetinovo Metko*, ali v otožnosti, ki leži pod blagim humorjem *Gospoda Mirodolskega*, pa je bidermajerski idili zelo sorodno. Gospodu Mirodolskemu se ni uresničilo upanje, da bo večer življenja preživel ob ljubljeni družici, razočarala ga je tudi starejša in ljubša hči. Idila je ubrana na otožno spoznanje: »Kaj je sreča človeška? ... Redka cvetica je sreča v ti 'solzni dolini'; išče jo vsak; najde jo malokdo ...« (ZD III, str. 161–162). Vendar se gospod Mirodolski dokoplje do spoznanja, da je sreča v notranjem miru, v tihem zadovoljstvu, ki ga človek doseže z izpolnjevanjem dolžnosti, z odrekanjem pretiranim željam. V življenju njegove družine je uresničen ideal meščanstva, ki se je rodil kmalu po napoleonskih vojnah: sreča v miru, v zatišju, v zmerni blaginji, v malem svetu domačnosti, »podobna pobožni vijolici, ki skromno cvete in diši v tihem grmu skrita« (ZD III, str. 162). Vprašanje sreče je v Stritarjevem besedilu zastavljeno in reševano v duhovni drži in življenjskem občutju, sorodnem bidermajerski melanholiji, ki na dnu še vedno skriva baročno zavest o kratkosti življenja, o nepopolnosti sreče, o minljivosti vsega lepega – tiste melanholične vedrine, iz katere je

zrasla ena najbolj očarljivih umetnin bidermajerske literature, Mörikejeva novela *Mozart auf der Reise nach Prag* (1856).

## 2. Sekundarne pripovedne prvine

Z označbo *sekundäre Erzählelemente* oznamuje Sengle tiste »odvečne strani« v bidermajerskem pripovedništvu, ki so neke vrste vrinki v zgodbi in v njej nimajo prave vloge, nasprotno, kompozicijo celo rahljajo in zmanjšujejo napetost dogajanja. Prav zavoljo njih so romani te dobe, tudi mladonemški, tako obsežni. *Pozno poletje* npr. se ob minimalni fabuli razteza na več ko 500 strani. Pripovedna proza predmarčne dobe obliki in zgradbi v splošnem ni posvečala posebne pozornosti; »odvečne strani« so v mladonemškem romanu namenjene predvsem aktualnopolitičnim vprašanjem, v bidermajerskem pripovedništvu pa se je prav na teh straneh zgostilo življenjsko občutje tedanje meščanske kulture. – Stritarjevo ustvarjanje pripada poznejši dobi, ki tovrstne ohlapnosti ni več dopuščala, tudi sicer je slovenski meščanski roman v primeri z nemškojezičnim kratek. Kljub časovnemu premiku pa je mogoče v Stritarjevih pripovednih delih razločiti »sekundarne prvine« zelo podobnega značaja kakor v nemškojezičnem romanu in noveli predmarčne dobe: vstavljene verze, zgodbe, opise, žanrske slike, konverzacijo in refleksijo.

Vloženi verzi so naplavina romantike, ki se zelo nerada umika iz pripovedne proze: iz Mörikejevega romana *Maler Nolten* (1832) npr. so jih nabrali za celo pesniško zbirko. Tudi v Stritarjevih besedilih je tega še precej, tako celih pesmi ali le po nekaj verzov; med njimi je nekaj pesmi Stritarjevih, druge so vzete od slovenskih in tujih avtorjev. Lirski vložki ustvarjajo čustveno, največkrat otožno razpoloženje v vsakokratni situaciji. V *Zorinu* slovenska narodna pesem celo poseže v fabulo: zaljubljenca se po dolgih letih ločenosti spoznata s pesmijo, ki sta jo kot otroka prepevala na paši. – Drugič spet so verzni vstavki sentence, maksime, splošne resnice; z njimi pisatelj priostri kak pogovor v poanto ali posebej poudari kako mesto v tekstu.

Prozni vrinki, največkrat retrospektivni »pogledi nazaj« v preteklost kake osebe, spadajo med običajne tehnične prijeme tedanjega pripovedništva. V obeh Stritarjevih besedilih je avktorialna pripoved na več mestih pretrgana s prvoosebno, ta pa z vsakokratnim pripovedovalcem dobi posebno čustveno lego. V *Svetinovi Metki* je ta tehnika uporabljena še precej nespretno: Metkina mati brez pravega povoda in povrhu še gostobesedno razklada hčeri preteklost družine, torej zadeve, ki jih hči nedvomno že pozna. Drugače je v *Gospodu Mirodolskem*, tu sta oba daljša »pogleda nazaj« neprisiljeno včlenjena v zgodbo in imata v njej tudi svojo vlogo. Gospod Mirodolski svojemu prihodnjemu zetu pripoveduje zgodbo svojega urejenega in delovnega življenja – z rosnim očesom in z žalobnim glasom – ter doda še nekaj življenjskih naukov. Povsem drugače je oblikovana Zabojeva zgodba: šolani potepuh se izpoveduje svojemu dobrotniku Mirodolskemu tako, da pripoveduje o svojih lastnih slabih izkušnjah v tretji osebi; iz hude zagrenjenosti v njegovem tonu pa



je očitno, da ni prijatelj Krilan iz njegove zgodbe nihče drug kakor on sam.

Tematsko in oblikovno najzanimivejši vstavek pa je novela, ki kot zaokrožena celota z naslovom *Stara Marina* sestavlja VI. poglavje v *Svetinovi Metki*. Tujka, ki se je naselila v soseščini Svetinovih, se zbliža z Metko in ji tik pred svojo smrtjo razkrije svojo preteklost – v tolažbo ali v poduk? Gre torej za epizoden lik, ki na potek Metkine zgodbe ne vpliva; funkcija vložne novele je drugačna, gre za t. i. *Spiegelungstechnik* (tehnika odsevanja), priljubljen prijem bidermajerske novelistike. Vložna zgodba je vzporednica ali nasprotje usodi junaka v glavni pripovedi. Marinina zgodba je oboje, dvojni ogledalni odsev Metkine: tudi Marino je nekoč zapustil mladenič, ki je bil njena prva in edina ljubezen; tudi ona se je vdala v usodo in živi le še od spominov na kratko srečo. Bolj kakor vzporednost njune zgodbe pa je očitno nasprotje teh dveh ženskih likov: Metka je še najstnica, naivno, krotko vaško dekle, medtem ko je Marina gosposka, samosvoja ženska ognjevitega temperamenta, ki se je prebudil potem, ko ji je prva mladost že minila. Znotraj Marinine zgodbe pa je vstavljeno še eno ogledalo s kontrastnim odsevom: nežna, rosno mlada deklica osvoji srce Marininega svetobolnega, dokaj pasivnega ljubimca, ki ga Marinino nebrzdano ljubosumje še bolj odbije. »Tu divja zver, ne ženska, a tam ga je čakala in molče vabila devica v vsi svoji mladi, krotki lepoti.« (ZD III, str. 50). – Trikot s tako začrtanimi liki je bil sicer že dalj časa v obtoku v zahodnih literaturah, posebno v francoski, je pa novost in velika redkost v tedanji slovenski. Stritar sam se je vrednosti te tematike zavedal in je obžaloval, da je snov za »psihologičen roman« spridil, ko jo je porabil za vložek v vaški zgodbi.<sup>16</sup> Sicer pa se v našem meščanskem pripovedništvu pogosto zgodi, da je vstavljena retrospektivna »novela« tematsko modernejša od vzorca, ki sestavlja glavno zgodbo, kakor je tudi v *Svetinovi Metki*.

Za literarni bidermajer pa so še posebno značilne nekatere »sekundarne prvine«, ki se tesno naslanjajo na sočasno slikarstvo. Tudi v slikarstvu na Slovenskem so bili v modi poleg krajine žanrski prizor, portret, tihožitje, pa tudi motivi živali, ki so bile v tedanji kulturi deležne velike naklonjenosti. Med pisatelji tega časa zlepa ni bilo katerega, ki se ne bi skušal bleščati s krajinskimi opisi ali z žanrskimi podobami; tudi Stritar v tem pogledu ni izjema. V obeh njegovih besedilih imata vidno mesto dve različici krajinskega opisa, kakršnega je gojila bidermajerska doba: izrez in panorama. V izrezu, majhnem delu krajine, gledanem čisto od blizu, z mikroskopsko natančnostjo, se vidi vsaka malenkost, vsaka stvar otipljivo in nazorno, naj je že to posamezno drevo, grm, cvet ali pa metulj na njem, čriček, ki gode v travi, martinček, ki se sonči na kamnu ob cesti, ptičje gnezdo z mladiči, veverica z uplenjenim češarkom. Stritarjevi izrezi so na gosto zaraščeni z rastlinjem in »obljudeni« z živimi bitji. Posebna ljubezen pisatelja – v osebi gospoda Mirodolskega – je namenjena pticam vseh vrst, vseh barv in napevov, ki se zbirajo v mirodolskem sadovnjaku, razveseljujejo gospodarjevo uho in preganjajo škodljivce, občasno pa tudi same delajo škodo na zrelem grozdju. – V izrezu je v obeh besedilih naslikano naravno sožitje družine in domačih živali, še

posebej živahno na mirodolskem dvorišču, kjer ima vsaka žival svoj značaj in svoje ime: nad dvoriščem bedi resnobni čuvaj Perun, šopiri se imenitni petelin Kokodin, medtem ko maček Kara Mustafa komajda kroti skušnjave ob pogledu na piščance okrog koklje. – Stritar rad vpleta v pripoved še manjše enote, drobne miniature z bidermajerskimi motivi, največkrat kot primerjave: mlin ob bistrem potoku z ribicami, ptica v kletki, otrok s ptičnico.

Ob drobnorisbi je za Stritarjevo pripovedništvo značilna tudi panorama, npr. pogled od vasice Svetinovo, ki stoji na holmcu, pogled, ki drsi navzdol po pobočju med sadovnjaki in njivami vse do »ravnega polja«, sledi studentu, ki se izliva v širši potok in teče čez ravan; naposled se pogled ustavi ob hribovju, ki zapira obzorje, in razloči na njegovih obronkih gradič in belo cerkvico. Na isti način je naslikana panorama v *Gospodu Mirodolskem* – saj gre tudi za isto pokrajino – le da se začenja z obsežnim opisom mirodolskega posestva, ki brez umetnih pregrad, le prek žive meje, prehaja v naravno okolico in se nato razpre v razgled po dolini.

Čisto drugače kakor naravo pa Stritar obravnava interiere. V tem ni nič soroden bidermajerskim pripovednikom, ki so notranjščino prostorov opremljali z nadrobnimi opisi pohištva in opreme ter jo napolnili še z množico okrasnih in uporabnih predmetov. Gostota takih opisov je pri posameznih avtorjih različne stopnje, izjemna je npr. v *Poznem poletju*: ne le, da je vsak prostor v Asperjevem dvoru opremljen z izbranim okusom, a hkrati preprosto in praktično, gospodarjeva zbirateljska vnema je pod isto streho nakopičila celo bogastvo starin in naravoslovnih zbirk. Nasprotno pa so gosposka bivališča v *Gospodu Mirodolskem* tako rekoč prazna, le tu in tam je omenjen kak kos pohištva; od tistih dveh, ki sta bila v bidermajerskem salonu nepogrešljiva – sekreter in klavir – je v graščini gospe Jarinove samo »glasovir«. Nekaj malega več opreme je v kmečkih izbah. Kar pa se tiče značilnih pritiklin bidermajerske kulture, kakor so pahljače, sončniki, spominske knjige, se zdi, kakor da Stritarjeve mlade dame zlahka prebijajo brez njih.

Iz povezanosti z upodabljaajočo umetnostjo izvirajo v bidermajerski literaturi tudi žanrske slike iz vsakdanjega življenja, postavljene v ozračje prisrčne domačnosti ali pa v humoristično, drugič spet rahločutno osvetljava. Kako je Stritar obvladoval umetnost žanrskega slikanja, se kaže v množici tovrstnih prizorov v vseh njegovih pripovednih besedilih.<sup>17</sup> Lahko je to idilična podoba z eno samo figuro – gospod Mirodolski na vrtu, zatopljen v premišljanje, ob njem domače živali, vse naokrog brenčanje čmrljev, ščebet sinic – drugič spet razgibana skupinska slika vaških paglavcev, ki se motovilijo okrog grajskega kočijaža, zaposlenega z vprego. Značilen je razhod po nedeljski maši, ko se pogled od množice vaščanov naposled uperi v dvojico deklet, od katerih bo ena junakinja zgodbe.

V *Gospodu Mirodolskem* sta dobila veliko prostora dva do nadrobnosti naslikana žanrska prizora v dveh različnih razpoloženjskih legah. Prvi je v lahkotnem, humornem, skoraj rokokojskem slogu: Gospoda se na Radovanovo pobudo odpravi na ribolov k potoku pod grajskim gričem. Radovan, ki bi se rad postavil pred damami, meče trnek, ženska trojica

lovi po travniku kobilice za vabo, gospod Mirodolski, sedeč na parobku, hudomušno komentira to početje. Ulov je pičel, gospa Jarinova se šali na Radovanov račun, on pa krivdo vali na ženske, ki so mu plašile ribe.

Druga slika je ubrana na slovesen ton, gospod Mirodolski ima tu prav svečeniško vlogo kot ohranjevalec starega izročila. Zbrana družba na prostem peče krompir, ki si ga je morala na gostiteljev ukaz svojeročno nakopati na njivi. Hišni gospodar ga obrača skrbno, spoštljivo, potem ko je po starem običaju zanetil ogenj s kresilno gobo. Iz vasi se oglasi večerni zvon, prizor se prevesi v razpoložensko sliko in izzveni v otožno narodno pesem, ki jo v duetu zapojeta gospodični.

Poleg »slikarskih« vstavkov imajo v romanu in noveli predmarčne dobe velik delež tudi cele pasáže konverzacijske in refleksivne narave; prav s temi se literatura tiste dobe, namenjena izobražencem, najbolj očitno loči od trivialne. Pri konverzacijskih vstavkih gre za tiste vrste pogovor, ki zgodbe ne poganja naprej, ampak bolj ali manj akademsko razpravlja o splošno kulturnih temah, zlasti o umetnosti. V bidermajerski literaturi je elegantni slog pogovora izoblikoval pozni Ludwig Tieck v iskrivo, duhovito, včasih že prav umetelno obliko družabnosti; njegove salonske novele s tem začenjajo podzvrst, imenovano konverzacijska novela (*Konversationsnovelle*). – Pogovor tega sloga se razvije tudi v *Gospodu Mirodolskem*. Pri večerji ga sproži Edvin, mlad mož široke, a nekoliko površne izobrazbe in nekonvencionalnih pogledov na umetnost. Kot estet zavrne novo, realistično slikarstvo – slikanje revščine brez olepšav – in se nato z gospodom Mirodolskim spusti v razpravljanje o poeziji, udeležujeta se ga tudi mirodolski gospodični. Edvin se navdušuje nad Heinejem,<sup>18</sup> medtem ko njegov sogovornik, učeni klasični filolog, vztraja pri rimskih pesnikih in Prešernu. Pogovor je soroden Tieckovi »večglasni« konverzaciji, v kateri se razgrinjajo različni pogledi, ne da bi kateri nedvoumno prevladal.

Povsem drugače pa je v pogovoru o vprašanjih politike in religije, do katerih je bila bidermajerska literatura zelo zadržana, zato pa se jim je na stežaj odpiral roman *Mlade Nemčije*; prav s to tematiko so vanj na široko vdrli časnikarstvo, feljtonizem, publicistika. – V *Gospodu Mirodolskem* sta dva obsežna pogovora te vrste. Prvi steče v senčnici, ko sedita ob kozarcu gospodar in njegov stari prijatelj župnik. Po vljudnostnem uvodu o zdravju se pogovor zasuče k dnevni politiki, kjer zbuja upe gibanje med slovensko mladino na Dunaju, nato pa gostitelj spregovori o »žalostnem razdoru v narodu«, tj. o kulturnem boju 70. let. Stritar se tu po svojem junaku prizadeto odziva na napade, ki jih je doživljal v katoliškem časopisu.<sup>19</sup> Bolj ko za pogovor gre tu za izjemno dolg samogovor, župnik sedi tu le v vlogi poslušalca, ki se s sogovornikom očitno molče strinja.

Vse drugače živahno razpravljanje pa se razvname ob vprašanju ženskih pravic, ki je tisti čas potekalo povsod po Evropi. Za emancipacijo se je bojevitost zavzemal mladonemški roman, medtem ko je bidermajerska literatura še naprej ohranjala konservativen pogled na mesto žene v družbi. – V Stritarjevem romanu ima v krogu, zbranem pri gospe Jarinovi, prvo besedo gostiteljica kot zagovornica »ženske osvoboje«, njen glavni nasprotnik je ob vneti Bredini podpori Radovan, privrženec

patriarhalnih načel. Razpravljanje je sprva še lahkotno, rahlo zbadljivo, nato pa postaja čedalje bolj razgreto in razdeli družbo na dva tabora. Slabe volje med udeleženci ne prežene niti pomirljivo stališče gospoda Mirodolskega, ki bi poskrbel za šolanje žensk in jim dovolil poklicno zaposlitev, za kakršno bi bile pač zmožne, »da bi mogle pošteno živeti v zakonskem ali samskem stanu«. Ta debata tudi ni čisto brez posledic za nadaljnji potek zgodbe, poglobi namreč razpoke v razmerju med Zoro in Radovanom.

»Sekundarna prvina«, ki je močno sorodna konverzaciji in od nje ponekod komajda razločljiva, je refleksija. Ta je včasih bolj prilepljena na dogajanje, kakor da bi bila vanj včlenjena, vendar je v bidermajerski prozi nepogrešljiva; prav tako razglabljanje, tudi moraliziranje, vzdiguje vsakdanjo, predmetno resničnost k splošno človeškim vrednotam, ji daje vidik univerzalnosti, nadčasovnega reda, ki mu je življenje posameznika podrejeno.

Tudi Stritarjev roman teži k takšni nadzidavi z občečloveškimi resnicami; v *Svetinovi Metki* se refleksija pojavlja še v manjših odmerkih, v *Gospodu Mirodolskem* pa prepreda celotno besedilo, ponekod bolj, drugod manj na gosto. Neredko je vpeljana z nagovorom bralcu, obsega lahko daljše mesto ali pa tudi le sentenco, citat, ki sklene poglavje, ga zaokroži s kako življenjsko modrostjo ali splošno veljavnim spoznanjem. Daljša premišljanja so pogosto oblikovana kot nagovor starejšega, bolj izkušenega človeka – taka sta gospod Mirodolski in Zabož – mlajšemu, molčečemu sogovorniku: nauki za življenje, spoznanja o ljubezni in zvestobi, o učiteljskem poklicu itn. V *Gospodu Mirodolskem* je refleksija skoraj v celoti ubrana na eno samo noto: svetobolno spoznanje, da je sreča minljiva, ljubezen pogubna, da so ideali nedosegljivi in svet poln gorja. Prav ob tem se oglašča tudi humanitarni čut, vendar še povsem v mejah socialne sočutnosti in dobroteljnosti, kakršna je bila značilna za bidermajer.<sup>20</sup> – Na nekaterih mestih je v refleksiji prevladala razčustvanost, tako da gre tu prej za lirsko meditacijo, tako npr. v slavospevu materinski ljubezni ali v nostalgični evokaciji božičnega praznovanja v domači hiši in na vasi.

### 3. Liki in njihova sporočilnost

Bidermajerska doba je nejnauška, zato pa ceni meščanske vrline, znane še iz razsvetljenstva: delovni etos, poštenje, zmernost, skromnost, težnjo po izobrazbi, smisel za red in izpolnjevanje dolžnosti do ožje in širše skupnosti, in to brez velikih gest in besed. Celo junaki v Grillparzerjevih dramah niso več patetični in veličastni kakor Schillerjevi, temveč se odlikujejo v samoodrekanju in stanovitnosti v trpljenju. Ideal junaka je še vedno humani ideal weimarske klasike: zrela osebnost, uravnotežen, umerjen značaj, usklajen z naravo in s kulturo; prav taka osebnost je tudi gospod Mirodolski.<sup>21</sup>

Zorni kot v literarnem bidermajerju je usmerjen na dve življenjski obdobji: na »pozno poletje« in otroštvo. Osrednji lik je praviloma starejši

človek; ta namreč uteleša življenjsko izkušnjo in modrost, mlademu rodu je zgled in vzgojitelj, prav kakor gospod Mirodolski. Za seboj ima dejavno in rodovitno življenje: iz preprostih razmer se je s svojo lastno delavnostjo in nadarjenostjo vzdignil v poklic, ki je bil tisti čas visoko cenjen, poučeval je mladino in tako služil narodu. Njegov značaj je v preskušnjah dozorel v dobrohotnost in sočutnost do soljudi in do vseh živih bitij, v spoštovanje do narave, kulture in tradicije, skratka: »potok, umirjen in učiščen« (ZD III, str. 265).

Gospod Mirodolski se odlikuje tudi kot družinski oče, torej v vlogi, ki je v bidermajerski kulturi uživala veliko spoštovanje, podobno kakor avtoriteta »deželnega očeta« v širši skupnosti. Tudi v Stritarjevem besedilu je družina potrjena kot podlaga take skupnosti – naroda, države – in zato nedotakljiva. Družinske vezi imajo prednost pred ljubezenskimi razmerji: Radovanu je mati pred nevesto, Zori so očetova čustva pomembnejša od ženinovih. V Stritarjevem pripovedništvu, ne le v *Gospodu Mirodolskem*, se kot stalnica ponavlja priljubljena bidermajerska konstelacija likov: ovdoveli oče s pravkar odraslo hčerjo.<sup>22</sup> To razmerje vsebuje potencial čustvenih in fabulativnih zapletov, ko se hči odloča v srčnih zadevah, morda proti očetovi volji.

Gospod Mirodolski se ima za »čudnega, posebnega človeka«, čeprav živi urejeno meščansko življenje; med bidermajerskimi tipi posebnežev bi ustrezal kvečjemu liku plemenitega samotarja. Pravi outsider, ki se ne podreja družbenim normam, je v tem romanu slikoviti, sprva tudi skrivnostni klatež Zaboj. Ljudomrznik je postal iz razočaranja nad svojimi najbližjimi, še posebej nad nezvesto izvoljenko. Ta lik sodi med tipične bidermajerske čudake, kakršen je npr. Stifterjev *Hagestolz* (1845), tudi Stritar ga je vedno znova variiral. – V Stritarjevem pripovedništvu pa so silno redki tisti pravi posebneži, ki so za bidermajer, tudi v slikarstvu, najbolj značilni in jih je vse polno še v vajeviski prozi:<sup>23</sup> vaški učitelj, mali uradnik, štorasti kmečki fant, skratka, mali človek, neuspešen, odrinjen na rob družbe; komično, celo groteskno, vendar usmiljenja vredno bitje. Tudi vaški original, priljubljena v humorističnih epizodah našega tedanjega pripovedništva, je v Stritarjevem delu redek.

Otrok, poosebljena nedolžnost in ganljivost, je pogosten motiv tudi v Stritarjevih spisih za odrasle, ne le v njegovih mladinskih delih; vendar je več in bolj izdelanih otroških portretov kakor v obeh obravnavanih besedilih razkropljenih po drugih njegovih pripovedih. Pač pa tu obakrat nastopa konstelacija, priljubljena v nemškojezikovni literaturi 19. stoletja: skupno otroštvo deklice in dečka pozneje preraste v ljubezen, največkrat nesrečno. Ta motiv je zaslovel zlasti z novelama *Immensee* (1851) Th. Storma in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (1856) G. Kellerja, nekajkrat ga je uporabil tudi Stifter, npr. v povesti *Granit* (1849). Stritar je ta motiv variiral večkrat, tudi s srečnejšim izidom. V teh dveh besedilih nevrtačana ljubezen mladega moža, tako Valentina kakor Radovana, velja mladostni prijateljici, ta pa se kot odraslo dekle zaljubi v drugega, ki je ni vreden.

Ženski ideal bidermajerja je poleg materinskih likov zelo mlado dekle, utelešenje čiste narave: sveža, pristna, nežna, ljubka, skromna, skratka ideal, kakršnemu docela ustreza Svetinova Metka. Po zunanosti kakor



tudi po rahločutnosti se Metka, predhodnica krhkih Tavčarjevih junakinj, v ničemer ne loči od gosposkih deklet, zato pa je bolj rdečelična različica naravnega bitja mirodolska Breda. Obe sta zmožni tihega, a globokega in zvestega čustva. Metka umre od strtega srca, kar v tedanji literaturi, ki še živi iz rahločutne dediščine, ni redkost. Priljubljena pa je zlasti druga možnost, da mlada ljubezen dozori v zakonsko zvezo in družinsko srečo, kakor v Bređini zgodbi. V sklepní prizor *Gospoda Mirodolskega* sta postavljena dva emblemska lika bidermajerja: ded in vnuk, zrela jesen življenja v blagi luči slovesa, ter utelešena nedolžnost in vedrina.

Spričo visokega vrednotenja zakonske zveze, starševstva in družine je neogibno padla cena romantični strasti; to prvinsko, neustavljivo čustvo ni več osrečujoče, ampak je postalo razdiralna, celo pogubna sila. »Ogenj« strasti zajame Zoro, »pekel« ljubosumja Marino; njuni zgodbi sta oblikovani v »tipično bidermajersko usodo«,<sup>24</sup> ki se iz romantičnega zanosa sprevrže v razočaranje, počasno prebolevanje in končno resignacijo.

Romantična junakinja torej v bidermajerski literaturi ni več občudovana, še manj emancipiranka, ki jo je povzdigoval mladonemški roman, ndr. razvpita *Wally, die Zweiflerin* (1835) Karla F. Gutzkowa. Bidermajerski avtorji gledajo nanjo s kritično distanco. Včasih se sicer taka ženska spreobrne, ko spozna svoje meje ali ko sreča pravega moškega, kakor se to zgodi v Stifterjevi noveli *Der Condor* (1840) ali v Tieckovi *Die wilde Engländerin* (1830). Zadržan je tudi Stritar; njegov Radovan je prepričan, da je emancipacija proti ženski naravi, če pa spol prestopa svoje naravne meje, je to razdiralno za človeško družbo. Pisatelj je očitno kritičen do bojevnice za »žensko osvobojo«, gospe Jarinove, čeprav ji je naklonil kar nekaj privlačnih lastnosti.<sup>25</sup> »Osvobojena ženska« je, vsaj v nekonvencionalnem življenjskem slogu, tudi Marina, ki ji je gmotna neodvisnost že v mladosti omogočila, da si izbere samski stan.

Nekateri značilni liki v obeh obravnavanih besedilih kažejo na sorodno umevanje človeka kakor v literaturi bidermajerja: človeka kot družbeno bitje, vpeto v nadosebne kategorije, kakor so zakon, družina, »domačija«, narod. Ti liki so tudi nosilci nekaterih tradicionalnih vrednot, izvirajočih še iz sentimentalnega razsvetljenstva in weimarske klasike, vendar sestavljajo le eno plast v Stritarjevem pripovednem delu.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. I–III. Stuttgart, 1971–1980. – Z Senglejevo monografijo se je v glavnem polegla polemika o literarnem bidermajerju, ki se je sprožila l. 1927 s predavanjem Paula Kluckhohna, se razvnela v 30. letih in vnovič v 50. letih z Jostom Hermandom. – Prerez skozi dosedanje razprave in dognanja prinaša zbornik *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, ur. Elfriede Neubuhr. Darmstadt, 1974. V zborniku so s prispevki zastopani naslednji avtorji: Elfriede Neubuhr, Günther Weydt, Wilhelm Bietak, Paul Kluckhohn, Hermann Pongs, Ferdinand Joseph Schneider, Benno von Wiese, Friedrich Sengle, Willi Flemming, Jost Hermand, Ulrich Fülleborn.

<sup>2</sup> Prim. Clifford Albrecht Bernd: *Poetic Realism in Scandinavia and Central Europe 1820–1895*. Columbia, Camden House, 1995 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture). – Avtor polemično uveljavlja termin »poetični realizem« proti drugim označbam za navedeno dobo.

<sup>3</sup> Janko Kos: »Prešeren in bidermajer«. *Slavistična revija* 30, 1982, št. 1, str. 47–68. – Marjana Kobe: *Mladinsko slovstvo na Slovenskem od njegovih začetkov do srede 19. stoletja*. Dis., Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 1993.

<sup>4</sup> Prim. Gregor Kocijan: *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*. Ljubljana, 1983; zlasti poglavji II. in III. prinašata izčrpen pregled in analizo terminov v tedanji literarni teoriji in praksi.

<sup>5</sup> Prim. Matjaž Kmecl: *Od pridige do kriminalke ali o meščanskih začetkih slovenske pripovedne proze*. Ljubljana, 1975. – Gregor Kocijan: »Ugotovitve o slovenski pripovedni prozi v petdesetih in šestdesetih letih 19. stoletja«. *Slavistična revija* 24, 1976, št. 2/3, str. 302–307. – Miran Hladnik: *Trivialna literatura*. Ljubljana 1983.

<sup>6</sup> Prim. Andrijan Lah: *Vse strani sveta. Slovensko potopisje od Knobleharja do naših dni*. Ljubljana, Rokus, 1999.

<sup>7</sup> Boris Paternu: *Nastanek in razvoj dveh proznih struktur v slovenskem realizmu 19. stoletja. V: Pogledi na slovensko književnost II*. Ljubljana, 1974, str. 89.

<sup>8</sup> Za Stritarjevo razmerje do Schopenhauerja glej študijo: Jože Pogačnik, *Stritarjev literarni nazor*. Ljubljana, 1963, zlasti poglavje *Teorija svetobolja*.

<sup>9</sup> Izraz je prišel v modo iz naslova romana *Die Zerrissenen* (1832) Alexandra von Ungern-Sternberga.

<sup>10</sup> To velja tudi za Adalberta Stifterja in njegov roman *Pozno poletje*; Stritar namreč tega bidermajerskega klasika nikjer ne omenja. Že Anton Slodnjak pa povezuje Stifterjevo ime s *Svetinovo Metko* v knjigi *Obrabi in dela slovenskega slovstva*. Ljubljana, 1975, str. 159. – Na sorodnosti med *Poznim poletjem* in *Gospodom Mirodolskim* opozarja Štefan Barbarič, vendar ne predpostavlja genetske povezave med njima; glej študijo »Tipi slovenskega romana v dvajsetletju 1866–1885«, *Slavistična revija* 25, 1977, Kongresna št., str. 128. – Za vzporednice med tema dvema romanoma glej tudi: Katarina Bogataj Gradišnik, »Stritarjev *Gospod Mirodolski*: Mladostovski roman na ozadju evropskega izročila« (2), *Jezik in slovstvo* 31, 1985/86, št. 7, zlasti str. 244–249.

<sup>11</sup> Janko Kos: »K vprašanju zvrsti v slovenski pripovedni prozi«, *Primerjalna književnost* 6, 1983, št. 1, zlasti str. 1–6. – Janko Kos: »Izviri in razvoj slovenske vaške zgodbe«, *Jezik in slovstvo* 31, 1985/86, št. 1, str. 2–10. – Miran Hladnik: *Slovenska kmečka povest*. Ljubljana, 1990.

<sup>12</sup> Precej bolj moderno kakor v obeh obravnavanih besedilih je vdor civilizacije na podeželje prikazan v daljši vaški povesti *Sodnikovi* (1878). Tovarna povzroči razdejanje v naravnem okolju in v dušah vaščanov ter propade, še preden je začela obratovati. Stritarjevi pogledi na industrializacijo in zgodnji kapitalizem se tu ujemajo s pogledi v večjem delu meščanskega pripovedništva v predmarčni dobi, tako npr. v Immermannovem romanu *Die Epigonen* (1836). Meščanski avtorji so na industrije gledali zviška tudi zato, ker so bili ti manj izobraženi in omikani. Sicer pa je vzpon industrije in podjetništva v t. i. »ustanovnem času« nemške države (*Gründerzeit*) pokončal bidermajerski življenjski slog, še posebno v mestih.

<sup>13</sup> Urednik Stritarjevega *Zbranega dela* France Koblar je ugotovil tako rekoč vsa prizorišča v teh dveh in drugih Stritarjevih pripovednih tekstih (glej zlasti *Opombe* v ZD III, str. 409, 443). V bistvu je to zmerom isto prizorišče okrog Velikih Lašč, čeprav prikrito z izmišljenimi imeni. Poleg priljubljene manire fiktivnih imen je bil v tedanjem pripovedništvu pogosten tudi topografsko korekten opis s pravimi krajevnimi imeni, tako npr. v *Schwarzwälder Dorf*

*geschichten* (1843–1854) Bertholda Auerbacha, ki so postale odločilen zgled v razvoju vaške zgodbe.

<sup>14</sup> Prim. Carl E. Schorske: *The Transformation of the Garden. Ideal and Society in Austrian Literature. V: Nachahmung und Illusion*, ur. H. R. Jauß, 2. izd., München, 1969.

<sup>15</sup> Termin »žalostna zgodba« v ruskem sentimentalizmu označuje povesti iz številnega nasledstva Karamzinove *Uboge Lize* (1792); *Svetinova Metka* je tovrstnim zgodbam motivno in slogovno sorodna.

<sup>16</sup> France Koblar: *Opombe* k ZD III, str. 403.

<sup>17</sup> Posebno tipični žanrski prizori se najdejo v *Sodnikovih*, tako npr. moško omizje v vaški gostilni, ki je priljubljen motiv bidermajerskega slikarstva, ali žeganje pri Sv. Roku, »prava narodopisna umetnina«, kakor imenuje ta obsežni prizor F. Koblar v *Opombah* k ZD IV, str. 428. Bidermajerska doba je prav ljudskim običajem in praznovanjem posvečala izjemno pozornost.

<sup>18</sup> Stritarjevo nekdanje občudovanje Heineja se zdi na tem mestu močno ohlajeno; prim. F. Koblar, *Opombe* k ZD III, str. 450.

<sup>19</sup> Za časovno ozadje tega pogovora prim. F. Koblar, *Opombe* k ZD III, str. 444–447. – Prim. tudi: Vasilij Melik, *Ideja Zedinjene Slovenije 1848–1991. V: Slovenija 1848–1998. Iskanje lastne poti*, ur. Stane Granda, Barbara Šatej, Ljubljana, 1998.

<sup>20</sup> Stritarjev socialni čut se kaže v lepodušnosti njegovih krajših pripovednih spisov iz let 1879–1884, v katerih se vprašanje revščine rešuje s sočutjem in z dobrodelnostjo. Ti spisi so značilen prispevek k žanru, ki je bil v predmarčni dobi silno priljubljen, nov zagon pa je dobil še z recepcijo Dickensa. Gre za t. i. »idilo revežev« (*Armenidylle*), ki je praviloma postavljena v revne četrti velikega mesta, prav kakor tovrstne Stritarjeve zgodbe; med njimi je tudi nekaj božičnih prigodnic, kakršne so v predbožičnem času prinašali koledarji, almanahi in lep slovne priloge časopisov v Nemčiji in Avstriji.

<sup>21</sup> Za Stritarjevo razmerje do weimarske klasike glej: Jože Pogačnik, op. cit.

<sup>22</sup> Na to konstelacijo opozarja Jost Hermand: *Biedermeier und Restauration. V: Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, str. 307. – V Stritarjevih delih so poleg navedenih še naslednje dvojice: gospod Duval s hčerjo Delo (*Zorin*), drvar Seljan s hčerjo Jerico (*Sodnikovi*) in naposled Skalar, ki je ovdovel precej tudi po lastni zaslugi, z najstniško hčerko Rosano (v istoimenski povesti). Ovdovelih mater s sinovi ni dosti manj: Valentinova, Radovanova, mati Brezarjevega Antona (*Sodnikovi*), a imajo manjšo vlogo od očetov; mati Svetinove Metke je vdova po županu.

<sup>23</sup> Prim. Herman Meyer: *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*. Berlin, Wien, 1984, zlasti poglavje V. *Der Sonderling als Markstein der Auseinandersetzung mit dem romantischen Subjektivismus in der Literatur des Biedermeiers*.

<sup>24</sup> Günther Weydt: *Literarisches Biedermeier II – Die überindividuellen Ordnungen. V: Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, str. 37.

<sup>25</sup> Gospa Jarinova je eden izmed redkih likov v *Gospodu Mirodolskem*, ki je podrobneje opisan tako po zunanosti kakor po značaju, celo njena črna svilena obleka in razkošni nakit. V nekaterih potezah se ta opis bliža Tieckovi upodobitvi Florentine v noveli *Die wilde Engländerin*, ki je vstavljena v daljšo novelo *Das Zauberschloß*. Obe dami sta visokorasli, ponosne, samozavestne drže, nežne bele polti, temnolasi, temnih oči pod fino začrtanimi obrvmi. Obe lepi amazonki zbužata med okoliškimi podeželani osuplost s svojo vneto za jahalni šport. Gospa Jarinova moške zaničuje – kot vdova ima morda slabe izkušnje – Florentina pa vse snubce že vnaprej nevljudno odganja; močnejši spol je kratko malo ne zanjima, vsa njena strast velja astronomiji in matematiki.

## LITERATURA

- BARBARIČ Štefan: »Tipi slovenskega romana v dvajsetletju 1866–1885«. *Slavistična revija* 25, 1977, Kongresna št., str. 117–133.
- BERNIK France: *Die slowenische Literatur zwischen der österreichisch-deutschen und der romanischen Geisteswelt*. V: *Slowenische Literatur im europäischen Kontext*. München, Sagner, 1993 (Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik 22).
- BOGATAJ GRADIŠNIK Katarina: »Stritarjev *Gospod Mirodolski*: Mladostovski roman na ozadju evropskega izročila« (2). *Jezik in slovstvo* 31, 1985/86, št. 7, str. 236–250.
- BRANDMEYER Rudolf: *Biedermeierroman und Krise der ständischen Ordnung. Studien zum literarischen Konservatismus*. Tübingen, Niemeyer, 1982 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 5).
- GRDINA Igor: *Od rodoljuba z dežele do meščana*. Ljubljana, Studia humanitatis, 1999 (Studia humanitatis. Apes 13).
- HLADNIK Miran: *Slovenska kmečka povest*. Ljubljana, Prešernova družba, 1990.
- HLADNIK Miran: *Trivialna literatura*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1983 (Literarni leksikon 21).
- JAKI Barbara: *Meščanska slika. Slikarstvo prve polovice 19. stoletja iz zbirke Narodne galerije*. Ljubljana, Narodna galerija, 2000 (Knjižnica Narodne galerije. Katalogi zbirke).
- KMECL Matjaž: *Od pridige do kriminalke ali o meščanskih začetkih slovenske pripovedne proze*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1975 (Zbirka Kultura).
- KMECL Matjaž: »Predstanja« v slovenski literaturi. V: *Babji mlin slovenske literarne zgodovine*. Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče, 1996 (Zbirka Sophia 4/96).
- KOBLAR France: *Opombe*. V: Josip Stritar, *Zbrano delo* III. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1954 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- KOCIJAN Gregor: *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1983.
- KOCIJAN Gregor: *Romantika in realizem v slovenski književnosti. Problemska skica*. V: *Med analizo in sintezo. Literarnozgodovinske razprave*. Maribor, Založba Obzorja, 1992.
- KOS Janko: *Duhovna zgodovina Slovencev*. Ljubljana, Slovenska matica, 1996.
- KOS Janko: »Izviri in razvoj slovenske vaške zgodbe«. *Jezik in slovstvo* 31, 1985/86, št. 1, str. 2–10.
- KOS Janko: »K vprašanju zvrsti v slovenski pripovedni prozi«. *Primerjalna književnost* 6, 1983, št. 1, str. 1–16.
- KOS Janko: »Prešeren in bidermajer«. *Slavistična revija* 30, 1982, št. 1, str. 47–68.
- MELIK Vasilij: *Ideja Zedinjene Slovenije 1848–1991*. V: *Slovenija 1848–1998. Iskanje lastne poti*. Ur. Stane Granda, Barbara Šatej. Ljubljana, Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 1998.
- MEYER Herman: *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*. Frankfurt/M., Berlin, Wien, Ullstein, 1984 (Ullstein Materialien 35192).
- NEUBUHR Elfriede, ur.: *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974 (Wege der Forschung CCCXVIII).
- PATERNU Boris: *K tipologiji realizma v slovenski književnosti*. V: *Obdobja in slogi v slovenski književnosti. Študije*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989.
- PATERNU Boris: *Nastanek in razvoj dveh proznih struktur v slovenskem realizmu 19. stoletja*. V: *Pogledi na slovensko književnost. Študije in razprave* II. Ljubljana, Partizanska knjiga, Znanstveni tisk 1974.

- POGAČNIK Jože: *Josip Stritar*. Ljubljana, Partizanska knjiga, 1985 (Znameniti Slovenci).
- POGAČNIK Jože: *Stritarjev literarni nazor*. Ljubljana, Slovenska matica, 1963 (Razprave in eseji 3).
- ROTAR Janez: »'Slika', oblika realistične novele v slovenski književnosti«. *Časopis za zgodovino in narodopisje* 37, 1966, št. 2, str. 199–214.
- SCHORSKE Carl E.: *The Transformation of the Garden. Ideal and Society in Austrian Literature. V: Nachahmung und Illusion*. Ur. H. R. Jauß. 2., pregledana izd., München, Fink, 1969 (Poetik und Hermeneutik I).
- SENGLE Friedrich: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. I–III. Stuttgart, Metzler, 1971–1980.
- STIFTER Adalbert: *Pozno poletje*. Prev. Štefan Vevar. Ljubljana, Mihelač, 1996 (Zbirka Svetovni klasiki 44).
- TIECK Ludwig: *Novellen*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965 (Ludwig Tieck, *Werke in vier Bänden* III).
- WITTE Bernd, ur.: *Vormärz, Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten. 1815–1848*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1987 (Deutsche Literatur – eine Sozialgeschichte, ur. Horst Albert Glaser 6). (rororo handbuch 6255).

## ■ BIEDERMEIERELEMENTE IN ZWEI ERZÄHLTEXTEN VON J. STRITAR

Biedermeier hat sich in 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in der slowenischen Erzählprosa nicht als eigenständige Stilrichtung behauptet, man kann aber seine einzelne Elemente feststellen, die in andere literarische Strömungen der Zeit integriert sind. Diese Elemente sind vor allem in zwei Trends des literarischen Biedermeiers zu finden, die beide noch der Aufklärung und der Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts entstammen. Der aufklärerische Empirismus ist vor allem in jenen Randgebieten wirksam, wo sich die Belletristik noch mit Zweck- und Fachprosa mischt; er drückt sich in genauer Beobachtung und Beschreibung der materiellen Wirklichkeit aus; man kann diesen »Detailrealismus« als eine Vorstufe auf dem Wege zum programmatischen Realismus betrachten. Diese fast naturwissenschaftlich und topographisch korrekte Kunst der Beschreibung hat ihren hervorragendsten Vertreter in Fran Erjavec, der andere, parallele Trend, die Empfindsamkeit, in Josip Stritar gefunden. Stritars Weltschmerzgedichtung ist ein mehr oder weniger vereinzelt Phänomen in der Zeit der slowenischen Nationalbewegung, deren »Lebensgefühl« der resignierten, eher depressiven Stimmung der schon vergangenen Biedermeierepoche fremd war.

Die Biedermeier-Elemente sind besonders in zwei von Stritars längeren Erzählwerken verdichtet, in der Dorfgeschichte *Svetinova Metka* und im Familienroman *Gospod Mirodolski*. Beide Texte sind im idyllischen Stil entworfen, der in der Biedermeierkunst sehr stark vertreten war, beide auch regional in der engeren Heimat des Dichters eingestrichelt und noch zusätzlich von seinem Heimweh emotionell gefärbt. Das Bild des Land- und Bauernlebens ist noch im – teilweise modernisierten – Geiste Rousseaus gestaltet, idealisiert und stilisiert in eine ästhetische Landschaft; ihr »Lebensgefühl« ist von einer zeittypischen Verbindung von Weltschmerz, Empfindsamkeit und sanftmütigem Humor geprägt. Stritars »elegische Idylle« lebt ähnlich wie die



biedermeierliche aus der Spaltung von Wirklichkeit und Ideal, aus der Erkenntnis der Vergänglichkeit und Unzulänglichkeit alles irdischen Glücks.

In der Struktur der beiden Texte, vor allem in *Gospod Mirodolski*, sind einige für Biedermeier typische »sekundäre Erzählelemente« erkennbar. Zum Teil geht es noch um das Erbe der Romantik – um eingelegte Verse, kürzere Erzählpartien und sogar eine Novelle – teils aber um Motive, die mit denjenigen in der Biedermeiermalerei zusammenfallen; vor allem sind das Genrebilder und Landschaftsbeschreibungen, die Kleinmalerei im Ausschnitt wie auch Panoramengemälde enthalten. Stritars »Detailrealismus« ist jedoch nicht sachlich-nüchtern, sondern poetisch und stimmungsvoll beseelt. – Die dritte Gruppe derartiger Erzählelemente gehört nicht spezifisch dem Biedermeier an, sondern ist fast allen Prosarichtungen des Vormärz eigen, nämlich die Konversation und Reflexion. Die beiden verrichten keine bestimmte Funktion in der Fabel, sie fungieren vielmehr als eine Art von ihrem geistigen Überbau. Durch Reflexion wird in der Biedermeierdichtung – wie auch in Stritars Texten – die materielle Welt für eine höhere Ordnung durchsichtig. In *Gospod Mirodolski* ist die reflexive Schicht sehr dicht auf die Handlung aufgetragen und gibt diesem Roman einen erzieherisch-lehrhaften Charakter, verstärkt aber auch seine wehmütige, weltschmerzliche Stimmung. Die aktuell-politische Diskussion, die ebenso im Text enthalten ist, rückt ihn in die Nähe des engagierten Romans des Jungen Deutschland und grenzt ihn deutlich vom Biedermeier ab. Wohl aber verkörpern einige typischen Figuren in Stritars Texten die Ideale und Werte der Biedermeierkultur: nicht heroische, sondern bürgerliche Tugenden und überpersönliche Ordnungen wie Ehe, Familie, Heimat, Tradition.

Die biedermeierlichen Elemente sind in *Svetinova Metka* harmonisch integriert, sie entstammen auch derselben empfindsamen Tradition wie die anderen Schichten dieser »elegischen Idylle«. In *Gospod Mirodolski* jedoch, wo diese Elemente besonders konzentriert erscheinen, zeichnet sich eine andere Entwicklung ab: von der rein ästhetischen Dichtung, deren früher Wortführer in unserer Literatur gerade Stritar war, zum Erzieherischen und Lehrhaften. Auch scheint hier einer der führenden liberalen Geister unserer damaligen Kultur nicht nur einige erzähltechnische Mittel, sondern auch manche Werte einer ausgesprochen konservativen literarischen Richtung, die sich schon abgelebt hatte, zu übernehmen.

# »OTROŠKI BIDERMAJER« NA SLOVENSKEM

---

Marjana Kobe

Ljubljana

*Spis obravnava recepcijo Schmidovega proznega vzorca za otroke, ki je prvi prenesel na Slovensko »otroški bidermajer« (Sengle). S tipološko, morfološko in motivno-tematsko analizo slovenskih posnetkov Schmidove matrice v prvem slovenskem mladinskem časopisu Vedež (1848–1850) dokazuje, da se je »otroški bidermajer« pojavil v slovenskem mladinskem slovstvu 19. stol. tako rekoč v čisti obliki, čeprav z zamudo.*

*“Children’s Biedermeier” in Slovenia. This article deals with the reception of Christoph Schmid’s prosodic pattern for children, which was the first to introduce children’s Biedermeier (Sengle) to Slovenia. Through a typological and morphological analysis and an analysis of motifs and themes in imitations of Schmid’s matrix in the first Slovene youth newspaper, Vedež (1848–1850), the author shows that children’s Biedermeier was introduced to Slovenia via youth literature in the 19<sup>th</sup> century in its pure form, so to speak, although with a delay.*

Pojem »Kinderbiedermeier« uvaja F. Sengle v svoji sloviti monografiji *Biedermeierzeit*<sup>1</sup> in z njim označuje specifičnost besedne tvornosti za otroke, ki je na Nemškem in Avstrijskem nastala med letoma 1815 in 1848.

Sengle ugotavlja, da »Kinderbiedermeier« udejanja dve značilni težnji, ki prihajata do izraza v času bidermajerja: pisati za določeno ciljno skupino, in težnjo po prevzemanju literarnih vzorcev iz 18. stol., vendar v desekularizirani podobi.<sup>2</sup>

Z uvajanjem posebnega termina opozarja Sengle še na dve dejstvi: prvo je specifična funkcija, ki jo je besedna produkcija za otroško ciljno skupino imela v kulturi bidermajerja; drugo dejstvo, ki utemeljuje uvedbo posebnega termina, pa je vidno mesto oz. količinsko nespregledljivi delež, ki ga je v tem času mladinsko slovstvo zavzemalo v literarni ustvarjalnosti in s tem tudi v založniški dejavnosti, ki je s pridom izrabljala konjunktornost vsakršnih leposlovnih publikacij za mladino na tedanjem knjižnem trgu.<sup>3</sup>

Sociološke razloge za orisano stanje razbira Sengle iz duha restavracijskega časa, ki naj bi bil »ekstrem kinderlieb«, zazrt v družinsko življenje, naklonjen umiku v družinsko zasebnost; v njenih okvirih naj bi se vzgojna vnema odraslih razrasla do te mere, da je spodbudila pravi plaz specifične besedne proizvodnje za otroke z moralno- in verskovzgojno funkcijo.<sup>4</sup>

Med literarnimi vzorci, ki jih je »Kinderbiedermeier« prevzemal iz nemškega mladinskega slovstva 18. stol., je bil zaradi najmočnejšega naboja intencionalnosti deležen posebne pozornosti model moralnovzgojnega besedila z otroškim glavnim likom kot zgledom oz. svarilom vrstniškemu bralcu (Müller 1976, 110; Lang 1966, 15). Recepcijo tega razsvetljskega modela izpričuje Schmidov vzorec za otroke, ki je kot konvencija obvladoval ves sočasni nemški jezikovni prostor.<sup>5</sup>

Vzorec Chr. Schmidta je prenesel »Kinderbiedermeier« tudi na slovenska slovstvena tla: najprej s kategorijo proznega besedila, kakršno udejanjajo pisateljeve *Lehrreiche kleine Erzählungen für Kinder* (I. del 1824, II. del 1827), ki prevzemajo razsvetljski model moralne zglede zgodbe za otroke v tipološkem, morfološkem in motivno-tematskem pogledu.

Ko so te Schmidove kratke zgodbe po Slomškovi zaslugi prvič stopile na naša literarna tla kot *Prijétne pripovedi za otróke* (1832) in *Kratkočasne právlíce otrokam v' podvučenje* (1835), so se tudi na Slovenskem pojavile samo kot različica že znanega vzorca: nemški razsvetljski model, katerega so prevzemale, je bil na Slovenskem navzoč že od zadnje tretjine 18. stol. Najprej se je pojavil s Kumerdejevimi prevodi zglednih zgodb E. F. Rochowa v *Vodenjih za brati* (1778) in z zgledi istega vzorca Chr. F. Weisseja v prestavah J. Debevca (*Nov popravleni plateltaf*, 1794). Nadaljnjo linijo zgledov tega reprezentativnega razsvetljskega vzorca in njegovih različic iz 18. stol. izpričuje prevodni repertoar posvetnega beriva, ki je zapolnjeval šolske in zunajšolske publikacije za otroke do vstopa Schmidove bidermajerske desekulizirane variante.<sup>6</sup>

Ta s prevodi v *Prijétnih pripovedih za otróke* in *Kratkočasnih právlících otrokam v' podvučenje* sprva ni spodbudila slovenskih posnemovalcev. Vzorec je ostal na Slovenskem neproduktiven do vznika prvega slovenskega mladinskega časopisa *Vedež* (1848–1850), če izvzamemo par osamljenih (verjetno) Slomškovih poskusov »prilik« z otroškim likom v almanahu *Drobtince* (za leto 1846).<sup>7</sup> Šele v *Vedežu* dobi Schmidov vzorec poseben status in dáje ton celotnemu proznemu bloku časopisa: prvič, zato, ker imajo zgledi iz *Lehrreiche kleine Erzählungen für Kinder* v novih prevodih poglavitni delež v prevodnem repertoarju tednika, in, drugič, predvsem zato, ker je Schmidova različica zglede zgodbe z otroškim glavnim likom prav v *Vedežu* postala tvorna spodbuda izvorni slovenski prozni produkciji.

To ni naključje, saj je bil *Vedež* (1848–1850) nedvoumno zavezan tradiciji nemških literarnih in polliterarnih vzorcev iz 18. stol. in je konceptualno močno nihal med modelom nemškega razsvetljskega tednika za otroke iz 18. stol. in zgledi sočasnih nemških mladinskih časopisov.

V obeh različicah nemškega mladinskega časopisa je imela status osrednje prozne kategorije moralična zgledna zgodba, ki je z otroškim glavnim likom nedvoumno izpričevala svojo intencionalnost in hkrati potrjevala konceptualno naravnost časopisov na otroške bralce kot poglavitno ciljno skupino. (Kobe 1992, 51–75). Podobno držo razkriva uredniški koncept J. Navratila: tudi v proznem repertoarju slovenskega časopisa »za šolsko mladost«, torej za specifično bralno občinstvo, pripada med proznimi kategorijami osrednje mesto kratki zgodbi z otroškim glavnim likom, naj gre za prevode tujih, največkrat Schmidovih, besedil ali za izvirne slovenske prozne sestavke.<sup>8</sup>

Slovenske »povestice«, kot *Vedež* prevaja Schmidov termin »lehrreiche kleine Erzählung«, zvesto sledijo Schmidovi recepciji razsvetljenskega vzorca. Tako realizirajo vse tri tipe moralične zgledne zgodbe, ki jih je Schmidova matrica prevzela po prvotnem modelu iz 18. stol.: zgled za posnemanje, svarilen zgled ter kombinacijo zgleda in svarila v kratki zgodbi z dvema kontrastnima otroškima likoma.<sup>9</sup>

Zgled za posnemanje je glavni otroški lik v tekstih *Plačilo miloserčnosti* M. Valjavca, *Na svetiga Miklavža večer* F. Jeriše-Détomila, *Ljubezen do staršev* A. Praprotnika, *Usmiljenje do žival* B. Tomšiča, če navedemo samo nekatere izrazite primere.

Otroški lik kot svarilen zgled vrstniškim bralcem nastopa v tekstih *Nevarna tovarišija* A. Praprotnika, *Ne muči žival!* L. Svetca-Podgorskega, *Kaznovano terpinčenje žival* F. Cegnarja idr.

Dva otroška lika, ki utelešata zgledno nravno držo in njeno nasprotje, se pojavita v kratkih zgodbah *Prašanje* M. Kožuha in *Korist učenosti* N. Dolinarja.

Slovenske »povestice« svarilnega tipa udejanjajo celo vse tri Schmidove različice dogajalne sheme, prevzete po razsvetljenskem svarilnem zgledu.

Po prvi dogajalni shemi, ki je slovenskim posnemovalcem najljubša, je otroški lik za nezgledno držo drastično kaznovan, pogosto s smrtjo: tako je kot zgled neubogljivosti in nepokorščine očetu s smrtjo kaznovan devetletni Matevžek v kratki zgodbi M. Kožuha *Duh v mlaki*; s smrtjo otroškega lika se končata kratki zgodbi *Ne muči žival!* L. Svetca-Podgorskega in *Šivank ne v usta!* A. Praprotnika; kazen, ki sicer ni smrtna, doleti za negativno nravno držo glavne otroške like v svarilnih zgledih *Kaznovano terpinčenje žival* F. Cegnarja, *Svaritev* in *Kazen tatvine* A. Praprotnika, *Kaznovana tatvina* J. Korbana, *Povračilo* B. Tomšiča idr.

Po drugi dogajalni shemi svarilnega zgleda glavni otroški lik sicer spregleda svojo nezgledno nravno držo in se pokesa, vendar prepozno: tako npr. Lukec, ki je rad strašil majhne otroke, šele ob izgubi do smrti preplašenega bratca spregleda svojo pregrešno razvado, vendar prepozno, saj zaradi slabe vesti znori in umre (M. Kožuh, *Lukec in njegove bergle*); ta dogajalna shema je razvidna še v tekstih *Hudobni učenec in njegov kès (grevinga)* A. Praprotnika, *Enajsta ura* J. Navratila, *Sin mater vstreli* I. Obala idr.

Po tretji dogajalni shemi otroški lik s pomočjo odraslega vzgojitelja pravočasno sprevidi svojo nezgledno držo in se uspe poboljšati; ta doga-

jalna shema, ki svarilen zgled razplete v zgled za posnemanje, je razvidna v Praprotnikovi kratki zgodbi *Staro leto ali poboljšanje*: v njej se trmasta in neposlušna Jelica ob novoletnem obdarovanju z materino pomočjo pravočasno zave svojih nravnih spodrsrljajev in jih zmore uspešno odpraviti.

Tudi z zgradbo besedila posnemajo slovenske »povestice« v *Vedežu* Schmidovo matrico, saj izpričujejo značilno dvodelno strukturo z dogajalnim/pripovednim delom in sklepnim podukom, ki poudarja moralno- in verskovzgojno funkcijo teksta: da je ta dvodelna struktura, ki jo je Schmid prevzel po nemškem razsvetljskem vzorcu, tipična za *Lehrreiche kleine Erzählungen für Kinder*, potrjujejo tudi sočasno v *Vedežu* objavljeni prevodi iz tega nemškega osnovnošolskega berila.<sup>10</sup>

Kot pri Schmidu je dogajalni/pripovedni del besedila v tradiciji razsvetljskega modela umeščen v kmečko okolje. V bidermajerski težnji po upovedovanju družinske zasebnosti se dogajanje pogosto odvija v družinskem krogu ali vsaj z ozadjem družinskega življenja: revna, toda nravno zgledna kmečka družina je značilno okolje zgledega otroškega lika. Najvišjo socialno raven v kmečkem okolju predstavlja županova družina: ta v slovenskih »povesticah« nima a priori pozitivnega oz. negativnega predznaka in nastopa v zgledu za posnemanje (*Na svetiga Miklavža večer* F. Jeriše-Détomila) in v svarilnem zgledu (*Ne muči žival!* L. Svetca-Podgorskega).

Z obliko sklepnega dela v dveh verzih nekateri slovenski teksti zvesto sledijo zgledom iz *Lehrreiche kleine Erzählungen für Kinder*, kar pomeni, da posnemajo varianto sklepnega poduka, ki jo je Schmidova matrica prevzela po razsvetljskem vzorcu (E. F. Rochowa). Druga oblika sklepnega dela v *Vedeževih* »povesticah« je prozni poduk. Z njim se pripovedovalec neposredno obrača na mlade bralce. Domnevati smemo, da so se za to varianto podučnega sklepa, ki ji tradicija prav tako sega k razsvetljskemu vzorcu iz 18. stol., slovenski pisci odločali iz dveh razlogov. Prvič, zato, ker so z neposrednim sklepnim nagovorom mladih bralcev še poudarili intencionalnost besedila, in, drugič, iz vzgojne vne-me, tako značilne za duha »otroškega bidermajerja«: verjetno so pisci računali na to, da utegne neposredni didaktični ogovor otroških sprejemnikov še stopnjevat učinek moralno- in verskovzgojnega sporočila teksta.

Schmidovi recepciji nemškega razsvetljskega vzorca sledijo slovenske kratke zgodbe za otroke tudi z značilno oblikovanostjo glavnega otroškega lika: kot pri Schmidu ohranja otroški lik v slovenskih »povesticah« tipične znake toposa otroškega lika, kakršnega je izoblikoval razsvetljski vzorec iz 18. stol. To pomeni, da je otroški lik zgolj utelešenje vzgojnih želja in hotenj odraslih. Njegovo »otročkost« oz. »detinost«, kot izraz »Kindlichkeit« prevaja *Šolski prijatelj*, naj bi po nazorih tega prvega slovenskega pedagoškega časopisa tvorile: »ljubeča pokoršina staršem, hvaležnost, odkritoserčnost, dobrotljivost, postrežljivost in veselo serce alj dobra volja«.<sup>11</sup> Prepoznavamo vrline, ki jih je po razsvetljskem vzorcu prevzela in tematizirala tudi Schmidova matrica. Zato ni naključje, da je v slovenskih »povesticah« zgleden otroški lik kot utelešenje



»detinosti« v prvi vrsti pokoren staršem in da je problematizacija pokorščine oz. nepokorščine staršem v ospredju tako v zgledih za posnemanje kakor tudi v svarilnih zgledih. Tudi kadar ni osrednja tema, je ljubeča pokorščina staršem poudarjena kot temeljna čednost zgledega otroškega lika oz. nepokorščina kot osnovna pregreha nezgledega otroka. Med krepostmi, ki jim je bila Schmidova matrica še posebej naklonjena, uteleša zgleden otroški lik v slovenskih kratkih zgodbah altruistično držo do bratcev in sester (*Na svetiga Miklavža večer* F. Jeriše-Détomila idr.), dobrodelnost (*Dobro hoteti* I. Obala idr.) in usmiljen odnos do živali (*Ne muči žival!* L. Svetca-Podgorskega idr.).

Dosedanja obravnava je pokazala, kako so slovenske »povestice« z otroškim glavnim likom v *Vedežu* sledile Schmidovi matrici pri prevzemanju razsvetljenskega vzorca v tipološkem, morfološkem in motivno-tematskem pogledu; hkrati so prav tako zvesto posnemale tiste prvine Schmidovega vzorca, zaradi katerih ima Sengle pisateljevo različico za osrednjo prozno kategorijo »otroškega bidermajerja«.

V prvi vrsti gre za Schmidovo »Wiedervergeistlichung« razsvetljenškega vzorca: slovenske »povestice« v *Vedežu* posnemajo *Lehrreiche kleine Erzählungen für Kinder* tudi v njihovi verskovzgojni funkciji. Na to funkcijo opozarjajo že naslovi nekaterih kratkih zgodb, npr. *Moliti ne odlašaj!* in *Molitev pomaga* M. Valjavca. V večini besedil se moralno- in verskovzgojni poduk prepletata: tudi na enakovredno dvojno funkcijo opozarja včasih že naslov, tako v Praprotnikovi »povestici« z otroškim glavnim likom *Luč na zemlji in luč na nebu*. K pobožnosti spodbujajo številni zgledi za posnemanje.

Kot pri Schmidu je pobožnost neogibni del zglede drže pozitivnega otroškega lika: tako je pobožnost male Milice poudarjena v »povestici« *Milica – angelček ali skrivna dobrotnica* A. Praprotnika, čeprav ta kratka zgodba tematizira otroško dobrodelnost; pobožnosti glavnega otroškega lika ne pozabi omeniti Valjavčevo besedilo *Plačilo miloserdnosti*, čeprav tematizira usmiljen otroški odnos do živali ipd. Analogno je vsakršna nezgledna drža otroškega lika vzročno povezana z umanjkanjem pobožnosti, kar je razvidno iz kratkih zgodb *Povračilo* B. Tomšiča in *Kaznovano terpinčenje žival* R. Cegnarja idr. V kontekstu Schmidovega religioznega ozaveščanja otroških bralcev je razumeti pozornost, ki jo slovenske »povestice« z otroškim glavnim likom posvečajo čednostim, kot so sramežljivost, pohlevnost, potrpežljivost in še zlasti nedolžnost; s prisposodobami iz sveta rož, ki jim Sengle poudarja pogosto rabo v kulturi bidermajerja (Sengle I 1971, 36), je glavni otroški lik (in z njim vrstniški bralec) spodbujan k ohranjanju nedolžnosti, tako v tekstih *Grenka cvetlica* A. Praprotnika, *Cvetje* F. Jeriše-Détomila idr.

Teksti poudarjajo všečnost zglede otroške drže Bogu (*Golobček* A. Praprotnika idr.), opozarjajo mladega bralca, da je Bog vsepričujoč in da otrokovo zglede držo angeljci sporočajo v Nebesa (*Na svetiga Miklavža večer* F. Jeriše-Détomila idr.). Podoba angela vstopa v pripoved kot značilna prvina »otroškega bidermajerja«: angel varuh ni samo zvesti spremljevalec čednostnega otroškega lika, marveč zgleden otrok celo sam pridobiva angelske poteze, kot npr. v kratki zgodbi *Hruška osreči celo*

družino I. Obala; še več: otroškemu liku so podeljene sposobnosti angela varuha starih in osamljenih ljudi, kot v tekstu A. Praprotnika *Milica – angeljček ali skrivna dobrotnica*. Praprotnikov *Golobček* spodbuja mladega bralca k hvaležnosti do Stvarnika, ki da za vse skrbi in čednostno otrokovo držo poplača »na tem inu na unim svetu«.

Poudarjena Schmidova verskovzgojna intenca je izhajala iz pisateljevega prepričanja o centralni vlogi religije pri vzgoji mladine (Pörnbacher 1968, 50). To idejno izhodišče se v njegovem osnovnošolskem berilu *Lehrreiche kleine Erzählungen für Kinder* odraža kot proces, ki ga W. Pape označuje kot desekularizacijo razsvetljenske moralične zgledne zgodbe. Z ugotavljanjem desekularizacije, ki naj bi se v nemškem jezikovnem prostoru zgledno uresničila prav s Schmidovim vzorcem, Pape pritruje sodbi Sengleja, da je Schmid s svojo besedno produkcijo za mladino tipičen predstavnik restavracijskega časa bidermajerja.<sup>12</sup>

Gre za pomenljiv idejni premik, ki ga je izvedla Schmidova bidermajerska različica in prevzela slovenska »povestica« z otroškim glavnim likom: razsvetljenski vzorec je »christliche Tugend«, na katero opozarja že E. F. Rochow (Müller 1976, 15), razumevala kot pogoj za doseganje tuzemske sreče, saj Bog zgledno držo poplača že na tem svetu; tuzemsko srečo je imel razsvetljenski vzorec v mislih tudi z nenehnim opozarjanjem na življenjsko koristnost krepostne drže že v otroštvu. Za razliko od razsvetljenskega vzorca usmerja Schmidova desekularizirana različica pogled otroškega lika (in vrstniškega bralca) čez »časno srečo« v večnost: posvetna cena zgledne drže otroškega lika ni v ospredju, prava teža plačila za zgledno nravno držo je premaknjena iz tuzemske opcije in nakazana v nebesih kot »pravem domu«. Prav v spreminjanju odnosa do tipično razsvetljenskega poudarka tuzemski koristnosti pozitivne nravne drže za otroški lik se tudi v slovenskih kratkih zgodbah z otroškim glavnim likom odraža desekularizacijska intenca Schmidove bidermajerske različice.

Hkrati z verskovzgojnim poudarkom prevzemajo slovenske »povestice« v *Vedežu* po Schmidovi matrici še druge prvine, ki so značilne za »otroški bidermajer« in ki jih je mogoče povezovati z razsvetljenskim sentimentalizmom (Kos 1987, 51): sentimentalnost, idiličnost in obilno rabo pomanjševalnic kot davek modnemu bidermajerskemu »otroškemu tonu« v slogu. Naklonjenost tem prvinam je še posebej očitna v tekstih, v katerih je zaznati samostojnejšo pisateljsko držo slovenskih piscev.

Slovenski sotrudniki *Vedeža* so Schmidov vzorec prevzemali namreč v dveh različicah. Prva je zvesti posnetek »lehrreiche kleine Erzählung«, kar pomeni, da imajo tudi slovenske kratke zgodbe za otroke droben obseg, skromno razvit dogajalni/pripovedni del in podučni del v dveh verzih (rimani štirivrstičnici). Druga možnost je razširjena različica »lehrreiche kleine Erzählung«: zgledi te slovenske variante Schmidovega vzorca so upovedovalno ambicioznejši in dogajalno bolj razviti, v njih se stopnjujejo prvine sentimentalnosti in idiličnosti, podprte z obilno rabo pomanjševalnic.

Že v zgledih prve različice, kot so Praprotnikovi teksti *Luč na zemlji in luč na nebu*, *Jesen*, *Nevarna tovarišija*, pridejo do izraza prvine senti-

mentalnosti, čeprav jim droben obseg teksta ne omogoča večjega razmaha. To velja tudi za druge primere te različice, kot so *Plačilo miloserčnosti* M. Valjavca, *Kaznovano terpinčenje žival* F. Cegnarja, *Povračilo* B. Tomšiča, čeprav vse tri kratke zgodbe problematizirajo usmiljeno oz. kruto držo otroškega lika do živali, se pravi temo, ki je že sama na sebi omogočala pripovedim naboj sentimentalnosti.

Izrazitejše so prvine sentimentalnosti in idiličnosti v zgledih razširjene različice »lehrreiche kleine Erzählung«, kot dokazujejo teksti *Milica – angeljček ali skrivna dobrotnica* A. Praprotnika, *Na svetiga Miklavža večer* F. Jeriše-Détomila, *Duh v mlaki* in *Lukec in njegove bergle* M. Kožuha, *Po hudi tovarišiji rada glava boli* M. Valjavca idr.

Zgledom razširjene različice osnovnega Schmidovega vzorca je razraščanje prvin sentimentalnosti in idiličnosti omogočal že občutno povečan obseg teksta in z njim povezana izrazitejša razčlenjenost dogajalnega/pripovednega dela: v njem se pisci preizkušajo v zahtevnejših upovedovalnih postopkih, izpričujejo višjo raven pisateljske veščine. Hkrati pripovedno razvitejša varianta spodbuja vdor sentimentalnosti celo v sklepni del, s tem ko ukinja Schmidov tradicionalni sklepni poduk v dveh verzih, ki učinkuje bolj ali manj brezosebno, in ga nadomešča s pripovedovalčevim neposrednim podučnim nagovorom mladih bralcev, ki je ponavadi čustveno obarvan.

Nadih sentimentalnosti je pogosto zaznati že v drži glavnega otroškega lika, saj so bile Schmidovemu bidermajerskemu vzorcu med krepostmi, ki jih je prevzemal iz razsvetljenskega modela, očitno posebej pri srcu čednosti, ki so z glednemu otroškemu liku podeljevale ganljive poteze. To pa so bile mdr. ljubeča pokorščina staršem, altruističen odnos do bratcev in sester v družini, dobrosrčna dobrotelnost ter usmiljenost do živali, zlasti do ptic.

Ganljivo učinkuje lik fantička, ki v svojem zglednem usmiljenju do živali pozimi reši otplo ptico in požrtvovalno skrbi zanjo do pomladi, ko jo iz kletke izpusti na svobodo (*Usmiljenje do žival* M. Valjavca); ganljiva je altruistična drža male Milice, ko polovico svojih daril nesebično razdeli med mlajše bratce in sestrice (*Na svetiga Miklavža večer* F. Jeriše-Détomila); močan naboj sentimentalnosti ima dobrotelnost drža male Milice, ki na skrivaj obdaruje starega reveža (*Milica – angeljček ali skrivna dobrotnica* A. Praprotnika) ipd.

Poudarili smo že, da otroški lik v slovenskih »povesticah« vztraja v okvirih razsvetljenskega toposa otroškega lika: to pomeni, da nima razvitih individualnih lastnosti, marveč ga kot utelešeno vrlino oz. pregreho označuje samo spol in lastno ime. Toda v zgledih razširjene, dogajalno razvitejše različice Schmidovega bidermajerskega vzorca se ob lastno ime glavnega otroškega lika kdaj pa kdaj že prikrade dodatna oznaka v sentimentalnem tonu: glavni otroški lik postane »zal fantek« ali »mila deklica«, »cveteča deklica«, »deklica cvetečiga, okrogliga obraza«; vse do najbolj razvitega in hkrati najbolj sentimentalnega opisa zglednega otroškega lika, kar jih je mogoče najti v *Vedeževih* »povesticah«: »Rumeno kodrasti lasje so bili kinč njegove glave, sveta nedolžnost je počivala na njegovih milordečih licah in žlahtno srce se mu je vidilo tako

rekoč v bistrjih očeh.«<sup>13</sup> Opis zasluži, da smo ga navedli, saj bo v slovenski prozni produkciji za mladino v drugi polovici 19. stol. postal standardni obrazec za podobo zglednega otroškega lika.

Kot prihaja ganljivost glavnega otroškega lika do izraza v altruistični drži do mlajših bratcev in sestric, se prvine sentimentalnosti kažejo tudi v odnosu zglednega otroškega lika do odraslih v družini.

Lik odraslega vzgojitelja, ki je že v razsvetljskem modelu imel stalno (stransko) vlogo, je obenem z njegovo tradicionalno funkcijo nosilca nravnega poduka otroškemu liku (in vrstniškim bralcem) prevzela tudi Schmidova bidermajerska desekularizirana različica. Toda s pomenljivo, za duha »otroškega bidermajerja« značilno spremembo: lik matere je začel prevzemati funkcijo lika očeta. Po vzoru Schmidove matrice je tudi v slovenskih kratkih zgodbah z otroškim glavnim likom opaziti, kako se namesto lika očeta kot tradicionalnega nosilca vsakršnega poduka otroškemu liku v isti funkciji zmerom bolj uveljavlja lik matere: mati glavnega otroškega lika nravno vodi in razsoja v kratkih zgodbah *Novo leto ali poboljšanje*, *Grenka cvetlica*, *Šivank ne v usta!* A. Praprotnika, *Na svetiga Miklavža večer* F. Jeriše-Détomila, *Moliti ne odlašaj!* M. Valjavca idr.

Tako že sam premik z vzgojnega odnosa otrok-oče, ki je bil tipičen za razsvetljski vzorec iz 18. stol., na odnos otrok-mati v Schmidovi različici, čustveno zmehča tradicionalno avtoritarnost vzgojne komunikacije: mehkejša bidermajerska varianta materinskega vzgojnega vodstva potomcev v družini pa je že sama na sebi omogočala razmah sentimentalnosti v pripovedi.

Vdanost otroškega lika materi, posebna čustvena navezanost na mater, pomeni značilen odmik Schmidove bidermajerske različice od razsvetljskega modela: novi odnos pride v slovenskih »povesticah« do izraza v ljubeči skrbi in pozornosti otroškega lika do matere, kakor tudi v materinskem vzhičenju nad zgledno nravno držo otroškega lika oz. nad njegovim prizadevanjem, da bi se poboljšal; obe možnosti sta realizirani v tekstih *Mali kamnosek* F. Jeriše-Détomila, *Plačilo miloserčnosti* M. Valjavca, *Hvaležni sin Jurče* I. Obala, *Na svetiga Miklavža večer* F. Jeriše-Détomila, *Staro leto ali poboljšanje* A. Praprotnika idr.

Tudi lik očeta kaže v slovenskih posnetkih Schmidove matrice več čustev kot v prvotnem nemškem razsvetljskem vzorcu: tako lik očeta ne skriva ganjenosti, kadar je priča zglednim rezultatom svoje vzgoje (*Milica – angeljček ali skrivna dobrotnica* A. Praprotnika), ne zadržuje solz, kadar njegovi dobronamerni vzgojni opomini pri potomcih ne zaležejo (*Kaznovana tatvina* J. Korbana), od žalosti zaradi otrokove življenjske katastrofe lahko celo umre (*Duh v mlaki* M. Kožuha).

Bidermajerskemu stereotipu zglednega otroškega lika ter sentimentalno obarvani vzgojni komunikaciji med otroškim likom in njegovim odraslim vzgojiteljem se pridružujejo idilični prizori.

V ospredju je družinska idila, ta morda najbolj priljubljena tema »otroškega bidermajerja« (Sengle II 1972, 134): idilična zasebnost zgledne družine pride še posebej do izraza v tekstih, ki dogajanje umeščajo v čas slovesnejših družinskih praznikov, kot so Miklavžev večer (*Na svetiga Miklavža večer* F. Jeriše-Détomila), Božič (*Sveti večer* A. Pra-

protnika), Silvester (*Staro leto ali poboljšanje* A. Praprotnika); pri tem se tradicionalni obred obdarovanja otrok v družinskem krogu lahko izkaže kot dodatna priložnost za ganljive prikaze otroške hvaležnosti staršem, zlasti vdanosti materi, in opise altruističnih odnosov med otroki.

Da gre za vaško idilo, je včasih razvidno že iz podnaslova »образи s kmetov«; vaško družinsko idilo udejanjajo kratke zgodbe, ki složno družino prikazujejo tudi pri zasluženem počitku po delu (*Jesen* A. Praprotnika idr.) ali ob družinskem nedeljskem obhodu posestva, kot npr. v Praprotnikovi avtorski predelavi Schmidovega teksta *Klasje*, v kateri »otročiči veselo žvižgaje skakajo po zelenih traticah«.<sup>14</sup>

Zgornji citat opozarja na Praprotnikovo naklonjenost deminutivni dikciji; ta se povsem ujema s pisateljevimi pogledi na kategorijo »otročstvo«: »sladka otročja leta«, kot pisec idealizirano poimenuje to življenjsko obdobje (*Deklica na razpotju*), so že po razsvetlenski tradiciji terjala od intencionalne besedne tvornosti ustrezen »otroški ton« na jezikovno-slogovni ravni.

»Kinderbiedermeier« je namreč hkrati z revitalizacijo reprezentativnega razsvetlenskega vzorca za otroke oživil tudi filantropinistično prizadevanje nemških piscev iz 18. stol., da bi pri pisanju za otroke ujeli ustrezen »Kinderton«. Toda za model iz 18. stol. je značilna preprosta, stvarna dikcija, saj sta tvorca tega vzorca E. F. Rochow in Chr. F. Weisse poudarjala, naj se »Herablassung zum Kinde« odraža v dikciji, ki naj bo »einfach und schmucklos«;<sup>15</sup> bidermajerska različica pa se je odločila drugače: vrhovno maksimo razsvetlensko-filantropinistične vzgojne doktrine, »dass man sich zur Empfänglichkeit der Kinder herablassen müsse«,<sup>16</sup> je uresničevala z deminutivno dikcijo.

To slogovno maniro, ki že sama na sebi stopnjuje sentimentalnost pripovedi, je prevzela tudi slovenska kratka zgodba z otroškim glavnim likom. Značilno se deminutivna dikcija uveljavlja predvsem v zgledih razširjene različice »lehrreiche kleine Erzählung«, in to celo v obeh segmentih dvodelne strukture tekstov: v dogajalnem/pripovednem delu in v sklepnem didaktičnem ogovoru mladih bralcev.

Raba pomanjševalnic je kot bidermajerska slogovna manira značilna za vse vidnejše Vedeževe pisce kratkih zgodb z otroškim glavnim likom; med njimi tudi za A. Praprotnika, vodilnega prozaista v prvem slovenskem mladinskem časopisu. To ni naključje: kot glavni prevajalec in prirejevalec zgledov iz Schmidovega berila *Lehrreiche kleine Erzählungen für Kinder*, ki jih je Vedež objavljaval v vseh treh letih izhajanja, je A. Praprotnik ne samo dodobra spoznal reprezentativni Schmidov bidermajerski vzorec, marveč ta model prevzel tudi za temeljno matrico svoje prozne proizvodnje za otroke; to dokazujejo tako njegove kratke zgodbe z otroškim glavnim likom v *Vedežu* kakor tudi vsi kasnejši prozni spisi za otroke.

Schmidovi bidermajerski desekularizirani različici razsvetlenskega vzorca ni ostal zvest samo A. Praprotnik. Na Slovenskem je ta Schmidova matrica obvladovala kategorijo kratke zgodbe za otroke skozi vse 19. stol. in še čez. To dejstvo potrjuje posvetno prozno berivo v oficialnih učbenikih druge polovice 19. stol. in tudi v neoficialnih učbeniških pri-



pomočkih ter zunajšolskih leposlovnih publikacijah za otroke. Tipični primeri slednjih so v šestdesetih letih Praprotnikove premijske knjižice *Darek pridni mladosti* (I–III, 1861–64) in *Zlati orehi slovenski mladini v spomin* (1866) I. Tomšiča. V petdesetih in šestdesetih letih je zveste posnetke Schmidove kratke zgodbe z otroškim likom zaslediti v almanahu *Drobtince* (1846–), mdr. tudi Slomškove. Toda status osrednje prozne kategorije je ta Schmidov bidermajerski vzorec vzdrževal predvsem v mladinskih časopisih *Vrtec* (1871–) in *Angeljček* (1887–), v katerih je tudi sicer izšel poglavitni del izvirne slovenske prozne produkcije za otroke v 19. stol.

Medtem ko je *Angeljček* vztrajal pri čim bolj vernih slovenskih posnetkih Schmidovega bidermajerskega vzorca, se zdi *Vrtčeva* recepcija bolj sproščena. Potekala je v obeh že iz *Vedeža* znanih različicah. Teksti prve različice so zvesti posnetki Schmidovega vzorca. V zgledih druge različice, pri kateri gre za pripovedno razširjeno varianto osnovnega Schmidovega vzorca, pa se odločneje kot v *Vedežu* odražajo pisateljske ambicije slovenskih tvorcev. To pomeni, da slovenski pisci ohranjajo strukturno-morfološke, motivno-tematske in slogovne značilnosti Schmidovega vzorca, hkrati pa zmerom bolj samozavestno širijo obseg teksta, zmerom bolj večše členijo dogajalni/pripovedni del in hkrati krčijo pridržni sklepni poduk. Toda kljub razraščanju pripovednega dela in njegovi razčlenjenosti se besedilo (še) ne zmore izviti izpod nadvlade pedagoškega imperativa: tekst ostaja moralična zgledna zgodba z močno poudarjenimi drugimi tipičnimi prvini »otroškega bidermajerja«, kot so sentimentalnost, idiličnost in deminutivna dikcija. Ta varianta slovenske recepcije Schmidovega bidermajerskega vzorca je značilna tudi za Stritarjeve »povestice«, kot pisatelj tradicionalno poimenuje svoje kratke zgodbe z otroškim glavnim likom, ki jih še leta 1902 zasledimo v zbirki *Zimski večeri* (npr. *Otrok po očeta*).

Naša obravnava se je osredotočila na recepcijo proznega Schmidovega vzorca za otroke, saj je ta prvi prenesel »otroški bidermajer« na slovenska literarna tla. Zgledi Schmidovega pesemskega vzorca za otroke in njegovega vzorca otroške igre so se v prvih prevodih pojavili na Slovenskem kasneje: zgledi pesemskega vzorca za otroke konec tridesetih let,<sup>17</sup> zgledi otroške igre šele v začetku sedemdesetih let 19. stol.<sup>18</sup> Oba vzorca, ki sta prav tako bidermajerski desekularizirani različici razsvetljskih modelov iz 18. stol., sta spodbudila slovenske posnetke in ostala temeljni matrici za glavnino slovenske pesemske in dramske proizvodnje za otroke vsaj do konca 19. stol.<sup>19</sup>

Tako tudi recepcija Schmidovega pesemskega in dramskega vzorca za otroke dokazuje, da se je »otroški bidermajer« pojavil v slovenskem mladinskem slovstvu 19. stol. tako rekoč v čisti obliki, res da z zamudo, zato pa z daljnosežnim učinkom.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Sengle 1971–1980, Bd I, 118.

<sup>2</sup> Sengle 1971–1980, Bd I, 118; Bd II, 809–810.

<sup>3</sup> Prim. tudi Kuhn-Merkel 1977; Pape 1981, 175–180.

<sup>4</sup> Sengle 1971–1980, Bd II, 968. Prim. tudi Kuhn-Merkel 1977, Beyer 1941, 40.

<sup>5</sup> Chr. Schmid je v duhu bidermajerske izostrenosti za starostna obdobja ciljne skupine strogo ločil pisanje za obdobje otroštva (*die Kindheit*) od spisov za odrasčajočo mladino (*die Jugend*): to ciljno skupino je imel v mislih s spisi »für das blühende Alter«, npr. s pesniško zbirko *Blüthen, dem blühenden Alter gewidmet*, z zbirko kratkih zgodb *Erzählungen, dem blühenden Alter gewidmet* idr. Sestavke za otroke je pogosto že v naslovu opremil s sintagmo *für Kinder*; mišljeni so bili bralci do 10., največ do 12. leta. Prim. Pörnbacher 1968, Lang 1966, tudi Kuhn-Merkel 1977.

<sup>6</sup> Prim. Kobe 1992, predvsem poglavje »Posvetna kratka zgodba z otroškim glavnim likom na Slovenskem do vznika Vedeža«, 180–265.

<sup>7</sup> »Deklica in kresnica«. *Drobtince I* (1846), 152; »Rožice za dekleta«. *Drobtince I* (1846), 153. Almanah *Drobtince* daje v okvirih proznega beriva za otroke prednost basni.

<sup>8</sup> Kratka zgodba z otroškim glavnim likom obvladuje več kot polovico proznih sestavkov v *Vedežu* (1848–1850), navzoča je v vseh treh letnikih, pri tem v I. in II. letniku odločno prevladuje nad drugimi proznimi vzorci.

<sup>9</sup> Podrobna analiza Schmidovega vzorca v primerjavi z razsvetljskim modelom E. F. Rochowa in Chr. F. Weisseja je opravljena v: Kobe 1992, 180–265. Izsledke te analize, kar zadeva Schmidovo recepcijo razsvetljskega vzorca, upošteva pričujoča obravnava.

<sup>10</sup> Na prevodni ravni je navzočnost tekstov iz berila *Lehrreiche kleine Erzählungen für Kinder* v *Vedežu* ugotovil M. Jevnikar, ko je odkrival Schmidove predloge za pretežno anonimno objavljenimi besedili. V: Jevnikar 1967, 1968. Izbor v *Vedežu* zajema 28 tekstov iz I. in II. dela Schmidovega berila in posreduje bralcem *Lehrreiche kleine Erzählungen für Kinder* v obeh tradicionalnih variantah, s katerima Schmid sledi razsvetljskemu vzorcu Rochowa: različico z odraslim glavnim likom v funkciji pozitivnega oz. svarilnega zgleda mladim bralcem za čas njihove odraslosti in različico z otroškim glavnim likom kot vrstniški zgledom oz. svarilom. Za našo obravnavo je pomembno dejstvo, da različica z otroškim glavnim likom zajema polovico vseh v *Vedežu* prevedenih zgledov Schmidove matrice, se pravi 14 od 28. prevodov.

<sup>11</sup> »Ljudska šola«. V: *Šolski prijatelj. Časopis za šolo in dom*. Celovec, I. leto, 217.

<sup>12</sup> Pape 1981, 78; Sengle 1971–1980, Bd II, 157, 159–161.

<sup>13</sup> I. Obalo, »Hruška osreči celo družino«. *Vedež* II. 7. list II. pol., 49.

<sup>14</sup> *Vedež*, III. leto 1850. 27.

<sup>15</sup> Prvi je to zahtevo izrazil E. F. Rochow v uvodu svojega osnovnošolskega berila *Der Kinderfreund*. V: E. F. Rochow, *Der Kinderfreund. Ein Lesebuch zum Gebrauch in Landschulen. Genaue Nachbildung des Urdrucks vom Jahre 1776. Mit einem Geleitwort von dr. Ernst Wiegandt*. Leipzig 1925, 5.

<sup>16</sup> To vrhovno maksimo razsvetljsko filantropinistične pedagogike je formuliral P. Villaume v spisu *Bemerkungen für schreibende und redende Kinderlehrer* (1772). Povzeto po Kobe 1992, 30–42.

<sup>17</sup> Prva dva zgleda Schmidovega pesemskega vzorca z otroškim likom prinaša v prevodih Šerfov *Cvetenjak ali rožnjek cveteči mladosti vsajen* (1839): »Lejle no rože« (Lilien und Rosen) in »Vodena roža« (Die Wasserrose).

<sup>18</sup> Prvi prevod Schmidove igre za otroke je izšel v *Vrtcu* leta 1872 z naslovom »Kaznovana radovednost«: enodejanko je »po hrvaškem prenarodil« Lj. Tomšič. V: Saksida 1998, 95–96.

<sup>19</sup> Izjema v pesemski produkciji za otroke so Levstikove »Otročje igre v pesencah« (*Vrtec*, 1880), ki pomenijo radikalen premik v poetoloških izhodiščih in njihovi realizaciji.

## LITERATURA

### A

- SCHMID, Christoph von: *Kratkočasne právlice otrokam v' podvučenje*. Iz Nemškiga poslovenili mladi duhovni v' Celovški duhovščnici. V' Celovci 1835.
- SCHMID, Christoph von: *Lehrreiche kleine Erzählungen für Kinder. Ein Lesebuch für Volksschulen*. I–II. V: *Christoph Schmid's sämtliche Volks- und Jugendschriften*. Neunter Band. St Gallen 1939.
- SCHMID, Christoph von: *Prijétné pripovedi za otróke*. Iz Nemškiga poslovenili mladi duhovni v' Celovški duhovščnici. V' Celovci 1832.
- STRITAR, Josip: *Zimski večeri*. Izdala in založila Družba sv. Mohorja v Celovcu 1902.
- VEDEŽ. Časopis za mladost sploh, pa tudi za odrašene proste ljudi (od II.: Časopis za Šolsko mladost). Vrednovan od Janeza Navratila. V Ljubljani. Tečaj I–III. 1848–1850.

### B

- Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeiers*. Hrsg. Elfriede Neubuhr. Darmstadt 1974.
- BEYER, Hugo: *Die Moralische Erzählung in Deutschland bis zu Heinrich von Kleist*. Frankfurt a. Main 1941.
- JEVNIKAR, Martin: »Krištof Šmid in začetki slovenskega pripovedništva«. *Izvestje srednjih šol s slovenskim učnim jezikom na tržaškem ozemlju. Za šolsko leto 1966–67*. Trst 1967.
- JEVNIKAR, Martin: »Vpliv Krištofa Šmida na slovensko pripovedništvo«. *Izvestje srednjih šol s slovenskim učnim jezikom na tržaškem ozemlju. Za šolsko leto 1967–68*. Trst 1968.
- KOBE, Marjana: *Mladinsko slovstvo na Slovenskem od njegovih začetkov do srede 19. stoletja. Vedež in začetki umetnega mladinskega slovstva s posvetno vsebino*. Dis., Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani 1992.
- KOS, Janko: »Prešeren in bidermajer«. *Slavistična revija* 30, 1982, 1, 47–68.
- KOS, Janko: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana 1987.
- KUHN, Andrea – Johannes Merkel: *Sentimentalität und Geschäft. Zur Sozialisation durch Kinder- und Jugendliteratur im 19. Jahrhundert*. Berlin 1975.
- LANG, Paul: *Das deutsche Lesebuch und Christoph von Schmid. Eine kritische Studie als Beitrag zur Lesebuch- und Jugendschriftenfrage*. Leipzig 1966.
- MÜLLER, Helmut: *Vom Sittenbüchlein zur moralischen Erzählung*. Wien 1976.
- PAPE, Walter: *Das literarische Kinderbuch. Studien zur Entstehung und Typologie*. Berlin, New York 1981.
- PÖRNBACHER, Hans: *Christoph von Schmid und seine Zeit*. Weissenkorn 1968.
- SAKSIDA, Igor: *Slovenska mladinska dramatika*. Maribor 1998.
- SENGLE, Friedrich: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. Bd I–III. Stuttgart 1971–1980.

## ■ »KINDERBIEDERMEIER« IN SLOWENIEN

Das »Kinderbiedermeier« setzte sich in Slowenien durch die Rezeption des von Christoph Schmid entwickelten literarischen Modells für Kinder durch. Dieses verwirklicht die beiden nach Friedrich Sengle für das »Kinderbiedermeier« konstituierenden Tendenzen: das Schreiben für eine bestimmte Zielgruppe sowie die Tendenz nach der Übernahme literarischer Muster aus dem 18. Jahrhundert, jedoch in der desäkularisierten Form.

Das Schmidische Modell übertrug das »Kinderbiedermeier« in die slowenische Literatur zunächst in der Kategorie der Kurzgeschichte mit dem Kinderhelden. Diese wurde zum schöpferischen Impuls für die originelle Prosaproduktion für Kinder erst in der ersten slowenischen Jugendzeitschrift *Vedež* (1948–1850), wengleich die ersten Beispiele dieser Matrix in Slowenien dank erbaulicher Tätigkeit des Bischofs und Volkserziehers Anton M. Slomšek (1800–1862) schon in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre zu finden sind, und zwar in den Übersetzungen der beiden Teile von Schmid's Lesebuch *Lehrreiche kleine Erzählungen für Kinder*, die im Slowenischen als *Prijétne pripovedi za otroke* (1832) und *Kratkočasne pravlice otrokam v' podvučenje* (1835) betitelt wurden. Slowenische »povestice«, wie die Zeitschrift *Vedež* den Schmid'schen Termin »lehrreiche kleine Erzählung« übersetzt, erschienen parallel zur zweiten Welle der in der Zeitschrift veröffentlichten neuen Übersetzungen. Die slowenischen Texte folgen sowohl in typologischer, morphologischer als auch motivisch-thematischer Hinsicht der Schmid'schen Rezeption des deutschen Aufklärungsmodells. Gleichzeitig übernehmen sie genauso treu auch die typischen Biedermeierelemente der Schmid'schen Matrix: so wird in den slowenischen lehrreichen kleinen Erzählungen für Kinder neben der traditionellen aufklärerischen moraldidaktischen Funktion der Texte im Schmid'schen Geist die Glaubenslehre hervorgehoben und zugleich die Vorliebe für die Sentimentalität, Idylle und Häufung von Diminutiven als Tribut an den damals modernen biedermeierischen »Kinderton« im Stil bezeugt.

Charakteristischerweise zeigen sich Elemente der Sentimentalität, Idylle und diminutive Formen vor allem in slowenischer Variante der erweiterten »lehrreichen kleinen Erzählung«: diese ist im Ausdruck ambitiöser und in Handlung entwickelter als jene Variante, die der Schmid'schen Matrix treu ist; in den Beispielen narrativ erweiterten Schmid'schen Modells entfaltet sich eine eigenständigere Autorenhaltung slowenischer Schöpfer bei der Übernahme typischer Elemente des »Kinderbiedermeiers«.

Die slowenische Kurzgeschichte für Kinder blieb der Schmid'schen biedermeierischen desäkularisierten Variante des aufklärerischen Modells treu durch das ganze 19. Jahrhundert und noch danach.





# DVA POGLEDA NA »NAJTEŽJE RAZUMLJIVO DELO« LEONIDA ANDREJEVA

---

Lado Kralj

Filozofska fakulteta, Ljubljana

*Članek v prvem delu opisuje povezave med kritičkim sistemom J. Vidmarja in njegovo privrženostjo literaturi L. Andrejeva, zlasti njegovi drami Črne maske. V drugem delu pa s pomočjo tez M. Bahtina o karnevalski kulturi interpretira tiste značilnosti Črnih mask, ki jih Vidmar ni videl ali razumel.*

*Two views on "the most incomprehensible work" of Leonid Andreyev. The first part of the article outlines the links between the critical criteria of Josip Vidmar (1895–1992) and his attachment to the work of Leonid Andreyev, primarily to his play, The Black Masks. The second part, based on Bakhtin's theses on carnival culture, interprets the properties of Black Masks, which were either not seen or understood by Vidmar.*

## 1

Josip Vidmar in Mihail Bahtin sta pripadala isti generaciji, rodila sta se natanko istega leta, 1895. To je bila ena od pobud, čeprav ne edina, za soočenje njunih pogledov na dramo *Črne maske* Leonida Andrejeva. Glavni razlog je bil seveda ta, da je Vidmar prvi sistematično uvajal literaturo Leonida Andrejeva v slovensko kulturo in *Črne maske* tudi prevedel, Bahtin pa je v prvem poglavju svoje znamenite knjige *Ustvarjalnost Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse* vzpostavil koncept 'karnevalske kulture' (Bahtin 11) – in dogajanje *Črnih mask* je od prvega do zadnjega prizora izpolnjeno s karnevalom. Aplikacija Bahtinove 'karnevalske kulture' na karnevalsko dramo Andrejeva se torej ponuja sama po sebi, po drugi strani pa je treba povedati, da se Bahtin z Andrejevom ni ukvarjal in da gre za konstrukcijo avtorja pričujoče študije. No, tudi čas, v katerem se Vidmar posveča Andrejevu, Bahtin pa 'karnevalski kulturi', je približno isti – gre za obdobje med vojnama, čeprav pri Vidmarju bolj za začetek, pri Bahtinu pa bolj za konec tega obdobja: Vidmar prevaja in interpretira Andrejeva v letih 1920–1929, Bahtin pa ustvarja koncept 'karnevalske kulture' v letih 1934–1940.

Leonid Andrejev je bil Vidmarju v tem času od vseh ruskih avtorjev najbolj pri srcu, ukvarjal pa se je po povratku iz ruskega ujetništva z mnogimi, poleg Andrejeva je npr. prevajal še Bunina, Čehova, Dostojevskega, Fedina, Gogolja, Gončarova, Gorkega, Tolstoja in Turgenjeva. Dramatično društvo v Celju je l. 1920, nepolno leto po smrti Andrejeva, uprizorilo Vidmarjev prevod drame *Misel* in tako se je prvič pokazal njegov interes za razvpitega ruskega avtorja (prevod je bil v dvajsetih letih odigran tudi v Mariboru in Ljubljani). V založbi Tiskovna zadruga je Vidmar l. 1922 izdal zbirko prevodov Andrejeva z naslovom *Plat zvona* (poleg naslovne novele vsebuje še *Brezno*, pripovedno verzijo *Misli* in novelo *V megli*). V isti založbi je l. 1923 izdal prevod *Povesti o sedmih obešenih*, knjiga poleg naslovne povesti vsebuje še povest *Tema*. Svoj najbolj odmevni prevod Andrejeva, dramo *Črne maske*, je izdal l. 1924 v Zvezni tiskarni in knjigarni. In l. 1925 je Narodno gledališče v Ljubljani uprizorilo Vidmarjev prevod *Profesorja Storicina*. Andrejev v Vidmarjevem prevajalskem opusu ruskih avtorjev sicer ni dosegel največjega števila strani, to mesto pripada Tolstoju; pač pa je Vidmar te izbrane prevode pospremil z obsežno in naklonjeno študijo *Bogoiskanje Leonida Andrejeva* (1922), medtem ko je o Tolstoju pisal mnogo pozneje (1940). Ne moremo reči, da je Vidmar Slovencem odkril Andrejeva, to je storil že Cvetko Golar l. 1903 in že ta je opozoril na njegove bistvene značilnosti: privlačijo ga predvsem mračni motivi, skoraj vsako njegovo delo obravnava problem smrti in »on rad opisuje svoje sujete v mistični svetlobi« (Golar 191). Za Golarjem je Andrejeva predstavil še Fran Govekar v *Slovanu* (1910) in Adolf Ivančič v *Domu in svetu* (1914). Prav tako Vidmar v zadevi Andrejev nima prvenstva v prevajanju, prvo prevodno enoto je namreč anonimni prevajalec objavil v *Slovincu* že navedenega l. 1903, to je bila znamenita novela *Molk*, ki je pozneje izšla še večkrat. Pač pa ima Vidmar zasluge zato, ker je v študiji *Bogoiskanje Leonida Andrejeva* predstavil kontroverznega ruskega avtorja s privrženo in strastjo, poleg tega pa v širšem kontekstu ruske literature, ki ga Golar, Govekar in Ivančič niso zmogli vzpostaviti in prav tako ne v Ljubljani živeči ruski filolog Nikolaj Preobraženski, ki se je v svojem članku iz l. 1922 omejil na dve realistični komični drami Leonida Andrejeva, *Dnevi našega življenja* in *Gaudeamus*, t. i. 'študentski komediji', uprizarjani v tem času v Ljubljani (Preobraženski 138 isl.). Skratka, Andrejev je bil Vidmarjeva 'prva ljubezen', kot ugotavlja Dušan Moravec v študiji *Mejniki v razvoju Vidmarjeve dramaturgije in teatrologije*, ki pa se, kot ji narekuje naslov, omejuje predvsem na gledališke vidike:

Tisti čas je bila Vidmarjeva prva ljubezen Leonid Andrejev. Prevajal je njegove *Dneve našega življenja* (vendar so jih igrali v drugem prevodu); namenil mu je enega svojih prvih portretnih esejev, ki mu ga je natisnil Župančič; ko so igrali njegovo *Misel* (Celje, 1920), je zagrešil celo prvo gledališko poročilo; ko je objavil Joža Glonar prevod igre *Gaudeamus*, je napisal uničujočo oceno in prav ta mu je (po zaslugi strpnega urednika) znova odprla pot v *Ljubljanski zvon*; tudi prvi Vidmarjev tiskani [dramski] prevod je nastal ob delu Andrejeva (*Črne maske*, 1924) in prav s tem je dal Kogoju spodbudo za njegovo veliko opero; in ko je prišel na spored *Profesor Storicin*, se je zapletel v polemiko z

Govekarjevim vrednotenjem (»umetniško garnirana kloaka«), poudarjajoč, da je junak drame »učenic notranje lepote in čistosti« (Moravec 811).

Vidmar je v slovensko literaturo vstopil, ko je imel osemnajst let, v *Ljubljanskem zvonu* je l. 1913 objavil kritiko knjižnega natisa treh enodejank Etbina Kristana. Redno pa se je ukvarjal z literarno kritiko od l. 1920 naprej in l. 1925 je ustanovil temu žanru namenjeno revijo *Kritika*, ki jo je sam urejal, zalagal in večinoma tudi pisal. Ambiciozno je zastavil načrt prenove slovenskega kritiškega pisanja, pri tem je imel do vseh prizadetih nekoliko avantgardističen, tj. nestrpen, oblasten in nasilen odnos, kar je med drugim izhajalo tudi iz njegovega sodelovanja pri avantgardistični reviji *Trije labodi*. V takšni poziciji je potreboval optimalni model sodobnega avtorja, s kakršnim se bo lahko identificiral in ob njem meril vse ostale. Iz slovenske sodobne literature si je za takšen optimalni model izbral generacijskega kolega Antona Podbevška, iz tuje pa Leonida Andrejeva. Vidmarjeva pozitivna ocena zbirke *Človek z bombami* je bila dokaj pogumno, ali tudi predrzno dejanje, če pomislimo na zgražanje slovenske kulturne srenje nad Podbevškom; v njej pa tudi dovolj razvidno nakaže postavke svojega kritiškega kanona:

Če natančneje pogledamo Podbevškovo pisanje o samem sebi, vidimo, da v njem ni vulgarnе zaljubljenosti v samega sebe, marveč začudenje in strmenje nad svojim jazom [...] Poglejte samo odkritosrčnost, s katero razkriva tudi svoje slabe strani, na primer svoje neronstvo in svojo obsedenost večkrat od hudega kot od božjega duha. Način njegovega izpovedovanja o samem sebi ni sentimentalen, v njem ni ne kesanja zavoljo slabosti ne veselja nad svojimi vrlinami, marveč zgolj izražanje tega, kar čuti. Ves duh njegovega dela je zdrav, čvrst in svež. Mimo trpljenja in veselja kaže vedno voljo do ene same stvari, do poti navzgor (Vidmar Podbevšek 57).

Kot interpretira Matevž Kos, Vidmar z 'vulgarno zaljubljenostjo v samega sebe' verjetno označuje lirizem romantičnega pesništva in njegove 'lepe duše', s to sintagmo torej priznava Podbevšku, da se je odtrgal od tradicije; 'začudenje in strmenje nad svojim jazom' pa meri na poseben položaj nove subjektivnosti, tj. na ničejansko voljo do moči – Nietzschejevo ime se tudi izrecno pojavi ob koncu tega Vidmarjevega odstavka (M. Kos 137). Značilno za Vidmarjeve kanonske kategorije je, da so najvažnejše med njimi vzpostavljene *per negationem* – Podbevšek ni vulgarno zaljubljen vase, ni sentimentalen, v njem ni kesanja; afirmativne kategorije pa so nekako samoumevne ali celo simplistično zdravorazumske: »Ves duh njegovega dela je zdrav, čvrst in svež.« Podobno strukturiran odlomek lahko najdemo v Vidmarjevi programatski študiji o Andrejevu:

Tako je Andrejev v začetku svojega dela in v svetlobi nadčloveka pokazal vso gnilo strahopetnost plitvega čehovskega nazora, ki je popolnoma nesposoben dati smisel človeškemu življenju, in s tem je spregovoril tisto, kar je Čehov sam le namignil [...] Namesto raja na zemlji ima bodočnost nov, neprikrit obraz, 'temo in praznino vekov in neskončnosti'. In na mesto razvoja stopi 'ravnodušna in slepa sila'. Andrejev ne tolaži, temveč vzame življenju vsako upravičenost, vsak smisel, zato pa tudi ne prikriva ničesar, ne sebi ne drugim, in govori samo resnico. To je poslednji, strašni heroizem v ruski literaturi [...]

Ena sama svetla prikazen spremlja Andrejeva po njegovi nadaljnji poti: to je Nietzschejev nadčlovek (Vidmar *Bogoisk.* 488–489).

Spet so najpomembnejše ugotovitve podane na način negacije: Andrejev ni tak kot Čehov, ne tolaži, ne prikriva. In afirmativna ugotovitev je podobno aksiomska kot pri Podbevšku: Andrejev govori samo resnico. Tudi sporočilo odlomka je analogno zgornjemu: Andrejev se je odločilno odtrgal od tradicije, ki je v ruski literaturi bila po Vidmarjevem prenapetem mnenju utelešena v Čehovu, in pri tem se je oprl na Nietzschejev koncept nadčloveka. Čehov po Vidmarju ni znal preseči meja pozitivizma, ki se je trudil vzbuditi iluzijo, da je vse v redu, iluzijo 'raja na zemlji'. Nietzsche pa je ob spoznanju o smrti Boga usmeril pogled bralca v vesolje in tam je ta ugledal nekaj, kar ni več antropocentrično, 'temo in praznino vekov in neskončnosti'. Ta koncept je značilno avantgardističen: treba je opustiti, porušiti osnovno predpostavko evropske metafizike, da je človek v središču sveta in vesolja. Problem je v tem, da Vidmar v tem konceptu ni zmožal dosledno vzdržati, saj mu ga podira njegov pojem 'življenja', ki se v tem odlomku pojavi kar dvakrat, pa tudi sicer je zelo pogost v njegovih tekstih in se že v tej zgodnji fazi razvoja izoblikuje kot surrogatna metafizika. Ali kot ugotavlja Janko Kos:

To razmerje [do sveta] mora biti po Vidmarju pritrldilno, tj. osnovano na veri ali ljubezni do 'življenja', predvsem pa v volji, stopnjevati njegov 'čar'. Da je ta nazor v bistvu materialističen, je gotovo, saj ne priznava nobenega osebnega boga, pa tudi ne duha, ki bi obstajal ločeno od narave ali snovnosti. Kljub temu je v njem nekakšna primes pobožnosti ali vsaj čaščenja nečesa, kar naj bo za človeka najvišje bivajoče in torej tista najvišja bit, ki jo imenujemo metafizična bit vsega, kar je. Vidmar jo preprosto imenuje 'življenje', kar seveda spominja na novoromantični vitalizem, prek tega pa se navezuje na različne oblike evropskega panteizma od Heraklita do danes (J. Kos 365).

Vidmar je videl v Andrejevu več in manj, kot je ta dejansko bil. Predvsem navezave na Nietzscheja niso tako pogoste in daljnosežne, kot bi pričakovali po Vidmarjevih izjavah; zanesljivo jih je mogoče izslediti predvsem v drami *Savva* in v noveli *Misel*, kjer doktor Keržencev, storilec popolnega umora, izjavlja: »Zame ni sodnika, ni zakona, ni prepovedanega. Vse je dovoljeno [...] Jaz, doktor Keržencev, sem ta novi svet. Vse je dovoljeno.« (Andrejev *Plat zvona* 82). Na ta način Andrejev parafrazira Nietzschejev izrek: »Nič ni res, vse je dovoljeno« v četrtem delu *Zaratustre*, v poglavju z naslovom *Senca*. In vendar, figura Kerženceva bi lahko izvirala tudi iz bogotajstva, bogoskrunstva in bogoiskateljstva junakov Dostojevskega, pri katerem se je Andrejev v pripovednem delu svojega opusa pravzaprav učil, tako kot tudi pri Čehovu, pa Vidmar v svoji študiji komaj nekoliko namigne nanj in še to samo v zvezi z dramo *Savva*. S precejšnjo gotovostjo lahko npr. rečemo, da je Andrejev svoj zelo pogosti motiv dvojnika povzel prav po Dostojevskem. Skratka, pri Andrejevu dialog z Nietzschejem poteka vzporedno z dialogom z Dostojevskim, ki je močnejši in ga pogosto celo prekriva.

Pri Andrejevu se pripovedni del opusa pojavi prej kot dramski in se razvija precej drugače. Njegove novele, s katerimi je takoj vzbudil pozor-

nost, so naturalistične, njihov junak je osamljen, pesimističen, razočaran nad življenjem oz. nad izgubo Boga, bliža se blaznosti; najbolj značilna med temi novelami je verjetno *Misel*. Po vojni z Japonsko v Mandžuriji, v kateri je sodeloval, in izjalovljeni novembrski revoluciji (1905) se njegov tematski krog razširi. Novela *Rdeči smeh* zelo slikovito in z velikim moralnim ogorčenjem opisuje vojne grozote, pri tem se njen slog hiperbolično deformira, Andrejev uvede protoekspresionistično 'estetiko grdega'. V *Povesti o sedmih obešenih* (1908) se vrne k verizmu in opisuje sojenje revolucionarjem oz. kot jih večinoma imenuje, teroristom, in njihove zadnje dneve pred usmrtnitvijo z obešenjem. Andrejev je do revolucionarjev gojil mešane občutke, simpatijo na eni strani in odpor na drugi zaradi njihove prakse ubijanja, kot je razvidno v dramah *Gubernator* in *Car Glad* ali pa v romanu *Saška Žegulev*; menil je, da »revolucija brez in zoper Boga pelje v smrt, ne pa v svobodo« (Vidmar *Bogoisk.* 600). V *Povesti o sedmih obešenih* pa revolucionarje zaradi usode, ki jih čaka, opisuje brez obsojanja, s stvarnim in strpnim sočutjem. No, Vidmar vidi v *Povesti o sedmih obešenih* nekaj, česar tam prav gotovo ni, namreč blagoslov in priznanje revolucije; k temu videnju ga je pet let po oktobrski revoluciji morda pripravila želja, da bi Andrejeva, umrlega l. 1919, prikazal kot človeka, ki se je kljub pomislekom opredelil za revolucijo:

Nekoč prej je Andrejev [...] zapisal besede: »Revolucijo pripoznavam samo kot propagando idej v smislu krščanskih mučencev,« in te besede, ki so mu služile tedaj proti revoluciji, bile so mu obtožba. Sedaj pa je našel v revolucionarjih ono, kar je iskal v njih, jim priznal njih svetost in jih blagoslovil s svetim imenom krščanskih mučencev. Večjega priznanja revolucija ni doživela nikdar. (Vidmar *Bogoisk.* 607).

Poslednja leta je Andrejev preživel v svoji počitniški hišici na Finskem. Ob izbruhu oktobrske revolucije se je Finska odcepila od Rusije in Andrejev je *de facto* postal emigrant, ne da bi se moral posebej potruditi. Njegovo zadnje literarno delo *Na pomoč* poziva antanto na boj proti boljšešvikom. S tem dejstvom opravi Vidmar dovolj stoično in popustljivo: »Stališče, ki ga je zavzel Andrejev napram boljšešvizmu (doslej končni obliki ruske revolucije), je odločno zanikajoče. O upravičenosti ali neupravičenosti tega zanikanja revolucije bo lahko govorila šele pozna bodočnost.« (Vidmar *Bogoisk.* 669).

Tudi dramski opus se začne z naturalizmom, takšne so drame *K zvezdam* (1905), *Gubernator* in *Savva*. V simbolizmu je Andrejev prešel z dramo *Življenje človeka* (1907), ki ji sledijo *Car Glad*, *Črne maske*, *Anatema* in *Ocean*. L. 1910 se je usmeril k realistični 'studentski komediji' (*Dnevi našega življenja*, *Gaudeamus*), potem pa se je vrnil k bolj zavezujočim oblikam verizma (*Anfisa*, *Profesor Storicin*, *Jarem vojne*). Zdaleč najvažnejša je petorica simbolističnih dram, med njimi predvsem *Črne maske* (1909). V dramskem simbolizmu ima Andrejev podobno izhodišče kot njegov vzornik Maeterlinck: ker moderni človek ne priznava več živega Boga, ker se ga ne boji in ga ne spoštuje, potrebuje dramatik, če hoče pisati tragedijo, neki drug obvezujoči vidik neznanih mističnih sil, ki presega horizont vsakdanjega življenja – in ta presežni vidik je smrt.



Ker je smrt neizogibno biološko dejstvo, lahko učinkuje kot surogat Boga, pridobi pa tudi njegove mistične lastnosti. Smrt postane človekova metafizična determinanta in obenem edini zares važni dogodek, ki se mu lahko zgodi. Od tu naprej pa gresta Maeterlinck in Andrejev vsaksebi. Maeterlinckov dramski svet namreč kljub svoji mračni grozi ohranja neke poteze pravljčnosti in infantilizma, ki uvajajo zaščitno polje dekorativnosti; pri Andrejevu pa o taki zaščiti komaj lahko govorimo, saj z neznanško radikalnostjo stopnjuje grozo do meja junakovega mentalnega zdravja in čez. Po eni strani aktivira zadevne koncepte Dostojevskega in verjetno Nietzscheja, po drugi strani pa protoavantgardistične koncepte, npr. postajno tehniko in povsem razosebljene figure v *Življenju človeka*, dram, ki spominja na prihodnost, tj. na ekspresionizem.

*Črne maske*, to 'najtežje razumljivo delo Andrejeva' (Vidmar *Bogoisk.* 605), je Vidmar prizadevno interpretiral na dveh mestih. V programatski študiji, posvečeni Andrejevu, razume to dramo kot alegorijo o prebujenju človeške duše. Protagonist, vojvoda Lorenzo di Spadaro, prvič ugleda resnično sliko samega sebe in pri tem se sproži proces, v katerem v njegovo dušo vdrejo elementi kaosa in teme; med temo in lučjo izbruhne boj. Protagonist »sodi in obsodi samega sebe, izgubi poslednjo oporo pod nogami, tava po temi, toda končno le najde pot, se loči od sveta [...] zavrže vse drugo in hodi le po poti, ki jo je našel, k resnici in zmagi dobrega nad zlom.« Vidmar se trdno oklepa tega tradicionalnega humanističnega gesla o zmagi dobrega nad zlom in torej optimistično interpretira tudi konec drame, ko vojvoda prostovoljno zgori v svojem gradu, ki ga je ukazal zažgati; to utemeljuje z vojvodovim pozdravom 'gospoda Boga, vladike nebes in zemlje' – ne upošteva pa podrobnosti, da se ima vojvoda vse do konca na sumu, da se je v njem naselil Satan. Skratka, Vidmar nekako na silo razlaga *Črne maske* kot »možnost za izhod iz skrajnega pesimizma«. Protagonistovo usodo enači z avtorjevo: drama je dokaz, da je v Andrejevu zrasla »nova resnica, vera v človeka, v življenje, v ljubezen«. V *Črnih maskah* »vzplapola ta njegova vera sredi največje teme in najbolj napornega iskanja [...] Andrejev obračuna s svojim starim delom in ubere to novo pot.« Kot da bi vedel, da je šel z voluntarističnim optimizmom predaleč, se Vidmar potem nekoliko distancira, češ da je ta misel v dramu »povedana komaj na polovico in njene posledice ostanejo še nerazpredene« (Vidmar *Bogoisk.* 604, 605, 606).

V dramaturškem zapisu iz l. 1929 ob uprizoritvi Kogojeve opere pa Vidmar prenese poudarek na problem recepcije: kako naj kritik pomaga bralcem/gledalcem pri razumevanju tega 'najtežje razumljivega dela Andrejeva'? Vidmar na to vprašanje odgovarja z metodo, ki preverja, kateri deli drame so veristični in kateri samo domišljjski. V verističnih delih »se prikaže resničnost« in zato jih lahko uporabimo za izhodišče v postopku razbiranja teksta. Vidmar ugotovi, da je takšen, 'resničen', samo 2. prizor I. dejanja, kjer vojvoda Lorenzo sam sedi v grajski knjižnici, pregleduje stare dokumente in ugotovi, da je bila njegova mati ljubica konjskega hlapca, pijanca in tatu, medtem ko se je oče bojeval na križarskem pohodu v Palestini. Ob tem spoznanju je vojvoda globoko pretresen: »Če je vse res, kar stoji v teh porumenelih listih, kdo je tedaj vladar

sveta: Bog ali Satan? In kdo sem tedaj jaz, tisti, ki se je nazival Lorenza, vojvodo di Spadaro? [...] Čigav sin sem tedaj, o moja sveta mati; sin viteza, ki je vso svojo kri oddal gospodu, ali sin umazanega konjskega hlapca?» (Andrejev *Črne m.* 39). Vse drugo dogajanje v drami je domišljjsko, analizira Vidmar, to so misli in čustva, ki divjajo v Lorenzovi duši. »Te grajske dvorane niso dvorane, marveč predstavljajo Lorenzovo notranjost, maškerade niso resnične veselice, temveč duševni dogodki, v katerih poteka veliki človeški proces notranjega preroda.« (Vidmar *Izbr. d. IV* 152). V tej Vidmarjevi interpretaciji odzvanja 'načelo projekcije', ki so ga njegovi sodobniki, npr. nemški literarni kritiki, občasno uporabljali pri interpretaciji ekspresionistične drame: dramsko dogajanje je projekcija junakove duše. Vendar pri tem niso ločevali med resničnim in domišljjskim svetom, kajti takšno hierarhično ločevanje pravzaprav ukinja ali vsaj zelo zožuje kategorijo umetniškega. Zdi se, da takšno gledanje forsira predvsem spoznavni vidik umetniškega dela in povsem zanemarija estetskega in etičnega. Vidmar je šel tukaj s svojim stališčem zdravega razuma predaleč, kljub dobrim namenom.

'Najtežje razumljivo delo Andrejeva' pa se je kljub takšnim težavam ali prav zaradi njih Vidmarju zdelo vredno, da se kritik njegovega formata z njim ukvarja. Zanimivo je, da pri ocenjevanju Podbevškove zbirke uporablja podoben izraz, 'težje razumljive pesnitve' (Vidmar *Podbevšek* 57). Andrejev in Podbevšek sta elitna in zato težje razumljiva avtorja, izbrana kot optimalna modela sodobne literature. Še l. 1928 je Vidmar v članku *Umetnost in svetovni nazor* (v ponatisih po 2. svetovni vojni je izhajal s skrajšanim naslovom, tj. brez atributa 'svetovni'), kjer je polemiziral z Antonom Vodnikom, navajal Andrejeva kot pozitiven zgled: »Pisateljstvo Leonida Andrejeva se na primer vedno bolj osvobaja tendenčnosti, četudi je hodil vzporedno s Tolstojem pot iz pozitivizma v spiritualizem.« Pozitiven zgled zato, ker Vidmar razume tendenčnost kot propagiranje svetovnega nazora in torej kot nekaj neumetniškega: »Čim bolj tendenčno je tedaj delo, tem bolj je po bistvu filozofsko, tem manj je umetniško.« (Vidmar *Izbr. d. II* 15).

Po 2. svetovni vojni pa se zgodi, da se članek o Podbevšku in študija o Andrejevu v sicer številnih ponatisih Vidmarjevega opusa preprosto ne pojavita več. Prvi izgine brez ostanka, drugo pa nadomesti zelo skrajšana in bistveno spremenjena verzija, ki se je pod skupnim naslovom *Leonid Andrejev* prvič pojavila l. 1963 kot spremna beseda k ponatisu prevoda *Povesti o sedmih obešenih*. Tu Vidmar sicer priznava Andrejevu, da je bil nadarjen pisatelj, obenem pa poudarja, da je bil »zadnji predstavnik metafizične smeri v ruski literaturi«, zato revolucije kljub simpatijam do nje ni mogel razumeti. Zdi se, da se Vidmar strinja s kritiko A. Lunačarskega, ki jo na tem mestu navaja; ta Andrejevu očita »malomeščanstvo, malomeščansko strahopetnost in kratko malo likvidatorstvo revolucije«. Sam Vidmar mu na treh mestih očita »lepoumnštvo«, kar pomeni, tako se zdi, neustrezno razredno zavest pri intelektualcu. Medtem ko je med vojnama hvalil Andrejeva, češ da se v njegovi literaturi vse manj kaže svetovni nazor, postane zdaj svetovni nazor, pravilni svetovni nazor edini kriterij:

Mislim, da je mogoče zмотo Leonida Andrejeva opredeliti kot lepoumniško in moralistično omejeno gledanje intelektualca na revolucijo. Če jo na primer Andrejev deli na vstajo množic ali celo drhali in na pravo revolucijo zavednih revolucionarjev ter priznava samo drugo, jemlje revoluciji njeno osnovo, ki je in ki ne more biti drugačna kakor množična (Vidmar *Izbr. d. III* 284).

In ker je to tako, ni Andrejev nič drugega kot »sovražnik odrešitve ruskega ljudstva in slep zarotnik proti revoluciji«, njegova literatura pa je »idealistična utvara«. Kako je moglo priti do takšnega preobrata v vrednotenju izbranega avtorja? Na to vprašanje v precejšnji meri odgovarja Vidmar sam v *Predgovoru* h knjigi ponatisov izbranih tekstov iz časa med vojnama, ki je izšla l. 1951 z naslovom *Literarne kritike*. Časi so se spremenili in z njimi tudi kritiški kriteriji, ugotavlja Vidmar, zato zdaj »z dvoreznimi občutki« prebira svoje nekdanje kritike. »Neprijetna mi je izraznost ocen na tistih mestih, kjer se mešajo vanje vsakršni modni izrazi časa med obema vojnama, tisto neprečiščeno prepletanje trezne stvarnosti z idealističnimi in celo spiritualističnimi pojmi.« Kritiški kriteriji so postali 'objektivni' in Vidmarjevo novo metafizično pozicijo zdaj navdihuje »težnja materije k vedno bolj kompliciranim in vedno višjim tvorbam« (Vidmar *Lit. kritike* 10, 12).

## 2

Dramo *Črne maske*, ki jo je Andrejev napisal na Capriju l. 1907 in je bila uprizorjena l. 1908 v Sankt Petersburgu, natisnjena pa naslednje leto prav tam, štejejo ocenjevalci za eno najzanimivejših in najvznemirljivejših v ruskem dramskem simbolizmu, vendar, podobno kot Josip Vidmar, za ne povsem transparentno. Gostota podobja je vzbujala polemike o njenem pomenu ali sporočilu in nekatera teh vprašanj so ostala nerešena do danes. Ne bomo jih na novo odpirali, pač pa bomo skušali interpretirati dramo na povsem drugi ravni, tj. s pomočjo Bahtinovih konceptov groteske in 'karnevalske kulture', kot jih je razvil v uvodu knjige o Rabelaisu, objavljene v Moskvi l. 1965, dvajset let po njenem nastanku. Sledili bomo dvema objektoma zanimanja: 1) maski, saj jo lahko opazujemo v vsej strukturi drame, začevši z naslovom, in 2) družabnemu dogodku, ki se imenuje 'karneval', saj je večina dramskega dogajanja izpolnjena s karnevalom, tj. s plesom v maskah.

*Črne maske* se dogajajo v srednjem veku, pravzaprav v mitični in iluzijski podobi srednjega veka. Dramske osebe so plemiči in dvorne dame, živijo pa v čudovitem gradu, ki ga didaskalije prikazujejo v polnem blišču esteticizma: marmorne stopnice in stebri, z zlatom prešite zavese, barvasta okna itd. Takšen stiliziran eskapizem je značilen za simbolično dramo in posebej za njenega velikega mojstra, Mauricea Maeterlincka. Vendar je Maeterlinck lociral svoje fiktivske gradove nekam v mitično Skandinavijo, Andrejev pa na sončni jug, v Italijo. Glavna akterja sta Vojvoda Lorenzo di Spadaro in njegova žena Donna Francesca, kraj dogajanja pa je grad Spadaro, ki ga ne bomo našli na nobenem zemljevidu Italije. Kot poroča A. P. Rudnev, se je Andrejev uprl zahtevam po

empirični lokalizaciji in karakterizaciji *Črnih mask* in vztrajal, da si ne bo prizadeval po veristični ali zgodovinski verjetnosti, ker ne čuti nobene potrebe po tem (Rudnev 646). Drama se začne pozno popoldne, ko mlada in lepa zakonca di Spadaro in njuno spremstvo prizadevno končujejo priprave na veliki ples v maskah. Vsi nastopajoči – razen nekaterih nujnih izjem – so prav tako mladi in lepi in elegantni kot Vojvoda Lorenzo in Donna Francesca, predvsem pa zelo srečni. Ples v maskah si je zamislil Vojvoda Lorenzo in zelo se ga veseli: »Svetel praznik pričakujem [...] In imenitno se bomo nasmejali.« (Andrejev *Črne m.* 8, 11). Nestrpno pričakuje številne goste, ki jih je povabil, in potem, kar naenkrat, se ti res pojavijo. Nosijo »debele, cele maske«, ki predstavljajo, skupaj s kostumi, običajne figure evropske karnevalske tradicije: harlekine, pierrote, Saracene, Turke, Turkinje, živali, cvetlice itd. Razpoloženje se kmalu spremeni, ker pride nova skupina maskiranih gostov, ki učinkujejo grozno in ostudno. Čvrste maske so večinoma nadomeščene z ličilom in ti gostje predstavljajo mrtvece, pokveke in pošasti, sedem grbastih stark itd. V tretjem valu gostov pa pridejo »maske, ki jih Vojvoda Lorenzo ni povabil«, kot napoveduje že seznam oseb, in te so črne maske v pravem smislu besede. »Kosmate in črne so od nog do glave, podobne so orangutanom in obenem onim pošastnim kosmatim žuželkam, ki ponoči naletavajo na ogenj. Boječe, negotovo in zbegano lazijo ob stenah in se skrivajo po kotih. Toda radovednost jih premaguje: oprezno se kradejo k predmetom in jih prav od blizu ogledujejo.« (Andrejev *Črne m.* 42). Atmosfera postaja vse bolj grozljiva in v nekem trenutku vojvoda Lorenzo ugotovi, da tudi on nosi masko, narejena je iz kamna in ne more si je sneti ali odtrgati, pa čeprav bi si pomagal z nožem.

Motiv udeležbe v karnevalu, ki se iz velikega veselja stopnjuje v veliko grozo, in motiv maske, ki postane neločljiv del osebnosti, je mogoče interpretirati s pomočjo Bahtinove ugotovitve, da »karnevala ne gledamo – karneval živimo in v njem živijo vsi, kajti po svoji ideji je splošen in ljudski. Dokler karneval traja, nihče ne bo živel drugega življenja kot karnevalskega.« (Bahtin 12). Karneval ne dopušča gledalcev, saj vse navzoče potegne vase, zabiše mejo med spektaklom in življenjem in na ta način proizvaja moč, ki je osvobodilna, vendar obenem tudi magična in demonska.

Maska je bistven pripomoček karnevala in v nekaterih obdobjih tudi gledališča. Njena demonska funkcija je očitna že v prazgodovini, v plemenskih ritualih, kjer so s pomočjo maske prikazovali ali klicali demone. Po Pavisu karnevalska uporaba maske osvobaja identiteto in ukinja razredne in spolne prepovedi, gledališka uporaba pa predvsem omogoča akterju, da opazuje druge nastopajoče, medtem ko je sam zavarovan proti njihovim pogledom (Pavis 412). V antičnem, natančneje, v poznem rimskem gledališču je bila ustna odprtina maske izdelana v posebni stožčasti obliki, kar naj bi igralcu okrepilo glas in ga napravilo bolj skrivnostnega. Takšna ustna odprtina se je imenovala *persona*, iz *per-sonare*, 'ozvočiti'. Pozneje je izraz preskočil na celotno masko in z nje na igralca in z njega na figuro, ki jo je prikazoval. Današnji izraz 'oseba' (*persona*), ki ga uporabljajo mnogi evropski jeziki in po Webstru pomeni »človeško bitje,

posebej kadar ga razlikujemo od stvari ali nižje živali«, torej izvira iz gledališke maske in to dejstvo opozarja, kako zelo blizu sta si koncept 'maska' in koncept 'individuum'. V antičnem gledališču je tragična maska izražala strah in sočutje, komična maska pa, kot se lahko prepričamo ob pogledu na figurice iz terakote v Antični zbirki (Antikensammlung) v Münchenu, poudarja groteskni vidik in z njim »materialno telesno načelo«, kot temu pravi Bahtin, tj. pretiravanje v prikazovanju človeškega telesa in njegovih funkcij žretja, pitja, iztrebljanja in spolnosti. Po Bahtinu takšno zniževanje človeške podobe, takšen prenos na raven grobe materialnosti funkcionira kot podpora karnevalskemu načelu 'smrti in obnove' oz. 'spremembe in obnove'. »Zniževanje tukaj pomeni spuščanje na zemljo, združevanje z zemljo, ki požira in rojeva obenem [...] Zniževanje koplje telesu grob zaradi novega rojstva.« (Bahtin 24, 28).

Po antičnem gledališču je bilo samo še eno gledališko obdobje, ki je masko štelo za neizogibno: komedija dell'arte. Pozneje so maske polagoma izginile z evropskih odrov in izumrle ob koncu 19. stoletja, ko je bilo uvedeno realistično gledališče. Značilnost komedije dell'arte je bila, da njeni scenariji niso vsebovali dialoga, temveč so zgolj nudili zgoščen opis dogajanja, vse ostalo so igralci improvizirali. Druga značilnost so 'stalne osebe', ki jih je približno deset po številu in ki z istim imenom nastopajo v skoraj vseh scenarijih komedije dell'arte. Vsaka teh oseb pripada eni od treh socialnih oz. antropoloških tipologij: služabnikom/slужabnicam, starcem/starkam ali ljubimcem/ljubicam. Harlekin, ki ga Andrejev posebej omenja med povabljenimi gosti vojvode Lorenza, je formalno 'drugi služabnik', dejansko pa je najbolj znan med stalnimi osebami komedije dell'arte. Neumen je, neroden in požrešen, kar naprej razmišlja, kako bi prišel do hrane. V poznejšem razvoju komedije dell'arte postane bolj kompleksen in niha med naivnostjo in lokavostjo. Njegov kostum je ves prešit s krpami različnih velikosti, ki se kasneje stilizirajo v romboiden vzorec živahnih barv. Najbolj značilna pa je njegova maska. To je t. i. 'polovična maska' (ki pokriva samo zgornji del obraza), narejena je iz temnega usnja ali povoščenega kartona in opremljena s košatimi obrvmi in brki in z velikim rdečim ali črnim mozoljem na čelu, ima potlačen nos, upadla lica in zelo majhne očesne odprtine. Zelo groteskna, farsična in pravzaprav grozljiva maska, obraz demona! In res, kot navaja Oreglia, Harlekin izvira iz spektralnih hudičev ali tudi šaljivih hudičev, ki so jih poznali v srednjem veku. Mnogi različni viri potrjujejo to teorijo, med njimi angleški menih Ordericus Vitalis (11. stol.), ki opisuje Harlekina kot voditelja tolpe peklenskih bitij. Prizor iz *Jeu de la feuillée* Adama de la Hallea, uprizorjen v Arrasu okrog l. 1275, omenja kralja hudičev, ki se imenuje Harlekin (Oreglia 56); in v Dantejevem *Infernu*, posebej v XXI. in XXII. spevu (Malebranche), imamo demona, ki se imenuje Alichino.

Harlekinova maska je v evropskem gledališču verjetno od vseh najbolj znana, prav zaradi komedije dell'arte. To je maska naivnega prekanjenca, obenem pa tudi hudičeva maska. Zdi se, da sta bila koncept maske in koncept hudiča (ali demona) zmeraj subtilno povezana v evropski kulturi in da že sam naslov drame Leonida Andrejeva, *Črne maske*, nakazuje boj



s hudičem, ki se zgodi v njenem vrhu. Prisotnost hudiča je skrbno pripravljena in subtilno nakazovana, korak za korakom, med drugim Andrejev uporablja tudi tehniko moralitete. Najprej vojvoda Lorenzo ugotovi, da ne more spoznati nobenega svojih povabljenih gostov, ki se skrivajo za maskami. Kdaj pa kdaj se mu vendarle zazdi, da je spoznal koga po glasu, in vpraša: »Kaj niste to vi, signor Basilio? [...] Ste to vi, signor Sandro?«, neka druga maskirana oseba, ne vprašana, pa mu bo odgovorila: »Signora Basiliya ni tukaj. Signor Basilio je umrl.« Čeprav je gostitelj, se počuti vedno bolj kot tujec v množici maskiranih gostov, kot bi bil prestavljen iz človeškega sveta nekam drugam. Potem se člani njegovega spremstva začnejo podvajati, kar je po Bahtinu ena karnevalskih značilnosti. Ta proces se začne, ko v dvorano skupaj z drugimi gosti prihiti sedem grbastih stark, zelo starih in nagubanih, ki veselo plešejo in udarjajo v kastanjete in so vse videti kot reprodukcije ene same. Vojvoda Lorenzo si dovoli zelo neprevidno šalo in vpraša: »Kje pa je vaš ženin, Hudič?«, in takoj dobi odgovor: »Za nami gre.« (Andrejev *Črne m.* 18). Kmalu zatem pokliče svojega upravnika Petruccia in ta se v hipu pomnoži in »istočasno priteče več enakih«; in vojvoda Lorenzo spozna, da ne more zaupati nikomur od njih. In potem se njegova lepa in ljubljena soproga Donna Francesca spremeni v tri ženske, ki se med sabo ljubosumno prepirajo in vojvoda Lorenzo zdaj ve, da je karnevalskega veselja konec in da se je začela groza:

LORENZO: Kakšna prelepa šala, signori, kakšna čudovita šala! Sedaj sem izgubil ženo. Smejte se, dragi gostje: imel sem ženo, Francesca ji je bilo ime, in sem jo izgubil. Kakšna čudna šala! (Andrejev *Črne m.* 31).

Končno zadene pomnoževanje tudi vojvodo Lorenza in pojavi se njegov dvojniki. Eden obeh Lorenzov se razglasi za Satanovega vazala: »In duša se razveseli v tebi, zapovednik moj, gospod moj, vladika sveta – Satan.« (Andrejev *Črne m.* 77). Njegov dvojniki pa ostane vitez Svetega Duha, vazal gospoda Boga, vladike nebes in zemlje. Dogajanje preide v spektakularen boj med svetlobo in temo. Črne maske, podobne pošastnim kosmatim insektom, se bližajo lučem, izvorom svetlobe, ker jih ta močno privlači; v trenutku, ko se dotaknejo katere od svetilk, pa ogenj ugasne. Tema se vse bolj širi po gradu in dejanje doseže svoj vrh v duelu med vojvodom Lorenzom in njegovim dvojnikom. Eden od obeh je ubit, vendar ni povsem jasno, kdo.

Po Bahtinu je ena od pomembnih značilnosti karnevala tudi »začasna ukinitve vseh hierarhičnih odnosov, privilegijev, norm in prepovedi« (Bahtin 15). To je vidik, kjer karneval očitno kaže svoj izvor v ljudski kulturi. Norme vedenja in spodobnosti so začasno ukinjene, posebej tiste, ki zadevajo telo v njegovih nižjih področjih, med katera spada tudi spolnost. V vsakdanjem življenju je bilo področje spolnosti zelo strogo podrejeno položaju na hierarhični lestvici in srednjeveška družbena ureditev ni dovoljevala nobene *mesalianse*. Prav zato se je karnevalska kultura zagnano posmehovala prepovedi spolnega občevanja s partnerjem, ki je previsoko nad ali prenizko pod tvojim stanom. V *Črnih maskah* se skozi ves tekst ponavlja groteskni motiv takšnega seksualnega prestopka, motiv konjskega hlapca, ki si je za ljubico vzel kraljico:

*Mimo počasi koraka čudna procesija: mlado, lepo in ponosno kraljico vede v objemu polpijan konjski hlapec; spredaj nese dojlja-kmetica na rokah majhnega otroka-pokveko, pol žival, pol človeka.*

LORENZO (ogorčeno): Kaj pomeni to, signori? Celo pod maskami se mi zdi taka združitev ostudna in nedostojna. Kaj pa neso tukaj spredaj? – Kakšna gnusna maska! (Andrejev *Črne m.* 24).

Posmehovanje aristokratski 'čisti krvi' in 'finim maniram' je pogost motiv ljudske kulture. Vendar v *Črnih maskah* ta motiv ni prikazan kot osvobodilna moč, temveč, prav obratno, meče temne in celo grozljive sence na celotno dogajanje. Kot zvemo kasneje, si je prav Lorenzova mati privoščila prešuštvo s konjskim hlapcem in sad te nedostojne zveze, otrok pošast, ni nihče drug kot on sam, vojvoda Lorenzo. Na podoben način so tudi vsi drugi dogodki v *Črnih maskah* prikazani v grozljivi perspektivi. To je posledica posebne transformacije koncepta groteske, ki se je zgodila ob prehajanju iz renesanse v romantiko – in simbolizem, ki mu *Črne maske* pripadajo, je dedič romantike. Po Bahtinu je romantika spreminjala karnevalskega duha v subjektivistično, idealistično filozofijo, začel se je vzpon nestabilnega, ambicioznega in samouničevalnega evropskega subjekta. V tem procesu je bil karnevalski smeh utesnjen v volumen ironije in sarkazma, izgubil je torej funkcijo zmagoslavnega in osvobodilnega veselja. Njegova pozitivna preroditeljska moč je bila kar najbolj zmanjšana. In ena od posledic je bila ta, da se je spremenil odnos do groznega. Svet romantične groteske je v precejšnji meri grozljiv svet, človek se v njem počuti kot tujec. Prav v naročju domačnosti in običajnosti se pojavi nekaj strašljivega, nesmiselnega, dvoumnega in sovražnega. V renesansi je ljudska kultura poznala doživljaj groze na povsem drug način: prikazovale so jo namreč komične pošasti in ni jih bilo težko poraziti s smehom. Groza je bila vesela in komična. »Podobe romantične groteske izražajo strah pred svetom in skušajo bralca navdati s tem strahom ('plašijo ga'). Groteskne podobe ljudske kulture pa so absolutno neustrašne in vsakogar seznanjajo s svojo neustrašnostjo.« (Bahtin 47).

Koncepta maske in hudiča sta doživela podobne spremembe. V komediji dell'arte, ki je bila renesančni dramski žanr, Harlekin nosi masko hudiča, izvira iz hudiča in dejansko tudi je neke vrste hudič. Že res, ampak spektralni hudič, šaljivi hudič. V žanrih, kot je *diablerie*, tj. varianta srednjeveškega misterija, ali kot sta parodirana legenda in *fabliau*, je hudič samo vesela ambivalentna figura, ki izraža 'neuradno' stališče, artikulira materialno telesno področje. Kar zadeva masko, je ta v renesansi komaj opazno reflektirala starodavne plemenske rituale, kjer so udeleženci prikazovali ali klicali demone, ampak samo zato, da bi opozarjala na povezave med realnostjo in podobo. V romantiki in simbolizmu pa je položaj povsem drugačen, tukaj maska nekaj skriva, neko skrivnost, kaže varljivo podobo – zadaj za njo pa preži strahovita praznina. Hudič je v *Črnih maskah* konstruiran kot izrecno nevarno bitje; inteligenčen je, estetičen, nihilist in ima bizarno in destruktivno fantazijo. Do skrajnosti razvije možnosti, ki mu jih nudi žanr groteske. Andrejev je zelo previden in nikdar ne pokaže hudiča kot osebo, nikdar mu ne dovoli, da bi nastopil kot *dramatis persona*; pač pa lahko opazujemo, kako se njegova navzoč-

nost odraža v vedenju protagonista in drugih akterjev. Ali, z drugo besedo: v kakšni meri je protagonist obseden od njega. V nizu dram Andrejeva, ki obravnavajo dimenzije zla, so *Črne maske* zaradi kompleksne in večdimenzionalne strukture prav gotovo izreden dosežek. Bile pa so prav zaradi te kompleksnosti težko razumljive, 'najtežje razumljive' v opusu Andrejeva. Rudnev poroča, kako so kritiki in gledališki ravnatelj prepričevali Andrejeva, naj potegne ostrejšo razmejitveno črto med realnim in nerealnim, prav tisto črto, ki se zdi važna tudi Vidmarju. Predlagali so mu psihopatološko rešitev – kar se je zgodilo, je samo in izključno posledica Lorenzove duševne bolezni. In še naprej: pošasti z imenom *črne maske* v drami izjavljajo, da ne poznajo ne Boga ne Satana; samo svetlobo imajo rade, zato so prišle iz noči, da jo požrejo – takšen koncept se je kritikom Andrejeva zdel neprepričljiv tudi po teološki strani, begal jih je in zahtevali so, naj ga Andrejev dodatno razloži, in sicer znotraj drame. Andrejev jim ni ustregel. »Veliko sem razmišljal, dvakrat sem zelo pazljivo prebral dramo in, oprostite – ničesar ne morem storiti. Ne vidim možnosti, pa tudi potrebe ne.« (Rudnev 647).

## LITERATURA

- ANDREJEV, Leonid. *Plat zvona. Novele*. Prev. J. Vidmar. Ljubljana: Tiskovna zadruga, 1922.
- ANDREJEV, Leonid. *Črne maske*. Prev. J. Vidmar. Ljubljana: Zvezna tiskarna in knjigarna, 1924.
- BAHTIN, Mihail. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednjevekov'ja i Renessansa*. Moskva: Hudožestvennaja literatura, 1990.
- GOLAR, Cvetko. »Leonid Andrejev«. *Ljubljanski zvon*. 3. 23 (1903): 191–192.
- KOS, Janko. *Moderna misel in slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983.
- KOS, Matevž. »Poskusi z Nietzschejem: Podbevšek, Vidmar, Bartol«. *Literatura*. 115/116. 13 (2001): 126–168.
- MORAVEC, Dušan. »Mejniki v razvoju Vidmarjeve dramaturgije in teatrologije«. *Sodobnost*. 6/7. 43 (1995): 811–815.
- OREGLIA, Giacomo. *The Commedia dell'Arte*. London: Methuen, 1968.
- PAVIS, Patrice. *Gledališki slovar*. Ljubljana: Knjižnica MGL, 1997.
- PREOBRAŽENSKI, Nikolaj. »'Od zarje do zarje.' Dijaške komedije Leonida Andrejeva«. *Ljubljanski zvon*. 3. 40 (1920): 138–144.
- RUDNEV, A. P. »Komentarii«. *Sobranie sočinenij*. 3. Leonid Andreev. Moskva: Hudožestvennaja literatura, 1994. 613–654.
- VIDMAR, Josip. »Bogoiskanje Leonida Andrejeva«. *Ljubljanski zvon*. 8, 9, 10, 11. 42 (1922): 480–489, 551–561, 596–607, 661–671.
- VIDMAR, Josip. »A. Podbevšek, Človek z bombami«. *Kritika*. 4. 1 (1925/26): 54–58.
- VIDMAR, Josip. *Literarne kritike*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1951.
- VIDMAR, Josip. *Izbrano delo*. II. Polemike. III. Eseji. IV. Dramaturški zapisi. Maribor: Obzorja, 1975.

## ■ TWO VIEWS ON "THE MOST INCOMPREHENSIBLE WORK" OF LEONID ANDREYEV

The first part of the article outlines the links between the critical criteria of Josip Vidmar (1895–1992) and his attachment to the work of Leonid Andreyev, primarily to his play, *The Black Masks*. The second part, based on Bakhtin's theses on carnival culture (*Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednjevekov'ja i Renessansa*), interprets the properties of *The Black Masks*, which were either not seen or understood by Vidmar. In the 1920's, through translations and articles, the young Josip Vidmar systematically introduced the plays and narratives of Andreyev into Slovenian culture. This was also the time of Vidmar's decision to refashion Slovenian literary criticism. To do so, he needed an optimal model from a contemporary writer with which to identify and to measure others against. He chose for this purpose a colleague of his own generation, an avant-garde poet, Anton Podbevšek (1898–1984), from contemporary Slovenian literature, and Leonid Andreyev as a representative of foreign literature. He considered Andreyev as someone who had resolutely detached himself from the Russian literary tradition, and who had based his work also on the Nietzschean concept of the "Übermensch". Vidmar understood *The Black Masks* as an allegory of the awakening of the human soul. The protagonist, Duke Lorenzo di Spadaro, seeing for the first time the true image of himself, invokes a process in which the elements of chaos and darkness enter his soul; there is a struggle between darkness and light. The protagonist loses his way, but eventually finds the path to the truth, and good triumphs over evil. Vidmar clings firmly to this traditionalist and also arbitrary interpretation, despite it being in places in obvious contradiction with the action of this pessimistic play. Vidmar solves the problem of the difficulty of comprehending the play by determining the parts of the play which are realistic and those which are only imaginary; this provides the starting-point in the process of understanding the text. Vidmar establishes that there is only one realistic scene in the play, and everything else is imaginary, representing thoughts and emotions running wild in Lorenzo's soul. Vidmar's interpretation echoes the "principle of projection", employed by his contemporaries (e.g. German literary critics) to interpret expressionist drama: the dramatic action is the projection of the protagonist's soul. However, they did not separate the real from the imaginary, because such differentiation actually eliminates or at least severely narrows the category of the artistic. It seems that Vidmar's notions overemphasize the cognitive aspect, while neglecting aesthetic and ethical.

The interpretation of *The Black Masks* on the basis of Bakhtin's theses on carnival culture seems appropriate, if only because carnival permeates the action from the first scene to the last. In his castle, Duke Lorenzo organizes a masked ball, eagerly awaited by everyone. However, the initially merry atmosphere grows progressively terrifying, and at one point Duke Lorenzo realizes he can no longer remove or tear off his mask. The motif of carnival participation, progressing from great joy to horror, and the motif of a mask becoming an inseparable part of the personality, correspond to Bakhtin's conclusion that the carnival is lived, not observed; the carnival cannot have an audience, because it absorbs everyone present, eradicating the line between spectacle and life, and in doing so producing a power, liberating, yet also

magical and demonic. It is the demonic aspect which becomes increasingly predominant in *The Black Masks*, anticipating the struggle with the Devil which occurs at the climax of the play. The presence of the Devil is carefully established and subtly alluded to, step by step – for example, by means of duplicating the main characters; at the climax of the play the protagonist himself is given a double. The concepts of the mask and the Devil in *The Black Masks* reflect the changes that came about on the journey from the Middle Ages to romanticism; and symbolism, to which *The Black Masks* belong, is an heir to romanticism. Under the influence of the self-destructive romantic subject, the positive regenerative power of the carnival spirit transforms itself into an uncanny world, where a man feels like a stranger. The Devil is no longer a medieval joker subverting the authority of power; he is constructed as an explicitly dangerous being; he is intelligent, an aesthete, a nihilist, and has a bizarre and destructive imagination. Andreyev is very careful and never allows the Devil to appear onstage; we can, however, observe how his presence is reflected in the behaviour of the protagonist and other characters. In other words: to what extent the protagonist is possessed by him. In the series of Andreyev's plays dealing with the dimensions of evil, *The Black Masks*, for their complex and multi-faceted structure, is without doubt an outstanding accomplishment. Again, because of its complexity, this play is hard to comprehend, it is "the most incomprehensible work" of Leonid Andreyev, as Vidmar admits himself.





# SIMBOL V JENKOVI LIRIKI

Vanesa Matajc

Filozofska fakulteta, Ljubljana

*Postromantična poezija S. Jenka v primerjavi s klasično-romantično Prešernovo poezijo uvaja simbolično vsebinsko strukturo v krajša, formalno preprostejša besedila, ki dosledno pripadajo zvrsti pesmi-podobe. Pojavljajo se vključene v širši cikel (Obrazi) ali povsem samostojno. Pesem-podoba izrazno ustreza postromantičnemu lirskemu subjektu, oba pa krepita možnost tekstne simbolizacije.*

*Simon Jenko and the structure of symbolic content. In comparison to the classic-romantic poetry of France Prešeren (1800–1849), the post-romantic poetry of Simon Jenko (1835–1869) introduces a structure of symbolic content into shorter, formally less demanding texts, all of them in the poem/image form. They appear either as part of a wider cycle (Obrazi – Faces) or on their own. Expressively, a poem/image corresponds to the post-romantic lyrical subject, and they both increase the scope of text symbolisation*

V slovenski književnosti se do konca 19. stoletja ohranja romantika, vendar tako, da nekoliko modificira svoje duhovnozgodovinske in literarno-estetske podlage. Janko Kos imenuje te modifikacije z literarno-zgodovinskim terminom postromantika. Ob F. Levstiku, J. Stritarju, A. Aškercu, S. Gregorčiču in drugih piscih od sredine do konca 19. stoletja jo umetniško najbolj dognano in v literarnosmerno najčistejši obliki uresničuje lirika Simona Jenka, nemalokrat tudi z uporabo simbolizacijskega postopka, ki ga odkrivamo v pesnikovi ljubezenski in refleksivni liriki. Do slednje se literarna zgodovina opredeljuje različno: po B. Paternuju se Jenkova poezija umešča v »protiklasično« romantiko: »Tako lahko sklenemo, da sta Prešeren in Jenko na svoj način uresničila oba pola evropske romantike.«<sup>1</sup> »Prešeren je slovensko poezijo prvi kultiviral do estetsko dozorelega sloga in jo s tem konstituiral kot poezijo. Jenko je ob tem ozadju nato opravil prvo izrazitejšo stilno opozicijo in diferenciacijo. Oba sta sicer z večjim delom svojega pesnjenja pripadala romantiki, vendar vsak na svoj način.«<sup>2</sup> »Jenkovo delo pomeni drugo, pozno fazo romantike, ki se že preveša v realizem, deloma tudi k začetkom moder-

nizma,«<sup>3</sup> namreč zaradi svoje impresionistične stilne kvalitete. F. Bernik prav tako omenja prehajanje Jenkove lirike v realizem, čeprav njene temelje prav tako še vedno povezuje z romantiko: eno najpogostejših tem Jenkove lirike, temo časnosti, namreč pesmi razvijajo tako, da »pesnik še vedno gleda na snovanje narave iz neke oddaljenosti. Stoji pred naravo kot pred neko tujo, komaj odkrito realnostjo, in jo opazuje,« ne da bi njeno minevanje in minljivost »pojmoval kot eno izmed treh determinant pozitivistične miselnosti, ampak je sprejemal spoznanje o vsesplošnem odmiranju z bolečino romantikov.«<sup>4</sup> Po Bernikovem mnenju, ki predhaja Paternujevi tezi o Jenkovi neklasični, »disharmonični« romantiki, gre za osebnoizpovedno liriko čustev, ki »pa zdaj niso več pesnikove enosmerne, notranje harmonične težnje /.../, ampak so nalomljene v svojem bistvu, načete po dvomih in pesimizmu,«<sup>5</sup> ravnodušnosti in ironiji. J. Kos je to ironijo pojasnil z vplivom dveh tokov Heinejeve poezije, torej njene pozne romantičnosti in postromantičnosti na Jenkovo liriko: (Heinejeva) romantična ironija »je bila v njegovi mladostni poeziji še izraz radoživosti, duhovne nadmočnosti in slikovitosti pesniške subjektivitete, polagoma pa je postala znamenje subjektivnosti, ki sicer še zmeraj ohranja vero v lastno substancialnost, vendar že priznava svojo omejenost nasproti stvarnosti, pogosto tudi svojo nemoč in degradacijo. To pa je pozicija postromantike.«<sup>6</sup> Po Bernikovem mnenju<sup>7</sup> Jenko verjetno ni poznal ali ustvarjalno posvojil Heinejeve pozne lirike, pač pa tisto, ki razvija teme deziluzionistične erotike, kar mu je omogočilo »preseganje romantike«. Vendar takšne »deromantizacije« ne pri Heineju ne pri Jenku ne povzroča prehajanje v realizem, marveč pomeni, da oba pesnika modificirano nadaljujeta romantično izročilo. S tem se strinja tudi A. Skaza, ki Jenka umešča v obdobje »dokaj razkrojene pozne romantike« ali celo (neimenuvane) postromantike: »Pozna romantika /.../ je razvidno izoblikovan literarni stadij, s svojo dediščino pa pomeni tudi most, ki mimo realizma in v nasprotju z njim vodi v moderno.«<sup>8</sup>

Literarna zgodovina se torej strinja, da Jenkova lirika pripada pozni romantiki ali celo postromantiki. J. Kos utemeljuje (Jenkovo) postromantiko z redukcijo romantičnega subjektivizma: »V Jenkovi zreli poeziji ostaja kljub redukciji subjektivizma temelj subjekta še zmeraj njegova lastna subjektiviteta, ne pa biološka ali historična stvarnost, ki se v realizmu izza subjekta pojavlja kot prava podlaga vsega. Naj je subjektiviteta v *Obrazih* še tako krhka, slabotna ali celo razkrojena, je vendarle še zmeraj sama sebi nekaj substancialnega, to pa je bilo za postromantiko bistveno.«<sup>9</sup> Tako je Jenkova poezija duhovnozgodovinsko usklajena z evropsko liriko, v kateri po Kosovem mnenju med leti 1830–1870 prevladuje postromantika.

Način redukcije romantičnega subjektivizma je v Jenkovi liriki nemara najrazvidneje uresničen v njenem miselnem »kroženju«, naj gre za filozofsko-refleksivno ali za emotivno-razpoloženjsko liriko. Gre za kroženje ali nihanje »med nasprotji moči in nemoči, upa in brezupa, resnobe in humorja, radožive volje do bivanja in ukinjanja sleherne volje sploh.«<sup>10</sup> To nihanje ali kroženje verjetno pogojuje zavest minljivosti, ki pri Jenku prehaja v »filozofijo trenutka«. Ta blokira klasično-romantično normo

uravnotežene harmonije ter povzroči fragmentarizacijo (pesemske) resničnosti. Jenko jo pogosto upesnjuje v kratki in preprosti lirski zvrsti, t. i. pesmi, ki je v pozni romantiki nastopila kot opozicija umetelnim (romanskim) pesniškim oblikam in zvrstem visoke, zlasti schleglovske romantike. »Pesem« je recimo forma Jenkovega cikla *Obujenke* in tudi zaradi nje »dajejo Jenkova besedila velikokrat vtis necelevitosti in nedorečenosti, celo improvizacije. Tudi zgradba stavka izgublja notranje ravnovesje členov, posamezne besede postajajo pomensko bolj obremenjene ali pa se jim pomen izgublja.« Namesto »klasične monumentalne forme« se zdaj uveljavi »fragment kot umetniška forma«. <sup>11</sup> Takšna kratka ali na podobo osredotočena vsebinska organizacija besedila samodejno omogoča večjo semantično sugestivnost, s čimer stopnjuje možnost simboličnega učinka. Ta se pojavlja predvsem v Jenkovi razpoloženski liriki. Manjša je možnost simbolizacije v Jenkovi filozofsko-refleksivni liriki; pač zaradi pogostejše uporabe abstraktnih in konvencionalno opomenjenih pojmov. Paternu je obe možnosti opisal ob analizi razlik med klasično-romantičnim in Jenkovim podobjem in vsebinskimi strukturami: »Po eni strani je /Jenko/ metaforično izražanje stopnjeval in prestopil že k prizadevnejši gradnji besednega simbola, pa tudi večjih simbolnih enot (Obrazi). Pri tem so včasih še močno vidni zavirajoči pojasnjevalni posegi, ki simbole sproti dešifrirajo in jih vračajo nazaj v sestav razumarskega prisposabljanja (Slika). Toda kljub takim zaustavitvam je s svojimi razvitejšimi podobami /.../ prispel na prag spontanega simbolizma.« <sup>12</sup> V Jenkovi liriki dejansko narašča uporaba metonimije, sinekdohe in deskripcije. Simboličnosti pa je v tej liriki po eni strani pravzaprav malo (ker pesemski podobi pogosto sledi pomenska razlaga njene vsebinske vloge v pesmi), po drugi strani pa z ozirom na »klasično« Prešernovo liriko Jenkova simbolizacija pomeni novost, ki jo Paternu imenuje »simbolizirajoča fragmentarnost«. <sup>13</sup>

Najizraziteje v Jenkovi liriki jo razvija cikel pesmi-podob *Obrazi*, ki je najbrž tudi umetniški vrh Jenkovega postromantičnega pesnjenja. Vsako besedilo cikla sicer ni simbolično, vendar celota pomeni zgostitev Jenkove simbolizacijske spretnosti. Ne po naključju, kajti soomogoča ga uporaba lirske zvrsti pesmi-podobe.

Zakaj pesem-podoba tako ustreza postromantični liriki in simbolizaciji nasploh? Po mnenju J. Kosa prikazuje subjektovo notranjost kot nekaj »negibnega, že preteklega, pomaknjenega v distanco, s tem pa brez prvinske romantične sile. /.../ Romantični lirski subjekt, govoreč praviloma v prvi osebi, /se je/ iz lirskega dogajanja umaknil in se spremenil v tretjeosebne opazovalca, ki v tej vlogi lahko navidez objektivno, nepristransko, pripovedno-opisno, s tem pa 'slikovno' postavlja pred bralca lik, položaj ali dogodek, ki so nosilci lirskega dogajanja v pesmi. Kljub pripovedni opisnosti je takšna pesem seveda še zmeraj lirska, ne pa epska, saj je njena motivika predvsem nosilec teme, ki je idejno-emotivna, tako da so ji snovne prvine samo gradivo, prisposoda ali sredstvo ponaazoritve.« <sup>14</sup> Statična pasivnost lirskega dogajanja v tej zvrsti torej odraža statičnost, pasivnost, oslabiljenost in relativnost romantičnega subjekta; ta je v pesemski resničnosti navzoč (le) preko »idejno-emotivne teme«, ki

nadgrajuje in osmišlja motiviko. Zato ta lirski zvrst pesmi-podobe izrazno tako ustreza stanju postromantičnega subjekta in hkrati dopušča veliko možnosti za vzpostavitev simboličnega razmerja med snovno motiviko ter idejno-emozivno temo, ki sugerira stanje lirskega subjekta.

Idejno-emozivno tematiko *Obrazov* razločno nakazuje že uvodni, za cikel skorajda programsko-tematski *obraz* *Vstala je narava* (ZD I, 44). Ta uvodna pesem postavlja prvine empirične narave v razpoložensko korespondenco z lirskim subjektom; odzivi narave so poistoveteni z odzivi lirskega subjekta:

*In srce umeje  
čudne govorice,  
ki jih govorijo  
zvezde in cvetice.*

*Kamenje budi se  
in občutke moje  
z mano čuti, z mano  
glasne pesmi poje.*

Zvezde, cvetice in kamne personificirajo glagolske metafore (govoriti, čutiti, peti) in s tem nakazujejo, da v naslednjih pesmih *Obrazov* obstaja poistovetenje človeškega in naravnega sveta tudi tam, kjer zveza med njima ni podana eksplicitno, oziroma tam, kjer komparat (človek, človeško doživljanje) ni eksplicitno naveden. V tem primeru, z vidika uvodne pesmi, vsak nadaljnji komparand, ki je motivika celotne pesmi-podobe, učinkuje kot sugestivna podoba stanja lirskega subjekta. Če je ta – ali človeško doživljanje nasploh – v pesmih neekspliciran, konkretno nenavzoč v pesemskem dogajanju, pride do učinka simbolične sugestije.

Kadar pa sta tako narava kot človek eksplicitno navzoča v pesemskem dogajanju in je razmerje med njima morda celo eksplicitno pojasnjeno, simbolični učinek pesmi izgine. Njegov zasnutek se spremeni v pogosto alegorično ali oslabiljeno alegorično vsebinsko strukturacijo pesmi.

Prvi *obraz* *Roži mlado lice* (ZD I, 45) se zdi simboličen, čeprav je med dogajanjem narave (rože) in človeka (fanta) prikazana dokaj eksplicitna vzporednost. Vendar vsebinska organizacija besedila prerašča preprost semantični paralelizem in z njim vred tudi preprosto alegoričnost. Prva kitica prikazuje situacijo rože, ki govori fantu. Druga in tretja kitica obsegata njen monolog o bližnji prihodnosti: na svatbi fantovega dekleta bo roža krasila svatbeno obleko in propadla ob poročni »konzumaciji«, ki za nagovorjenega fanta pomeni tudi konec možnosti, da bi dekleta ostalo njegovo. Rožin bližnji propad je torej semantična vzporednica bližnjemu propadu fantovega ljubezenskega upanja; je semantična metaforična analogija. Rožin propad je v dani situaciji tudi dejanski del tega prihodnjega dogajanja, propada ljubezenskega upa, in je torej njeno sinekdohična partikularizacija. Je pa tudi motivno avtonomno učinkujoča posledica konkretnega dogajanja (poroke) po principu metonimične kontigvitete. Motiv rožine situacije je torej v trojnem, simboličnem razmerju s temo minevajoče ljubezni oziroma je njena simbolična predstavitev. K takemu učinku verjetno prispeva svoj delež tudi personifikacija (govoreče) rože.



Podobno prispeva k simboličnemu učinku drugega *obraz*a Naj vsa svojo silo (ZD I, 46) personifikacija lipe in hrasta. Prva in druga kitica obsegata lipin monolog. Tretja kitica eksplicira personifikacijo: pojasnjuje, da gre za govorečo lipo, ki se ji molče posmehuje opazujoči hrast. Tretja kitica torej razlaga, da je naravno dogajanje personificirano, obenem pa potrjuje smrtno napoved, ki jo je lipa izrekla že prej v monologu (*in nje pada čaka*). S personifikacijo govornice lipe in čakajočega hrasta se ustvarja simbolični učinek dogajanja: personifikacija sugestivno prenaša položaj lipe na položaj lirskega subjekta, na njegovo občutenje lastne minljivosti. Med eksplicitno nenavzočim lirskim subjektom in naravno prvino vzpostavlja torej korespondenco ali celo poistovetenje preko skupne ključne lastnosti, minljivosti. Natančno jo pojasnjujeta že prva in druga kitica, vendar se njuna semantična analogija pokaže šele vzvratno, ko situacijo lipe v razmerju do lirskega subjekta razumemo simbolično: živo bitje nasploh lahko kljubuje zunanjim pretnjam (burja), ne more pa kljubovati svoji imanentni, vrojeni zapisanosti smrti. To notranjo in neogibno zapisanost smrti v pesmi simbolizira *črv pod kožo, / ki redi se z mano*. Je konkreten, avtonomen metonimični vzrok za (lipino) zapisanost smrti. Je tudi avtonomni sinekdohični del, partikularizacija v smrt napredujočega dogajanja. Je tudi motivni nosilec situacije, ki je metaforična analogija situaciji odsotnega, vendar s personifikacijami sugeriranega lirskega subjekta, tako da med njima ustvarja semantično razmerje analogije. Motiv črva v situaciji lipe je v razmerju do teme smrtnosti vsega živega torej simboličen.

Tretji in četrti *obraz* ne izpeljeta simbolizacijskih zmožnosti pesmi-podobe. Tretja pesem namreč uporablja motiv oblaka kot prenašalca ljubezenskega sporočila brez podobstvenih razsežnosti, četrta pesem pa sooča sanjsko in objektivno realnost in s to sopostavitvijo ironično opredeljuje rodoljubno tematiko besedila, vendar v literalni dikciji.

Peti *obraz* Ko je sonce vstalo (ZD I, 49) s tematiko in personifikacijo navidez razvija simbolični učinek. Tokrat je lirski subjekt v besedilu eksplicitno navzoč kot »sogovornik« personificiranega sonca. To situacijo razvija prva kitica in prvi verz druge kitice. Sledi sončeva »replika« z naukom o minljivosti vsega živega, lirskega subjekta in žive narave. Zaradi tega nauka, ki ga eksplicira celo komparacija (*ti ko rosa zgineš*), pesemsko besedilo zapira možen simbolični učinek motivov v razmerju do teme minljivosti: besedilna tema je povsem eksplicirana. Ta eksplikacija je z izjemo navedene komparacije in metonimije (grob kot metonimija smrti) docela dobesedna. Personifikacija sonca v tem primeru torej ne omogoča simbolizacije dogajanja, marveč, nasprotno, omogoča dobesedno in neposredno eksplikacijo teme. Tema tudi ni predstavljena v semantično analoški jukstapoziciji podobe in njene pomenske razlage, temveč kot enovito dogajanje, znotraj katerega (in ne zunaj, neodvisno od njega) je ekspliciran nauk. Peti *obraz* torej ne razvije niti alegorične vsebinske strukturacije besedila.

Šesti *obraz* Z glasnim šumom s kora (ZD I, 50) ne obsega niti eksplicitnega niti implicitnega nauka. Opis pesemskega dogajanja, fragmentaren oris vaške pobožnosti, se zdi sam sebi namen. Vendar lahko zadnja

dva verza (*Skoz visoka okna / jasno sonce sije*) že zato, ker z motivom sonca spomnita na neposredno predhodni, peti *obraz*, razširita svojo semantiko čez in čez celotno besedilo šestega *obraza* nazaj v kontekst prejšnjega (petega), ki posreduje sončev »govor« o minljivosti vsega živega. Če torej šesti *obraz* razumemo kot motivno nadaljevanje petega, tudi šesti sugerira temo minljivosti, vendar tokrat dosledno neeksplicitno: zgolj v sugestivni jukstapoziciji podobe človeškega sveta in jasnega, ravnodušnega sonca z implikacijo njegovega predhodnega »nauka«. Zaradi te jukstapozicije človeške pobožnosti in sonca, ki je to besedilo z ničemer ne razlaga, opis človeške pobožnosti učinkuje kot podoba predhodnega, zdaj zgolj impliciranega nauka. Sugerirana semantična povezanost podobe in nauka ni razložena, zato se ne razvije v alegorično vsebinsko strukturo. Pobožno petje oziroma *glas soseske* tako postane konkreten del dogajanja (predhodno eksplicirane) minljivosti, torej njena sinekdohična partikularizacija. Je tudi avtonomna motivna vsebnost tega dogajanja, torej v vlogi metonimičnega predstavljanja minljivosti. V kontekstu predhodnega *obraza* pa je nazadnje tudi situacijska semantična analogija predhodni situaciji lirskega subjekta. Kot motiv v razmerju do teme minljivosti, ki jo zgolj sugerira razmerje te pesmi s predhodno pesmijo, torej pobožno petje v cerkvi pod jasnim soncem učinkuje z izjemno sugestivno simboličnostjo.

Drugačen je sedmi *obraz* Zelen mah obrašča (ZD I, 51). Prva kitica obsega podobo razvaline. Govor prvoosebnega lirskega subjekta ob razvalini, ki je podoba minljivosti vsega človeškega, relativira objektivno vrednost človeškega življenja in ga eksplicitno poistoveti s sanjami. Zaradi kombinacije podobe (razvaline) in razlage njene semantične vloge (minljivost človeškega) sedmi *obraz* organizira svojo vsebino v alegorično razmerje.

Osmi in deveti *obraz* s temo pesimističnega rodoljubja oziroma samotnega, samoizobčenega, izjemnega individua ne ustvarjata niti simboličnega niti alegoričnega semantičnega učinka besedil. Tudi medsebojno nepovezano podobje je skromno in pomensko konvencionalno; prevladujejo metonimije (*trud in boj in rane* ali *zlomljena je sablja* kot metonimije spopada in poraza; *bela zora* kot metonimija dneva ipd.).

Deseti *obraz* Mlade hčere truplo (ZD I, 54) organizira pesemsko vsebino oslABLJENO alegorično. Dvema podobama, ki sta v medsebojnem razmerju teze in antiteze (prva in druga kitica), sledi povzemajoče eksplicitno pojasnilo pomena obeh podob za pesemsko vsebino. Prva podoba izraža človekovo žalost nad minljivostjo, druga podoba uprizarja naravo, ki je do minljivosti le ravnodušna. Zadnja kitica prejšnji sredstvi uporabi obratno: če je prva podoba predstavila človeški svet fragmentarno sinekdohično, z individualizacijo oziroma partikularizacijo minljivosti (mati na hčerinem grobu), in če je druga podoba prikazala naravo univerzalizirajoče, na splošno, njuna pomenska razlaga najprej posploši človeški svet (jokajoči človek) ter partikularizirajoče sinekdohično povzema naravo (veselo pojoči slavec). Primerjavo, ki hoče prikazati razliko med dvema svetovoma (človeka in narave), implicitno ustvarja jukstapozicija obeh podob. Ta *obraz* doslej najrazločnejše ukinja korespondenco med

človekom in naravo, čeprav narava še ostaja primerjalno sredstvo za človekovo razumevanje sebe in sveta, kakor je nakazala uvodna, »programska« pesem cikla.

Usklajenost človeka in narave pa znova vrača enajsti *obraz* Rosa, hladna rosa, ki personificira kamne v govoreče kamne, vendar to (še) ne omogoči simbolične ali alegorične strukturacije pesemske vsebine. Enako velja za dvanajsti *obraz*, ki razvija rodoljubno, verjetno panslavistično tematiko s pomočjo personifikacije (govorečega) rečnega vala.

Trinajsti *obraz* Med borovjem temnim (ZD I, 57) se razvija na motivu breze med borovci. Leksika iz semantične paradigme samotnosti (*tuja/ stoji sama zase* oziroma: *samica*) jo posredno oziroma implicitno personificira. Na ta način začne breza sugerirati tematiko samotnega, izjemnega, a odtujenega (postromantičnega) lirskega subjekta, kakršno je razvil že deveti, prvoosebno izpovedni *obraz*. Ta je pripravljali kotekst za ustrezno, torej ne zgolj dobesedno razbiranje pomena v trinajsti pesmi cikla, v pesmi o brezi, čeprav k nedobesednemu branju usmerja že njegovo lastno besedilo s personificirajočo leksiko iz semantične paradigme samotnosti. Samotnost kot idejno-emosivna tema prežema motiv (breze), vzet iz objektivne stvarnosti narave. V razmerju do teme samotnosti, ki jo kotekst devetega *obraza* pomensko nadgrajuje, tako da začne opredeljevati stanje postromantičnega lirskega subjekta, začne motiv breze učinkovati simbolično. Besedilo v celoti obsega upodobitev situacije breze. Eksplicitne pomenske razlage te podobe ni, tako da na prvi pogled sploh ni jasno, ali gre za podobo. Vendar njeno odprtejšo, nedobesedno semantiko sugerirajo razpršene abstraktne denotacije stanja (tujost, samota), ki opozarjajo, da besedilo ni zgolj »slika« narave. To potrjuje vsebinska organizacija besedila: breza med borovci v razmerju do teme (samotnosti) nastopa kot splošen del širše samotnosti; je njena partikularizacijsko, selektivno pridobljena sinekdoha. Je hkrati tudi njena avtonomna vsebnost po principu metonimične kontigvitete. Njena situacija pa je seveda metaforično semantično analoška situaciji lirskega subjekta, ki ga v bralčevo zavest prikljuje kotekst predhodnega devetega *obraza*. V razmerju do teme samote, katere prikriti nosilec je lirski subjekt, učinkuje breza kot simbolični, hkrati avtoprezentacijski in reprezentacijski motiv.

Skoraj enaka je vsebinska struktura štirinajstega *obraza* Južen veter diše (ZD I, 58), ki uvaja še spretnejšo semantično »potujitev«. Prva in druga kitica obsegata prvoosebni govor o ljubezenskem pomladnem klicu in njegovi izpolnitvi. Šele zadnja dva verza besedila pojasnjujeta, da gre za personifikacijo »ljubimcev«: govorečega vrabca in vrabčevke. Njuna dosledna personifikacija spet sugerira, da pomen besedila presega semantiko opisane situacije in se širi na situacijo (tretjeosebno pripovedujočega) lirskega subjekta. Ta je že od začetka cikla postavljen v takšno ali drugačno razmerje do narave, v tem primeru do ptičje situacije na temo ljubezenske izpolnitve. Z vidika celotnega koteksta cikla in s pomočjo personifikacije naravnega sveta učinkuje vrabčja situacija kot pomensko nerazložena podoba: ptičja ljubezen je konkreten sinekdohični del, partikularizacija pomladnega ljubezenskega dogajanja, v katero je posredno vpet tudi tretjeosebni lirski subjekt. Je avtonomna vsebnost tega dogaja-

nja po principu metonimične kontigvitete. S kontekstom cikla in s personifikacijo pa sugerirano razvije tudi možno metaforično analogijo s situacijo lirskega subjekta, ki je v korespondenci z naravnim dogajanjem. Ptičji motiv je v razmerju do teme vsezajemajoče pomladne ljubezni torej simboličen.

Petnajsti *obraz* Leži polje ravno (ZD I, 59) ne razvije simboličnega učinka oziroma ne strukturira svoje vsebine simbolično. Je le upodobitev skrivnostnega dogajanja v naravi in z zadnjima dvema verzoma okrepljuje intuitivno korespondenco med človekom in naravo.

Šestnajsti *obraz* Zida drobna mravlja (ZD I, 60) je podoba naravnega sveta in prikazuje njegovo notranjo različnost: marljivost, trud in željo po varnem posvetnem blagru minornega bitja (mravlje) ter vzvišenost, dostojanstvo in »nadsvetnost« superiornejšega bitja (orla). Jukstaponirani podobi narave sta pomensko antitetični, vzroka za njuno sopostavitev oziroma eksplicitne pomenske razlage obeh podob pa besedilo ne navaja. Prav zato v tematskem kontekstu cikla (razmerje človeka z naravo) sugerirata možnost, da njun razširjajoči se pomen prehaja na vsesplošno stanje sveta. Obe podobi narave sta njeni selektivno pridobljeni sinekdohi. Sta njena avtonomna metonimična vsebnost, ne le njen nesamostojen del. Hkrati njuni dogajalni situaciji odsevata metaforično analoško razmerje z bipolarno razumljenim svetom, kakor ga predstavlja tretjeosebni lirski subjekt. S tem učinkujeta kot simbol te vsesplošnosti, nemara tudi kot simbol zgolj implicitno navzočega lirskega subjekta. Natančneje: njegov simbol je verjetno predvsem orlova situacija, saj ta sugerira panoramski, univerzalizirajoči pogled na naravo, katere del je sicer tudi sam – enako kot skriti lirski subjekt, opazovalec.

Sedemnajsti *obraz* Log za log se skriva (ZD I, 61) oslABLJENO alegorično strukturira svojo vsebino. V implicitni komparaciji primerja po reki plovečo ladjo oziroma reko ter ljubezen prvoosebnega lirskega subjekta. Implicitno komparacijo obojega sugerira jukstapozicija podobe (reke) in ljubezenske izpovedi, ki učinkuje kot prikriti komparat ob sicer količinsko skromni ali vsaj konvencionalno metaforični dikiciji.

Osemnajsti *obraz* Kadar mlado leto (ZD I, 62) razvija dialog med lirskim subjektom in personificiranim slavcem na temo večnega ponavljanja oziroma nespremenljivosti narave. Besedilo sopostavlja človeško pričakovanje spremembe in stvarno nespremenljivost narave, tako da učinkuje kot prikrita antiteza med človeškim in naravnim svetom. S tem se, podobno kot v petem, šestem in desetem *obrazu*, prikrito nakazuje rahljanje sorodnosti med človekom in naravo: človek intuitivno doumeva naravne zakonitosti, čeprav jih hoče zavestno še preseči. Slavec kot partikularizacija narave je njena šibka, sinekdohična podoba, razlaga njenega pomena pa eksplicitno pojasnjuje pesemsko temo.

Devetnajsti *obraz* Zarja dan pripelje (ZD I, 63) pa z zaključnim naukom ali nasvetom ne sklepa in ne razlaga kake predhodne podobe, temveč zgolj zaključuje kontinuirano refleksijo. Čeprav ga izraža metonimija (*gladka koža*, ki kontigvitetno nadomešča denotacijo brezskrbno življenje), je pesem ne razvije v makrostrukturno besedilno enoto oziroma vsebine ne strukturira alegorično.

Podobno dvajseti *obraz* Ves dan je pri oknu (ZD I, 64) sicer sugerira intuitivno dojeto korespondenco človek – narava, vendar ne na alegoričen ali simboličen način. Opisuje situacijo, v kateri personificirana (govoreča) luna potrjuje dekletove težke slutnje, pomen dogodka pa ne preseže eksplicitnega pesemskega konteksta. Zadnja pesem Jenkovega cikla je torej, tako kot uvodna, tematsko skladna s celoto cikla, ne izrablja pa simboli-zacijskih zmožnosti pesmi-podobe.

Besedila *Obrazov* zvrstno torej vsa pripadajo pesmi-podobi, vendar vselej ne razvijejo simboličnega učinka, temveč lahko svoje vsebine strukturirajo tudi alegorično, oslABLJENO alegorično ali tako, da na makrobesedilni strukturi ravni ne uporabljajo semantičnostvornih principov podobja. Vzrok za to je nemara Jenkovo zelo raznoliko upesnjevanje te lirске zvrsti: »Jenko je ob formalnem vzorcu /pesmi-podobe/, ki ga predstavlja pesem o »brezi«, razvil še drugačne tipe pesmi-podobe – opis ali oris lika, stanja, položaja, kombinacijo dialoga in malega dogodka, tako da se takšni vzorci od pesmi do pesmi spreminjajo in ustvarjajo največjo možno raznoličnost temeljne zvrsti.«<sup>15</sup> Prav ta raznolikost je najbrž vzrok za nepolno izrabo simbolizacijske zmožnosti pesmi-podobe v Jenkovih *Obrazih*. Simbolizacijo omogoča le zvrstna različica, v kateri gre za oris situacije ali lika brez komentarja oziroma pomenske razlage njene/njegove vloge v pesmi. Večinoma se mora odreči tudi dialogu, lahko pa takšna, simboliki ustrezna zvrstna različica, uvaja vložni monolog, kakor na primer v prvem (monolog rože) ali drugem (monolog lipe) ali štirinajstem (monolog vrabca) *obrazu*. Simbolični učinek ustvarja tudi »čista«, osamosvojena podoba šestega *obraz*a (nedeljska pobožnost), trinajstega (breza) in šestnajstega (mravlja, orel) *obraz*a. Očitno je torej, da vse možne različice pesmi-podobe niso primerne za razvijanje simbolične vsebinske strukture besedila. Jenkov cikel jo uresničuje s približno tretjino besedil.

Zunaj cikla *Obrazi* razvije simbolično strukturacijo pesemskih vsebin še nekaj drugih besedil. Prvi tak primer je pesem Studenca (ZD I, 89), ki zvrstno prav tako pripada pesmi-podobi in pravzaprav idejno-tematsko obnavlja vsebino *Obrazov*. Motivno-tematsko gre za navidez dinamično podobo narave, ki jo refleksivna naravnost tretjeosebnega, distancirano opazujočega lirskega subjekta, posplošuje v statično podobo. Dvokitična pesem uporablja metaforično dikcijo le toliko, kolikor je potrebna za personifikacijo dveh studentev (*pot ju žene; hitita; nič več se ne /bosta/ videla*). Zlasti zaključna personifikacija (ne bosta se več videla) opozarja na možnost, da situacija studentev nastopa v vlogi podobe, ki presega svoj dobesedni pomen; da se torej celotna pesem spreminja v podobo tega, kar je v besedilu konkretno odsotno, vendar s podobo vzpostavlja semantično analogijo. Personifikacije namreč potrjujejo že v *Obrazih* razvito relativno korespondenco med človekom in naravo. Naravno prvino v tej pesmi zastopata dva najprej zblížana, nato pa čedalje bolj in naposled dokončno razdružena studenca. Kot taka sta sinekdohična partikularizacija sugeriranega občega, človeško-naravnega sveta. Sta njegova avtonomna metonimična vsebnost, v kontigvitnem razmerju. Njuna situacija pa je tudi semantična analogija situaciji človeškega sveta ali kar



sveta nasploh. Studenca torej ustvarjata sugestivni avtoprezentativni in hkrati reprezentativni, simbolični motiv v razmerju do teme odtujitve, ki je stanje prikritega lirskega subjekta pesmi in najbrž, v njegovih (postromantičnih) očeh, tudi splošna zakonitost sveta. To besedilo s tem popolno izrabi simbolizacijsko sposobnost postromantične pesmi-podobe,<sup>16</sup> za katero se skriva zadržani, distancirani, postromantični lirski subjekt.

Simbolično učinkovanje svoje motivike dopušča tudi Jenkova pesem Sončni mrak (ZD I, 91). Že oksimoronični naslov sugerira dvojnost prikazanega sveta (narave), ki ga opredeljuje nenehna izmenjava oziroma neskončno ponavljanje lastne dvoobraznosti. V besedilu jo razvija podoba znočitve s ptičjim umolkom (prva kitica), podoba noči z netopirjem (druga kitica) in podoba zdanitve s ptičjim petjem (tretja kitica). Da gre za dvoobraznost, dan in noč, istega sveta, poudarja metaforična oznaka netopirja, ki ga povezuje z dnevnim protipolom ptic (*prvega se ptiča šteje*), ki med dnevno in večerno/nočno situacijo uvaja semantični paralelizem v različnosti. Ta metaforično nakazana in ne eksplicirana dvoobraznost istega je refleksivna poanta podobe iz narave. Zaradi tega odpira možnost, da se njen semantični učinek razširi čez dobesednost podobe v idejno-refleksivno temo oziroma v splošno podobo sveta, kakor ga razume tretjeosebni, distancirano opazujoči lirski subjekt te pesmi-podobe. Netopir in ptice so sinekdohična partikularizacija širšega sveta narave, so tudi njegova avtonomna vsebnost po principu metonimične kontigvitete, netopirsko-ptičja antitetična situacija pa je naposled metaforična semantična analogija splošnemu stanju sveta. Netopir in ptice so s tem sočasna motivna avtoprezentacija in tematska reprezentacija; so simbolično učinkujoča motivika v razmerju do teme menjujoče se, dvoobrazne, večno iste ponovljivosti sveta, ki jo oksimoronično »povzema« in s tem sugerira naslov pesmi.

Izmed Jenkovih objavljenih, a v zbirko nevklučenih (lirskih) pesmi ena sama simbolično strukturira svojo vsebino. To je pesem Neločljivost (ZD I, 152). Njena vsebinska struktura nastaja na način, ki je značilen tudi za prej omenjeno pesem Studenca: s podobo (pesemskim dogajanjem), ki preko personifikacije dopušča razširitev svoje dobesedne semantike. Studenec (*vir*) je predstavljen kot *rožin brat* in kot pogoj za njeno življenje. Personifikacija v pesmi-podobi tudi tokrat implicitno omogoča semantično prehajanje podobe na položaj lirskega subjekta ali, skladno z idejno-tematsko podlago Jenkovih *Obrazov*, celo na splošen položaj sveta in človeka v njem. V pesmi ga kot sicer avtonomna avtoprezentacija sugestivno reprezentira motiv rože ob izsušenem studencu. Tako tudi v tej pesmi povzroča učinek simbolizacije bolj ali manj korespondenčno razmerje med človekom in naravo.

Motivno-tematsko vlogo narave ali »funkcijo pokrajine« v Jenkovi poeziji je podrobneje analiziral F. Bernik. Po Bernikovem mnenju naj bi bila v avtorjevi mladostni liriki (novomeškega obdobja) narava »vedno samo podoba ali prispodoba« osebnih doživetij. »Zato je subjektivno preoblikovana, označena kar se da splošno,«<sup>17</sup> in vselej z opozorilom, da gre za (že za Prešerna in za klasično romantiko značilno) logično utemeljeno primerjavo. Šlo naj bi torej za »tip prispodablajoče pesmi« z

»logično zgradbo«, kjer »prvi del pesmi največkrat izpolnjuje podoba iz narave, drugi del pa obsega neposredno izpoved« v značilni kompozicijski dvodelnosti »predmetne in subjektivne resničnosti«. <sup>18</sup> Obsežnejša vsebinskostrukturna analiza Jenkove poezije, ki je bila za namen zbornika preobsežnejša, da bi jo lahko navedli, je odkrila, da gre v opisanih, precej pogostih Jenkovih strukturnih vzorcih za pesemski tip z eksplicitno ali vsaj oslABLJENO alegorično vsebinsko strukturo besedil, kjer je obsežnejši komparand, podoba iz narave, eksplicitno ali prikrito pojasnilo oziroma zaris miselnega, čustvenega ali razpoloženjskega stanja lirskega subjekta, ki torej nastopi v vlogi komparata. Ta »dvodelnost zgradbe /pa naj bi/ razpadla in povsem izginila iz Jenkove lirike« dunajskega obdobja, kar Bernik pojasnjuje s primerom pesmi Studenca: tu »odpade osebnoizpovedni del«, hkrati pa se podoba pokrajine »prepoji z osebnim doživetjem« s pomočjo »emocionalnih poudarkov«. <sup>19</sup> Analiza je utemeljila semantični sugestivni učinek te pesmi in njej podobno vsebinsko strukturiranih s simbolično strukturacijo pesemske vsebine. Ta pač izključuje »prisposabljačo« funkcijo pokrajine v tovrstni Jenkovi liriki, saj je takšna funkcija narave v pesmih le reprezentacijska, predstavljajoča nekaj drugega od sebe, medtem ko je osrednji pokrajinski motiv Studencev hkrati reprezentacija razpoloženja lirskega subjekta in tudi avtoprezentacija, ko predstavlja sam sebe kot suveren naravni pojav. Tako pesemska studenca le deloma učinkujeta tudi v funkciji prisposode; predvsem sta osamosvojena, avtoprezentacijska podoba, ki kot fragment širšega sveta slednjega sugestivno, simbolično priklicuje v bralčevo zavest.

Simbolični način strukturacije pesemske vsebine, ki ga omogoča zvrst pesmi-podobe, je Jenko razmeroma malokrat izrabil zaradi prevladujoče težnje po »čimbolj direktnem razkrivanju samega sebe«, <sup>20</sup> ki vodi v sprotno pomensko razlago krajinsko-naravne podobe oziroma v sprotno razlago vrednosti, ki jo ima naravni prizor za pesnikovo stališče o človeku in svetu. To stališče ali odnos do sveta se znotraj *Obrazov*, ki najbrž predstavljajo umetniški vrh Jenkove lirike, niti ne spreminja; spreminja se način, kako *Obrazi* to stališče izražajo. Včasih ga izražajo bolj ali manj neposredno, z alegorično ali oslABLJENO alegorično vsebinsko strukturo vsebine, za katero je značilno pomensko pojasnilo, relativno eksplicitna razloženost funkcije podobe v pesmi. Včasih pa to stališče izražajo *Obrazi* tudi posredno, zgolj sugestivno ali simbolično, kjer osamosvojena podoba brez eksplicitne razlage svojega pomena vzbuja različne, a samo sugerirane »razlage«, pri čemer ima v pesmi tudi avtonomno pomensko vlogo oziroma je suveren del širšega sveta, ki ga zgoščeno predstavlja. Razmerje med alegorično in simbolično vsebinsko strukturo je v Jenkovih obrazih približno 2 : 1 v korist alegoričnosti. A kljub temu je simboličnost tega cikla, zlasti na ozadju klasične Prešernove romantične lirike s pregledno, logično, alegorično vsebinsko strukturo, zelo opazna in v tedanji slovenski liriki nedvomno zelo inovativna. Kaj pomeni način, s katerim se uresničuje ta simboličnost v Jenkovi liriki? »Pesnik ne kaže več težnje, da bi si v navalu subjektivnih čustev podrejal naravo, jo prikrajal in uporabljal zgolj kot neke vrste izpovedno sredstvo, ampak pusti, da narava kot objektivno dejstvo nanj učinkuje in ga doživ-

ljajsko razgibava.«<sup>21</sup> To pa konec koncev potrjuje tudi postromantično duhovno podlago Jenkove lirike, v kateri se soočata še vedno avtonomna in substancialna subjektiviteta ter čedalje bolj osamosvojujoča se, neodvisna, samosvoja zunanja stvarnost – v tem primeru narava.

## Postromantična možnost simbolizacije

Pogosta in eminentna postromantična literarna zvrst je, kot rečeno, pesem-podoba, ki s svojimi značilnostmi spodbuja razvijanje simboličnih besedilnih učinkov. Jenko je v okviru te zvrsti ustvaril pesmi, ki lahko veljajo za njegov umetniški vrh. Vendar je tisto, kar je z vidika umetniške obdelave zvrsti odlika – namreč formalno kar najbolj raznoliko variiranje pesmi-podobe – za njeno simbolizacijsko zmožnost tudi že blokada. Analiza *Obrazov* je odkrila, da ima simbolizacijske sposobnosti predvsem »čista« izvedba pesmi-podobe, ki jo v Jenkovi liriki zastopa na primer *obraz* o brezi ali pesem Studenca. Kombinacija pesemske podobe in dialoga ali monologa pa že povečuje možnost, da v pesemsko leksiko vdere racionalizirajoča, eksplicitno razlagalna, logicistična ali denotacijska prvina, ki seveda blokira razmah simboličnega učinka besedila. Primer tega pojava je sedmi *obraz* o razvalini. Simbolični semantični učinek v Jenkovi liriki razvije torej le relativno »čista« različica pesmi-podobe, to je osem besedil iz Jenkove pesniške zbirke in eno, ki ga v zbirko ni uvrstil.

Primerjava s Prešernovo simbolizacijo odkrije, da oba pesnika, Prešeren in Jenko, ustvarita simbolične semantične učinke pretežno v ciklični formi (Prešeren skoraj izključno v *Sonetnem vencu*), vendar ta skupna značilnost obeh pesniških opusov razkriva tudi različne vzroke njunih simbolizacijskih postopkov. Prešernova klasična romantika teži k uravnoteženju vseh plasti literarnega besedila; na vsebinski ravni to pomeni racionalno-logično nadzorovanje subjektivne emocije in domišljije, posledica pa je racionalizirajoča eksplicacija besedilnega pomena oziroma prevladujoče alegorična vsebinska struktura, ki je značilna za velik del Prešernovih sonetov. Preseže jo le tisti sonetni cikel, ki zaradi izjemne trotematske kompleksnosti preprosto ne more sproti eksplicitno razlagati preobsežne nacionalne, ljubzenske in poetološke semantike Sonetnega venca. Pri Jenku je stanje drugačno: pesem-podoba ima simbolizacijske zmožnosti tudi sama zase, zunaj morebitne ciklične forme, in je s svojo pomensko odprto avtonomnostjo ustrezno izrazno sredstvo trenutnega duhovnega ali duševnega stanja lirskega subjekta; ne organizirata je vnaprejšeni logični premislek in razporeditev izpovednih besedilnih sredstev. Ustrezno torej izraža tudi bolj fragmentarizirano, nekompleksno, manj racionalizirajoče doživljanje sveta in pozicijo lirskega subjekta v njem. Vse to pa lahko vodi tudi v vsebinsko strukturo oslABLJENE, bistveno manj denotirajoče alegoričnosti, ki je zaradi Jenkove postromantike ali, po nekaterih tezah »neklasične« romantike, v njegovi poeziji precej pogostejša kot v harmonično in logično urejeni Prešernovi liriki.

## OPOMBE

- <sup>1</sup> Paternu 1973: 125.  
<sup>2</sup> Paternu 1979: 332.  
<sup>3</sup> Paternu 1989: 68.  
<sup>4</sup> Bernik 1962: 131, 132.  
<sup>5</sup> Bernik 1962: 157.  
<sup>6</sup> Kos 1987: 98.  
<sup>7</sup> Bernik ugotavlja, da je Jenko lahko prišel pod Heinejev vpliv po vrnitvi iz Novega mesta v Ljubljano (leta 1855 ali 1856), v času »vajejstva«. Verjetno je bil dovzeten predvsem za vpliv Heinejeve zbirke *Buch der Lieder* iz leta 1827. Prim. Bernik 1962.  
<sup>8</sup> Skaza 1979: 394.  
<sup>9</sup> Kos 1987: 100.  
<sup>10</sup> Paternu 1979: 327.  
<sup>11</sup> Paternu 1973: 123.  
<sup>12</sup> Paternu 1979: 330.  
<sup>13</sup> Paternu 1979: 331.  
<sup>14</sup> Kos 1987: 99.  
<sup>15</sup> Kos 1987: 100.  
<sup>16</sup> Bernik v svoji analizi te pesmi na podlagi druge kitice odkrije »simbolno pomenljivost, ki vedno bolj pronica v podobo iz narave«, čeprav interpret še povezuje pesemsko simboličnost s prisposodabljanjem: podoba studencev naj bi bila »ponazoritev pesimistične vizije ljubezenske prihodnosti« (Bernik: 1962: 182).  
<sup>17</sup> Bernik 1962: 203.  
<sup>18</sup> Bernik 1962: 205, 207.  
<sup>19</sup> Bernik 1962: 208–209.  
<sup>20</sup> Bernik 1962: 210.  
<sup>21</sup> Bernik 1962: 220.

## VIRI IN LITERATURA

- JENKO, Simon: *Zbrano delo I* (Pesmi 1865 / Nezbrane lirske pesmi). Uredil in opombe napisal France Bernik. Ljubljana: DZS, 1964.  
 BERNIK, France: *Lirika Simona Jenka*. Ljubljana: Slovenska matica, 1962 (Razprave in eseji, 1).  
 KOS, Janko: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Partizanska knjiga, 1987.  
 PATERNU, Boris: »Problem romantike v slovenski poeziji«. V: M. Kmecl (ur.): *IX. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1973, str. 119–126.  
 PATERNU, Boris: »Jenkovo mesto v razvoju slovenske poezije«. *Slavistična revija* 27/1979, št. 3–4, str. 325–332.  
 PATERNU, Boris: *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989.  
 SKAZA, Aleksander: »Jenko - Lermontov - Gogolj in problem pozne romantike«. *Slavistična revija* 27/1979, št. 3–4, str. 393–401.

## ■ SIMON JENKO AND THE STRUCTURE OF SYMBOLIC CONTENT

In the Slovenian literature of the 19<sup>th</sup> century, it was the poetry of Simon Jenko (1835–1869) which implemented most consistently the post-romantic geistesgeschichtlich (intellectual) and literary-aesthetic platform of this literary tendency. This is also achieved through Jenko's symbolisation, primarily in his reflective, but also in his love poems of the poem/image form, which were also written by Jenko's most powerful literary influence, Heine. The poem/image form apparently corresponds to post-romantic literary tendencies, as well as to the method of symbolisation; that is, giving meaning to concrete imagery without comment, through suggesting an idea or emotion of the poem's theme. The reason for this, according to Janko Kos, is that a poem/image depicts the subject's internal state as something already passive, static, and observed from a distance. The lyrical subject, concealed behind the image of the poem and, therefore, not present in the action of the poem, transforms him/herself into a seemingly objective observer, who, in the image, in terms of narrative and description, presents an event, situation, object or occurrence in external reality. The theme suggested by such imagery, however, still refers to an idea or emotion: it suggests a psychological disposition of the concealed lyrical subject, who contemplates, in the image, him/herself and his or her emotional state, without actively intervening in the situation; the subject is a feeble, weakened post-romantic subject, although still founded in his or her substantiality, and, therefore, only appears indirectly, through an idea or emotion that gives meaning to the concrete imagery, suggesting the subject's psychological disposition. In Jenko's poetry, the imagery, the elements of empirical nature, are set in reflective correspondence to the lyrical subject as a principal, precisely in the introductory poem to the *Obrazi* series of poems; this principle is then employed in six poems in the series (cca. one third of the series) and in three other poems, which were not included by the author in his collection *Pesmi* (*Poems*). Not every poem/image version of the texts mentioned above allows symbolization; only those depicting a situation or character without a rationalizing interpretation as to what they mean to the concealed lyrical subject. This symbolising version is mainly free of dialogue, but it allows a monologue assuming a persona. In comparison to the classic-romantic poetry of Prešeren (1800–1849), who developed symbolism only in his extensive cycle of *The Wreath of Sonnets*, Jenko's post-romantic poetry took a step further in this development: it elaborated symbolism in a brief, fragment-like poem/image.



# ŠPANSKI DON KIHOT IN SLOVENSKI ABADON

Jože Pogačnik

Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana

*J. Mencinger je v rokopisni zapuščini sam zapisal, da je njegov Abadon znanstveni Don Kihot. V študiji gre za razčlemba ustreznega literarno-zgodovinskega gradiva, s katero je mogoče ugotoviti, kako je prišlo do takšne teze, predvsem pa, koliko je primerna konkretnemu avtorjevemu proznemu delu.*

*The spanish Don Quixote and the Slovene Abadon. Janez Mencinger (1838–1912) once noticed that his novel Abadon was a scientific Don Quixote. This article is an analysis of the relevant literary-historical material with which to establish how this hypothesis came about and, above all, how appropriate it is for this particular prose work by Mencinger.*

Mencingerjevo »bajko za starce« *Abadon* (1893) je s klasičnim španskim romanom prvi povezal I. Grafenauer; v svoji *Zgodovini novejšega slovenskega slovstva* (1911) je zapisal, da je junak »nekak moderni Don Kihot«.<sup>1</sup> Misel je nato ponovil in jo poskušal utemeljiti A. Slodnjak. Po njegovem gre za vzgojno povest, ki je po zamisli podobna Cervantesovemu delu, manj pa je v zvezi s fantastičnimi in utopičnimi spisi zahodnoevropske kulture, ki jih v zvezi z genezo omenjajo raziskovalci. Svojo misel je sklenil: »Od znamenitega španskega romana se loči *Abadon* najbolj po tem, da je pristna sanjska povest, se pravi, da je naš avtor izrazil in upodobil blodnje svojega junaka kot njegove bolestne sanje in ne kot dogodivščine, ki bi se dogajale pri belem dnevu ali v stalni priučujočnosti drugih oseb. To je storil po našem mnenju predvsem zaradi pretežno idejne vsebine svoje 'bajke' in zaradi ozira na modernega bralca.«<sup>2</sup> A. Slodnjak ob konceptijski podobnosti ugotavlja torej tudi odklone od predloge, do katerih naj bi prišlo iz razlogov, ki jih narekuje sodobni recipient. Na Slodnjakovo tezo je reagiral T. Kermauner, ki je v priložnostni spremni besedi kakršno koli misel o »modernem *Don Kihotu*« odklonil (»Bojim se, da s Cervantesom nima mnogo zveze«). Odklon od teze je izveden z razčlemba karakteroloških osnov (*Don Kihot* – Sančo Pansa ≠ *Samorad Veselin* – *Abadon*) in z ugotovitvijo formalnih nasprotij

(španski roman je »klasična umetnost«, slovenski »njen rob«, ki se utelemljuje v svetovnonazorski, dogmatični in kritični esejistiki).<sup>3</sup>

Nobeden od omenjenih avtorjev ni vedel, da je v Mencingerjevi rokopisni zapuščini najti zanimiv namig, s pomočjo katerega je obravnavano vprašanje mogoče ugledati v drugačni luči. Med inačicami *Abadona* še v drugem zapisu sklepnega prizora XII. poglavja ni bilo odstavka o čiščenju Samoradove knjižnice.<sup>4</sup> Šele na robu te inačice najdemo pisateljev s svinčnikom dopisan stavek: »Jaz in Cvetana tvojo knjižnico – in nekaj knjig sva ti odpravila – ker misliva, da so knjige vzrok.« Na ta stavek se s puščico veže pripis na koncu rokopisa, ki se glasi: »Znanstveni Don Quichote (Quijote)!« Očitno je, da je Mencinger sam *Abadona* primerjal z *Don Kihotom*; ta primerjava je zelo precizna, saj se v njej pojavlja kot *differentia specifica* pridevniška označba: »znanstveni Don Kihot«. Grafenauerjeva in Slodnjakova premisa o »modernem« Don Kihotu ima potemtakem oporo v Mencingerjevi izjavi, oboje pa zahteva, da vprašanj, ki se s tem postavlja, posvetimo ustrezen premislek.

Mencingerjeva intervencija v tekst *Abadona* je imela za nasledek sceno, ki je identična znamenitemu šestemu, to je tako imenovanemu literarnokritičnemu poglavju v *Don Kihotu*. V tem poglavju župnik in brivec rešetata plemičevo knjižnico in iz nje mečeta na grmado vse, kar ni »razumno« in kar bi utegnilo kvarno vplivati na lastnikovo duševno zdravje. V *Abadonu* zdravnik, v sklepnem prizoru, obvešča Samorada, da je povod za njegovo umobolnost »morda tičal v ... knjižnici« in da sta jo zato Cvetana ter »knjigoborsk Mencigren« (anagram od Mencinger) očistila. Junakova bolezen je torej tudi tu neposredno povezana s tratenjem »ur z brezuspešnim in brezsmotnim modrovanjem«, kar pomeni, s knjigami, v katerih sta omenjena našla »premnogo duhomornih bacilov«. Zato sta izločila knjige, ki »parajo človečanske rane, ne da bi jih celile, in katere podirajo naše ideale in nazore ter stare temelje človeške zadruga, ne vedoč, kaj naj zgrade na razvalinah – sploh vse mnogovrstne izrodke kipečih možganov in negodnega slavohlepija našega nervoznega veka!«

Na *Don Kihota* pa *Abadona* veže, kakor je pravilno spoznal A. Slodnjak, tudi zasnova. Mencingerjev roman se, razen sklepnega dodatka, dogaja v hudi vročici, ki jo preživlja poglavitni lik, kar pomeni, da je celotna vsebina zgolj in samo nasledek »čudnih, boleznih ... blodenj«. Pojem vročnosti in blodenj vodi k zadnjemu poglavju Cervantesovega dela; v njem je prav tako govor o vročici, ki je don Kihota »za šest dni priklenila na posteljo«. <sup>5</sup> Ko se prizadeti iz nje prebudi, sam ugotavlja, da ni več don Kihot iz Manče, marveč Alonso Kihano, ki je dobil vzdevek Dobri. Razložek, ki ga deli od preteklosti, vidi v tem, da je dal slovo nespametnemu branju viteških knjig: »Zdaj ko sem se po božji milosrčnosti spametoval, jih globoko zaničujem.« Don Kihot tisto, kar je počel skozi ves roman, označuje kot blaznost in norost, Samorad pa, prav tako v sklepu, spozna, da je bilo vse le »bajka« ali »norija«. Bajke torej, ki so bile edina resnica don Kihota in Samorada, kljub temu niso bile zgolj škoda in pogubljenje; subjektivno so zares preživete v vročičnem snu, ki pa je – na neki drugi ravni – prostor razodetja biti. Cervantes in Mencinger v bolezensko stanje svojih likov polagata določeno razumeva-

nje, kar pomeni, neko idejo, ki je s stališča objektivne resničnosti idealna. Avtorja imata jasno védenje, kako naj bi se njuna ideja (ideal) utelesila in kako naj bi se obstoječa neskladja odpravila. Oba imata zlato idejo o zlatem bistvu sveta, bolj pomembno pa je, da sta prepričana, kako je tako imenovani železni spet mogoče spremeniti v zlati vek.

Mencinger seveda ne obnavlja španskega literarnega junaka dobesedno, temveč aktualizira svoj pojem donkijhotstva. Ta pojem globalno izvira iz predromantike; slovenskemu avtorju je do razširitve poetičnih možnosti človekovega bivanja, zato se nenehno spopada z resničnostjo, katera ne ustreza njegovemu idealu. Mencingerjeva tarča so patološke oblike časa, v katerem živi, zato je primarna pobuda *Abadona* satirična in parodična. Ker se ne strinja s preteklostjo in sedanjostjo, je očitno, da je zavezan samo prihodnosti. Ideali te prihodnosti seveda ne morejo biti identični španskemu XVI. stoletju; Mencinger je pisal tekst iz žive slovenske in zahodnoevropske resničnosti v drugi polovici XIX. stoletja. Zato je lahko sprejel Cervantesovo zamisel o zaporedju epizod, ki jih povezuje *caballero andante*, in načelo mozaične gradnje, v kateri med dogajanjem in njegovimi nosilci ni trdne vezi (prizori ne sledijo nujno eden iz drugega, so v sebi zaokrožene celote). Obrnil pa je, kar je zelo značilno, še aspekt gledanja na obravnavani lik. Don Kihota so njegove »nori« prijele, ko je imel nekaj čez petdeset let, Samorad je mladenič, ki svojo kvazirealnost doživlja samo v snu. Don Kihotova »spreobrnitev« se zgodi tik pred smrtjo, Samorad bo po svojem obratu očitno živel s svojimi izkušnjami naprej in drugače. Cervantesu je don Kihot idealna veličina, Mencinger je do Samorada vse do sklepnega prizora v negativnem razmerju.

Eden od interpretov *Don Kihota* je zapisal tole: »Razumen je, ker presega nezadostnost, pritlikavost in omejenost pikaresknega sveta, nor pa je, ker to počne na neustrezen in neučinkovit način, na način junakov iz *libros de caballerias ...*, don Kihot [je] *ingenioso*, ker je subjekt, nor pa, ker je to na napačen, neprimeren način.«<sup>6</sup> Mencinger po lastni izjavi ne piše »literarnega«, temveč »znanstvenega« don Kihota; on sprejema določeno razsežnost donkijhotstva, ne pa celote španskega romana. Čeprav je slovenski tekst naslovljen po biblijskem zlem duhu Abadonu, to ne pomeni, da gre samo za zgodbo tega lika in njegovih neposrednih posledic. Lik Abadona in njegova zveza (pogodba) s človekom<sup>7</sup> sta zgolj metafora za tisto, kar je Mencingerju bistveno, bistveno pa je vprašanje, *kako je subjekt lahko subjekt na neprimeren način*. Samorad in Abadon sta manifestativna predstavnika občih pojavov in osrednjih silnic, ki so – po avtorju – značilne za drugo polovico XIX. stoletja. Mencingerjeve *libros de caballerias* so torej duhovnozgodovinske podlage njegovega časa, zato je *Abadon* radikalizirana negativna podoba poglavitnih prizadevanj takratne zahodnoevropske civilizacije in kulture. S tem svojim delom Mencinger prinaša resnične duhovnozgodovinske probleme na dan in v razvidnost.

V četrtem poglavju izreka Abadon misel, ki slovi takole: »Kaj more biti vzvišenejšega, nego ne imeti mej svojemu razumu in svoji moči, kaj prijetnejšega nego doseči izpolnitev vsake želje?« Ta stavek je posrečena

definicija modernega subjektivizma in volje do moči, ki iz njega izvira. V nadaljevanju so takšne težnje označene kot »prepovedan sad spoznanja« ali »prekletstvo in pregnanstvo«. Avtor *Abadona* se pogosto vrača na misel o gmotnih dobrinah (denarju ali kapitalu), katere so obrnile, zaradi nepravilnega odnosa do njih, svet na glavo. Ustrezne miselne plasti je mogoče strniti v tri temeljna izhodišča: a) kapital je odtujena zmožnost človeštva, b) kapital spreminja človeške lastnosti v njihovo nasprotje in c) kapital svet predstavlja uresničuje v svet resničnosti, zato je edina resnično ustvarjajoča sila. Kapital ima prevračujočo moč, ki se postavlja zoper posameznika, zoper njegove družbene in človeške vezi ter s tem uničuje tisto, kar je za človečanstvo notranje in bistveno. Vsemogočna moč kapitala je torej povzročila tisto, kar Mencinger imenuje »narobe svet«. Resničnost sestavljajo goli interesi, egoistično računarstvo, menjalna vrednost in svoboda trgovanja, kar brati nemogoče stvari in zbližuje nepomirljiva protislovja. Avtor *Abadona* je za svet, v katerem se medčloveška in družbena menjava lahko dogaja samo v okviru istorodnih in univerzalnih vrednosti.

Načelnim izhodiščem je Mencinger podvrgel različne družbene ravni in dejavnosti, v katerih je videl »zgolj neurejeno zbirko odlomkov brez notranje zveze«. Razlog temu je v opisani vsemogočnosti kapitala, ki si je podredil predvsem znanost in njeno praktično uporabo v tehniki. Scientifikacija in tehnizacija, ki sta izgubili iz vida človeka kot generično bitje, sta postali nevarno orožje v rokah posameznikov in skupin. Nadaljnji razvoj vodi lahko samo v dokončno razosebljenje človeka, ki bo omogočilo prevlado »azijskega duha«. Ta duh je Mencingerju sinonim za politični model avtoritarne in totalitarne države, v kateri bo posameznik le še »senca in prazen spomin«. V romanu je na tej podlagi zgradil distopično sliko Slovenije v XXI. stoletju.

Mencinger pa ni ostal samo pri radikalni kritiki sodobnosti, marveč je zgradil tudi nasprotni in – po njegovem – odrešilni pol. Našel ga je v odločni negaciji zla v človeku in v krepitvi volje k dobremu. Ideal človeškega in družbenega življenja sta mu dejavni kategoriji pravice in ljubezni. Te premise je sam imenoval »notranje krščanstvo«, kar je v dosedanjih razlagah *Abadona* povzročalo določene težave, ki še vedno niso povsem premagane.

Pomisleki se začno že ob vprašanju, katero stališče Mencingerja zares prizadeva kot zgodovinsko, empirično in individualno relevantno. Stališče je v *Abadonu* več, razkrivajo jih romaneskni liki, ki so med sabo različni, zato tudi njihove izjave niso v sebi strnjene, sistematične in v tem pogledu prave celote. O avtorjevem stališču je mogoče govoriti le, kadar gre za enakost izjav večine ali vsaj poglavitnih likov. Mencingerjev manifestativni nazor je zato enako navzoč na vseh ravneh in v vseh vsebinskih razsežnostih. Premislek »notranjega krščanstva« v *Abadonu* razodeva, da gre dejansko za zelo osebno pojmovanje ideje Boga, ki je ustvaril svet, ne pa za sprejemanje po njem ustvarjenega sveta, v katerem je treba živeti. Avtorjevo stališče v svojem izhodišču ne taji krščanskega Boga, zavrača pa dogajanje v resničnosti (vemo, da je prav Mencinger najbolj dosledno in sarkastično udarjal po oblikah klerikalizma). Gre za

spoprijem s socialnim in moralnim nihilizmom, kakršnega sta F. M. Dostojevski in F. Nietzsche označevala s sintagmo »vse je dovoljeno«. Ko Mencinger vsebino »notranjega krščanstva« istoveti s pojmi pravice, ljubezni in moralne volje, misli predvsem na evangeljsko etiko, ki so jo v zgodovini z vero povezali šele v naknadni teološki konstrukciji. Vsebina *Abadona* spričuje, da avtor verjame v razumnost človeka, sveta, zgodovine in vesolja; ta razumnost naj bi se uresničila kljub temu, da so se zrušile socialnomoralne norme in je zavladal nihilizem. Mencinger verjame, da je človek sposoben za energetski vzgon, ki bo uveljavil najvišji možni etični zakon. V tej svoji veri se približuje Dostojevskemu, ki prav tako – zlasti v *Bratih Karamazovih* (1879–1890) – naravo in človeka želi organizirati z izhodišč »človeka-boga«. <sup>8</sup> Iz kaosa, v katerem so se ljudje znašli zaradi nepravilne usmerjenosti uma, znanosti, tehnike in zadovoljevanja zgolj čutnih potreb, očitno – po Mencingerju – ne more izvesti Cerkev, marveč tisto življenje, ki bo uravnano po načelu transhistoričnih etičnih vrednot.

Mencingerjev *Abadon* je torej literarno besedilo, v katerem so bistro spoznana neka poglavitna vprašanja civilizacije in kulture v porazsvetljenskem času. Avtor je modrec, ki s strani gleda in ugotavlja bistveno, kar pomeni, da gre za visoko razvito spoznavno in refleksivno moč. Prav to, da je Mencinger bolj mislec kakor leposlovec, je razlog, da je v standardno romaneskno formo vključil diskurzivno (esejistično) in na ta način, tudi v ubesedovanju, začel s posebno organizacijo slovstvene snovi, ki se bo do kraja razvila šele v proznih postopkih XX. stoletja. Ni pretirano reči, da gre v *Abadonu* za vprašanja, ki so za svoj čas in za sodobnost izredno pomenljiva in celo osrednja. V zamisli in v izvedbi postavljene naloge je avtor koristil nekatere sestavine Cervantesovega romana, predvsem pa je uporabil pojem donkijhotstva, da bi z njim promoviral neke svoje ocene in stališča o zahodnoevropski civilizaciji in kulturi. To je narekovalo poseben refleksivni diskurz, ki je edini lahko ustrezal slojeviti in načelni vsebini. Ko je ocenjeval svojo izvedbo, je Mencinger prišel do označbe »znanstveni Don Kihot«, do označbe, ki se v perspektivi zgodovine in v zaporedju interpretacij donkijhotstva razkriva kot ustrezna in točna.

## OPOMBE

<sup>1</sup> N. d., str. 442–52.

<sup>2</sup> Prim. Lino Legiša (ur.): *Zgodovina slovenskega slovstva* 3, Ljubljana 1961, str. 297.

<sup>3</sup> V spremni študiji »Mencingerjev *Abadon*« ob izdaji romana v zbirki *Iz slovenske kulturne zakladnice*, 21, Maribor 1980, str. 300–01.

<sup>4</sup> Zbrano delo 2, str. 435.

<sup>5</sup> Uporabljen je prevod *Don Kihota*, ki ga je za zbirko *Sto romanov* (67/1–4) pripravil Niko Košir.

<sup>6</sup> D. Pirjevec v študiji »Na začetku«: objavljena je bila kot uvod v omenjeno izdajo (*Sto romanov*). Navedeno mesto je na str. 67.

<sup>7</sup> V tem je opazna tudi tradicija Fausta (po Goetheju).



<sup>8</sup> O idejno-estetski problematiki te vrste je najti več v moji spremni študiji pod naslovom »Branje in razumevanje Abadona« (str. 329–75), ki je izšla pri Mladinski knjigi v zbirki *Hram* (1986).

## ■ THE SPANISH DON QUIXOTE AND THE SLOVENE ABADON

The Slovene writer Janez Mencinger (1838–1912) once noticed that his novel *Abadon* (1893) is a kind of scientific *Don Quixote*. This article draws on the thematic similarity between the two novels (the role of books, and that of feverish illness, which signifies a catharsis). There are two vital composite parts to the conflict and denouement in both works. Much more important is the interpretation of quixotism. Cervantes writes negatively about the dwarfishness of the picaresque world, while Mencinger, in the same sense, talks about the significance of 19<sup>th</sup> century civilisation. The notional starting-point for both novels lies in critical distance; however, they both draw attention to the fact that, in both picaresque times and modern bourgeois civilisation, humans lost their feeling for life and its quality. *Abadon*, therefore, partakes of the reception of *Don Quixote* in world literature, in which it represents a very lucid and interesting interpretation of quixotism in Slovenia.

# ZAobljuba kot problem: Biblična in Gregorčičeva Jeftejeva prisega

Vid Snoj

Filozofska fakulteta, Ljubljana

*Razprava primerja Gregorčičevo pesem in biblično zgodbo, po kateri je narejena, glede na osrednji motiv, motiv neprestopne zaobljube, ki pelje k človeški žrtvi. Pri tem skuša pokazati, kako sta problem človeške žrtve ob biblični zgodbi reševali evropska literarna tradicija in krščanska teološka razlaga, ter predvsem ob drugi ugotavlja, da se ta problem začenja že – in hkrati tudi globlje – pri zaobljubi. Zato primerjava biblične zgodbe in Gregorčičeve pesmi poteka tako, da je v središču pozornosti obakrat pripovedna strategija, s katero se zaobljuba postavlja ali pa izgublja kot problem.*

*The vow as a problem: Biblical and Gregorčič's Jephthah's Oath. The paper compares the poem Jephthah's Oath by Simon Gregorčič (1844–1906) and the Biblical story it derives from, according to their central motif, the motif of the untransgressible vow that leads to human sacrifice. It attempts to demonstrate how the problem of human sacrifice in the Bible was solved by European literary tradition and Christian theological interpretation and, especially by way of the latter, finds the origins of this problem already – and also deeper – in the vow. So the comparison of the Biblical story and the Gregorčič's poem is structured in such a way as to focus attention in both cases on the narrative strategy by which the vow as a problem is either raised or glossed over.*

Čeprav Simon Gregorčič velja za izrazitega lirika, je, kolikor vem, *Jeftejeva prisega* (1872) prva pripovedna pesem katerega izmed kanoničnih slovenskih piscev na biblični motiv.

Ko je leta 1882 izšla v *Poezijah*, je Fran Levec v kritiki o njej in pesmi *Tri lipe* presodil, da kažeta pesnikovo »velikansko zmožnost« (Levec 1882, 441) za epiko. Vendar ta presoja ne govori toliko o Gregorčičevem pesništvu; skupaj s hvalo domovinskih pesmi, ki naj bi najuspešneje premagovale siceršnji »duševen razpor« (n. d., 437) v pesnikovi liriki, prej razkriva, česa si je želela tedanja slovenska literarna kritika: narodno-spodbudno junaško epiko, ki je, kot ugotavlja Boris Paternu, postala »naj-

vidnejša utopija slovenske literarne miselnosti« (Paternu 1989, 29) po letu 1848. Levčeva presoja prej kot natančno kritiško sodbo izdaja zaželek, s tem ko v pevcu, med ljudmi priljubljenemu »goriškemu slavčku«, odkriva junaško vzplahutavajočega orla.

V resnici pa se z *Jeftejevo prisego*, pesmijo, ki v slovenski literaturi v pravem pomenu prva v celoti vnovič pripoveduje oziroma prepripoveduje biblično zgodbo, najdemo tudi že v osrčju Gregorčičevega lirizma. Tega sprošča prav naslovni motiv, motiv prisega.

## Neprestopna zaobljuba

Slovenska literarna zgodovina ugotavlja, da je pglavitni vir Gregorčičeve lirike stanovskooben. Za Jožo Mahniča je to »nasprotje med duhovniškim celibatom in klicem življenja« (Mahnič 1986–1987, 50), za Janka Kosa pa »razpetost med nagnjenja 'srca' in zahteve duhovniškega poklica« (Kos 1987, 102). Takšna razpetost oziroma nasprotje se, gledano iz tega zornega kota, v Gregorčičevo liriko prenaša iz življenja; lahko bi rekli, da se vanjo značilno vpisuje z metonimijo duhovništva, s »togo«, »črnim talarjem« ali »črnim plaščem«, ki zapira srčne želje. Od tod tudi tematska stalnica te lirike: tožba v željah preprečenega srca, v duhovništvo ujetega pevca ljubezni, pa ne samo ljubezni do ženske, ampak, navsezadnje, tudi do domovine.

*Jeftejeva prisega* po drugi strani tako rekoč kar sama napeljuje k analogiji med literaturo in življenjem: kakor v biblični zgodbi o Jefteju je tudi v Gregorčičevem življenju imela odločilno vlogo prisega, namreč zaobljuba celibata, s katero se začenja duhovništvo. Vendar ta analogija, coleridgevsko rečeno, ne teče z vsemi štirimi nogami. Kot vsaka druga je le delna vzporednica, vzporednica med zaobljubama.

Duhovništvo je iz pesmi povsem izločeno, zato duhovnika Gregorčiča nikakor ne moremo izenačiti z Jeftejem, čeprav nas k temu zapeljuje pesnikovo lastno poznejše ravnanje. Ne le da je v začetku devetdesetih let, ki zanj po Francetu Koblarju pomenijo »konec izvirnega pesnjenja« (Koblar 1962, 224), ob Homerju začel prevajati prav biblične knjige, se pravi nekatere psalme in *Joba* (in, pozneje, še *Žalostinke* in enainštirideseto poglavje *Siraha*), ne le da je torej usihajočo pesniško moč porabljal predvsem za prevajanje bibličnega pesništva, ampak njegovo prevajanje, pri katerem je za predlogo verjetno imel Vulgato, tudi ni bilo kakršno koli prenašanje; prav narobe, bilo je prevodno pesnjenje, prepesnjevanje, ki je pesnilo ob izvirniku in čezenj, s tem pa se je ob pomoči izvirnika spet hote spreminjalo v pesnjenje in dopesnjevalo izvirnik. Gregorčič bibličnega pesništva ni prevajal glede na njegovo temeljno gradbeno prvino, paralelizem členov, ampak kot podobno svojemu lastnemu, metrično in z rimami; še več: tudi besedne zveze in celotne verze je posnemal po svojih; in še več: dodajal je celo svoje verze.<sup>1</sup> Ne nazadnje se je v zadnjem pismu, naslovljenem na prijatelja in prevajalskega mentorja Frančiška Sedeja, podpisal kot »Job-Jeremija« (ZD IV, 398) ...

Vendar se kljub poznejšemu pesnikovemu hkratnemu istenju s trpečim pravičnikom in »narodnim« prerokom Stare zaveze ne smemo pustiti

zapeljati: lik Jefteja v *Jeftejevi prisegi* nosi sledi prvotnega uzgodbljenja, ohranja *Gepräge*, kov iz biblične zgodbe – je zaobljubljeni žrtvovalec lastne hčere, njegov lik se z obdelavo spremeni le znotraj kova. Vzporodnost med Jeftejevo zgodbo in Gregorčičevim življenjem obstaja samo v zaobljubah, ti pa sta si spet vzporedni samo v svoji odločilnosti, nepreklincnosti, neprestopnosti. Zaobljuba, analoško gledano, zavezuje: Jefteja, po eni strani, k žrtvovanju hčerinega življenja, Gregorčiča, po drugi, k dosmrtnemu vztrajanju v duhovniškem stanu in ubijanju srca.

V *Jeftejevi prisegi* torej naletimo na *motiv neprestopne zaobljube* in ta je značilno, ker se tako sprošča z željami obteženo srce, tematiziran s tožbo. Motivno-tematski sklop zaobljube in tožbe v njej lahko pri tem prepoznamo kot nasledek podobnosti med literaturo in življenjem, vendar podobnosti, ki jo je s svojim uobličanjem izpolnila literarna obdelava predloge. V tem sklopu utripa srce Gregorčičeve lirike.

*Jeftejeva prisega* se glasi takole (ZD I, 24–7):

Na boj na divje Amonite,  
sovražnike rodu srdite,  
je Jefte hrabro četo zbral;  
na meji, glej, sovražnih tal  
kleči glavar na travi rosni,  
da zmago bi mu Večni dal  
v usodni vojski, smrtonosni:  
»O čuj me, bojnih trum gospod,  
usliši mojo ti molitev,  
otmi, otmi svoj sveti rod!  
Ti vódi ga v zmagalno bitev,  
dodeli srečno mu vrnitev,  
in – to prisegam – prvo stvar,  
ki po dobljeni slavni zmagi  
me sreča na domačem pragi,  
zakoljem tebi v žgalni dar,  
usode vojskne gospodar!«  
Tako prisega vodja trum,  
glavarja čuje hrabra četa,  
in srca, že popreje vneta,  
navdihne neukročen pogum.  
Kadár se v gori vtrga plaz,  
kedó li mu zastavi gaz?  
Ko tenke bilke trdni hrasti  
se morajo vkloniti, pasti!  
A stokrat huje od plazóv  
se Jefte s četo zadrvi  
na vrste Amonske sinóv.  
Kako so tam kovala jekla,  
kako je kri v potokih tekla,  
na črna tla junaška kri!  
Kot za žanjico žita snopi  
leže po tleh vojakov tropi,  
požela jih je srepa smrt –  
sovražnik je pobit in strt,  
in zmagovit na tla domača  
se Jefte s hrabro četo vrača.

Oj, to ti je ponosen god  
za té, o Jefte, in tvoj rod!  
Slavi te Izrael vesel,  
ker sveti dom si mu otel;  
do meje ti naproti vreve,  
in vrsta venčanih devic  
na cesto trosi ti cvetic,  
nastilja palmove ti veje!  
In poti, polja in vasi  
povsodi mrgolé ljudi:  
visoki, nizki, stari, mladi  
zmagalca videli bi radi,  
ki trume je sovražne zmel.  
Izmed ljudi na mlado rame  
tu mati malo dete vzame:  
»Glej, on je Izrael otel!«  
In starček od veselja plaka,  
gledaje slavnega junaka,  
in sto in sto glasóv gromi:  
»Rešitelj Jefte naj živi!« –  
Že sveti se domači krov,  
zidovje se belí naproti  
in zdaj v mogočni prelepoti  
pred njim stoji ves dom njegov.  
In glej, mladenek cveten zbor,  
slavilno pesem prepevaje,  
srebrne strune prebiraje,  
privre čez prag na beli dvor;  
*pred njimi* pa v obleki snežni  
v naročje Jefteju hiti,  
kot na perutih angel nežni,  
otrok njegov, edina hči!  
A Jefte, glej, je mrtvobled,  
iz lic je proč življenja sled –  
ne kroži se očetu roka  
v objem pristrčnega otroka.  
Junak, ki groze ne pozna,

kaj zdaj ko listje trepeta?  
 »Oh, nepremišljena prisega!«  
 obupno oča zaječi,  
 da grozno se okrog razlega,  
 da mraz pretresa vsem kosti.  
 »Joj, ti nesrečni otrok moj,  
 še bolj nesrečen oča tvoj,  
 ki kriv brezmejnega je zlega!  
 Umreti moraš, hči, umreti  
 v življenja polnem, lepem cveti:  
 prisegel sem, da prva stvar,  
 ki po dobljeni slavni zmagi

me sreča na domačem pragi,  
 Bogú bo dana na oltar:  
 in tebe, oj otrok predragi,  
 nebo izbralo si je v dar!  
 Veliko terjaš, o nebo,  
 veliko terjaš od očeta!  
 Odpusti dete mi ljubó,  
 zgoditi mora se tako:  
 prisega grozna je – pa sveta!«  
 In izvrši prisego oče,  
 in pade dekelce mladó,  
 a oče in ves narod joče!

*Jeftejevi prisegi* je za predlogo rabila pripoved iz *Sodnikov* 11,29–40, ki se v zadnjem slovenskem prevodu<sup>2</sup> glasi:

29 GOSPODOV duh pa je bil z Jeftejem in prehodil je Gileád in Manáseja. Potem je šel v Micpo v Gileádu in iz Micpe v Gileádu prišel k Amónovim sinovom.

30 Jefte pa se je GOSPODU zaobljubil in rekel: »Če mi res daš Amónove sinove v roke,

31 bodi GOSPODOV tisti, ki mi pride prvi naproti skozi vrata moje hiše, ko se v miru vrnem od Amónovih sinov. Daroval ga bom kakor žgalno daritev.«

32 Jefte je šel nad Amónove sinove, da bi se bojeval z njimi. GOSPOD mu jih je dal v roke.

33 Pobijal jih je od Aroêrja do vhoda v Minít in popolnoma porazil dvajset mest do Abél Keramíma. Tako so bili Amónovi sinovi ponižani pred Izraelovimi sinovi.

34 Ko pa je Jefte prišel na svoj dom v Micpo, glej, mu je prišla naproti njegova hči z bobni in s plesom. Bila je edinka; razen nje ni imel ne sina ne hčere.

35 Ko jo je zagledal, je pretrgal svoja oblačila in rekel: »Gorje mi, moja hči! Prav hudo si me potrla [*haherea' hihra 'ettini*]. Tudi ti si me pahnila v nesrečo. Odprl sem usta h GOSPODU in tega ne morem preklicati.«

36 Rekla mu je: »Moj oče, odprl si usta h GOSPODU, stori mi, kakor je prišlo iz tvojih ust, potem ko ti je GOSPOD storil, da si se maščeval nad svojimi sovražniki, Amónovimi sinovi.«

37 Nadalje je rekla očetu: »Naj se mi stori tole; odpusti me za dva meseca, da grem in se umaknem v gore ter objokujem svoje devištvo, jaz in moje tovarišice.«

38 Rekel je: »Pojdi!« In odposlal jo je za dva meseca. In šla je, ona in njene tovarišice, in po gorah objokovala svoje devištvo.

39 Po dveh mesecih se je vrnila k očetu in izpolnil je na njej svojo zaobljubo [*nidero*], s katero se je zaobljubil. In ni spoznala moža; tako je nastal v Izraelu zakon,

40 da so Izraelove hčere leto za letom hodile štiri dni v letu objokovat hčer Gileádca Jefteja.

Najprej k opaznejšim razlikam. Gregorčičeva pesem verzificira biblično pripoved v štiristopni jamb, ki bo postal prevladujoči verz njegovih bibličnih prepesnitev, z zaporedno in, ponekod, prestopno rimo. Močno pa zbode v oči razlika med »zaobljubo« (*neder*) v hebrejskem izvirmiku in naslovno »prisego« pri Gregorčiču, razlika, ki zadeva »glavo« teksta, torej glavo, ki »misli« in povzema tisto, kar je v telesu – v tem primeru osrednji motiv. Vendar je ta razlika v resnici nepomenljiva in nepomembna, »le« besedna; pomembnejše so druge, v telesu enega in drugega teksta.



Na začetku Gregorčičeve pesmi, denimo, naletimo na navdušenje, ko vojska sliši Jefteja izgovoriti prisego. V biblični pripovedi ni o vojski niti besede: govori le o Jefteju, ki gre nad Amonove sinove z Gospodovim duhom, navdušen v Duhu; z njim je Duh, vojska je, brez izrecne besede, le *ob* njem. Nadalje je v Gregorčičevi pesmi razmeroma veliko (kakih trideset) verzov namenjenih sprejemu zmagoslavnega Jefteja na čelu vojske, pri katerem sodeluje ves Izrael, visoki in nizki, stari in mladi, tako starec kakor neporočena dekleta in mati z otrokom – in šele čisto na koncu njegova hči. Ta je v biblični pripovedi omenjena edina; vsi drugi (nemara še najprej njene tovarišice) so, spet brez izrecne besede, le *ob* njej »z bobni in plesom«. Pri tem nam ne more uiti, da se tu z usmerjanjem pozornosti na Jefteja in njegovo hčer, v katerem se izpušča omenjanje njenega spremstva, in s pripravljanjem usodnega srečanja že razodeva raznolika *oikonomia*, gospodarnost biblične pripovedi, pa ne kot navadna varčnost, ampak kot previdno načrtovanje, skrbna sprevidenost.

Potem ko Jefteju pride nasproti hči, jo ta v Gregorčičevi pesmi nagovori tako, da obtoži samega sebe. Narobe jo v biblični pripovedi zadene tog, trd, malone nepravičen očitek, s katerim oče za vzklikom bolečine in brez kakršnega koli vzetja krivde nase obtoži njo, češ da ga je potrla oziroma, dobessedneje, vrgla na kolena (*haherea' hihra 'ettini*), torej da ga je, prihajajočega kot zmagovalca, spravila na tla, premagala. Jeftejev nagovor se potem nadaljuje v dialog s hčerjo, v Gregorčičevi pesmi pa Jefte izgovarja samoobtožbo dosledno v monologu. V tem monologu sledi Jeftejeva prošnja za odpuščanje, v bibličnem dialogu, nasprotno, hčeri-na prošnja za dvomesečno odpustitev, da bo lahko objokovala svoje devištv. In nazadnje: biblična pripoved se konča z obrednim, vsako leto ponavljajočim se objokovanjem Izraelovih hčera, Gregorčičeva pesem z jokom očeta in vsega naroda.

V *Jeftejevi prisegi* je torej težišče do konca na Jefteju. Pri tem se v njegovem monologu, ki zajema samoobtožbo, v kateri prizna krivdo, in prošnjo za odpuščanje, ter v sklepu pesmi, ko sledi vsesplošni jok, čedalje bolj razmahuje čustvo. Vnebovpjioči kontrast med veseljem ob sprejemu Jefteja kot rešitelja naroda in žalostjo na koncu, ko se, zavezan s prisego, spremeni v žrtvovalca svoje hčere, zazveni z notranjo rimo v zadnjem verzju kot visoko vzburkan, hkrati pa še vedno ubran čustveni finale: oče – joče.

Toda: ali je Jeftejeva krivda tragična?

To vprašanje se ne postavlja kar tako, ampak je utemeljeno v evropski literarni tradiciji, saj se biblična zgodba o Jefteju od humanizma naprej povezuje z grško tragiško, žrtvovanje Jeftejeve hčere z žrtvovanjem Ifigenije in Jefte, kot žrtvovalca, z Agamemnonom. V času, ko je humanizem na novo odkrival grško dramatik, je Erazem Rotterdamski leta 1506 prevedel v latinščino Evripidovo *Ifigenijo v Avlidi*. Njegov prevod je močno odmeval predvsem v univerzitetnih krogih po Evropi: v Wittenbergu so jo uprizorili Melanchthonovi študentje, v Cambridgeu pa je humanist in poznejši škof John Christopherson leta 1544 po zgodbi o Jeftejevem žrtvovanju napisal dramo v grščini in ji dodal pojasnilo, da je to zgodbo izbral zaradi podobnosti z Evripidovo tragedijo (prim. Liptzin 1985, 104).

Pozneje je v duhu humanističnega prepletanja evropskih duhovnih izročil nastala tragedija v verzih *Jephta* (1659) Nizozemca Joosta van den Vondla. Ta je ob tem, da je upošteval klasicistično, iz Aristotela izpeljano pravilo o trojni enotnosti, v svojo tragedijo neposredno iz Evripidove vpeljal ženo, ki ji Jefte, prav tako kot Agamemnon, prikriva, k čemu se je zaobljubil, in sicer, za razloček od Agamemnona, uspešno, saj njegova žena za zaobljubo zve prepozno, šele po opravljenem žrtvovanju. Vendar je pglavitna vpeljava druga: kar iz Jeftejevega lika naredi tragičnega junaka, je ravnanje *po premisleku*. Jefte ženi zvižajčno prikriva zaobljubo, to pa na podlagi verjetja, do katerega se je dokopal s premišljanjem, namreč da Bog zahteva izpolnitev zaobljube in da mu je žrtvovanje ljudi ob tem pogodu, ker mu zmage nad sovražniki ni dal nič prej kakor šele *po* zaobljubi. In šele po žrtvovanju hčere ga obidejo dvomi, šele potem spozna svojo zмотo in prizna krivdo: napoti se v osrednje izraelsko svetišče v Šilu in si da naložiti pokoro za »trdovratno vero v svojo lastno sodbo« (n. d., 105). Krivdo v njeni tragični razsežnosti torej pripravlja premišljanje, ki v dobri misli pelje k dejanju in se šele v spoznanju zmotе razkrije kot tisto, kar je odločilno pomagalo sprožiti katastrofo. Prav v tem je prepoznavno humanistično tragiziranje oziroma greciziranje biblične zgodbe.

Grški tragični junak ni nikdar nepremišljen. Premišljanje ga vodi k odločitvi in iz nje v dejanje. Odločitev se pogosto izreka, in kadar se, se, aristotelsko rečeno, v prvini *diánoie*, misli, s tem da jo včasih lahko izgovarja tudi zbor. Misel, ki se, kot pravi Aristotel v *Poetiki*, kaže v vsem tistem, »v čemer [en hósois] govoreči kaj dokazujejo ali pa razodevajo mnenje« (1450a 6–7),<sup>3</sup> v govoru zbira odločitev za dejanje oziroma pove, kaj ga z odločitvijo določa. Pri tem pa se premišljanje ne godi v avtonomiji subjekta in njegove vesti, ampak poteka v prostoru, ki ga razpira dvoumnost božje prerokbe. Prav tako tudi odločitev ni izbira svobodne volje, ampak najdenje prave, od boga le nakazane poti – čeprav samo domnevno najdenje, ker je premišljanje obdano z omejeno vednostjo, ki se, naj se v človeških sorazmerjih kaže kot še tako velika, pred bogom vendarle pokaže za nevednost. Glede na prerokbo kot iztočnico premišljanja je torej odločitev sodelo boga, hkrati pa, kot trdita Jean-Pierre Vernant in Pierre Vidal-Naquet, tudi »najbolj premišljeno delovanje ostaja tvegan klic proti bogovom« (Vernant in Vidal-Naquet 1994, 29). Kajti v delovanje se je že sprožila zgrešitev (*hamartia*) iz navidezne vednosti, ki delujočemu, brž ko jo spozna, priklíče krivdo.

Lep zgled za premišljenost dejanja kot predpostavko tragične krivde je naslovni junak morda najbolj klasične izmed grških tragedij, *Kralja Ojdipa*. Ojdip med preiskavo o morilcu prejšnjega kralja, ki jo je sam sprožil, gledaje nazaj, poroča o brezpotju, na katero ga je postavila Apolonova prerokba, in o poti, po kateri je krenil (v. 94–98):

... Fojb mi je napovedal  
nekoč, da se bom z materjo poročil  
in si roké s krvjo očetno umazal.  
Zato že davno sem odšel na tuje,  
od doma daleč proč.

(Sofokles 1987, 100)

Ojdip, Ojdi-pus, je sprva videti kot tisti, ki ve (*oída*) in čigar noga (*poús*) je na brezpotju stopila na pravo pot. Potem ko je kot domnevni sin korinškega kraljevskega para zapustil nič manj kakor kraljestvo in prišel v Tebe, z rešitvijo Sfingine uganke pokaže vednost, ki ji med ljudmi ni para (je edini *dípous*, bitje na dveh nogah, ki to zmore), in dobi kraljestvo. Vendar se o njegovi vednosti postopno razkriva, da je bila nasproti bogu od začetka nevednost: z njo je bila obdana njegova odločitev, ko je mislil, se pravi, verjel, da je doumel božjo prerokbo, in je njeno napoved namesto kot trditev o neizbežnem prihodnjem razbral *a contrario*, kot opozorilo, naj *nikakor ne* ravna tako. Ko je stopil na pot v tujino, misleč, da gre, opozorjen po prerokbi, stran od usode, se ji je v resnici bližal, ko je bežal od nje, je šel proti njeni izpolnitvi. Poti torej ni zgrešil nič pozneje kakor prav z najdenjem poti, po kateri je usodi nameraval ubežati; prav tedaj je stopil na pot prekoračevanja (*hybris*) človeške mere proti božji, na kateri je ubil očeta in se poročil z materjo. Tako je kot bitje iz mere, ne človek ne bog, postal *ápolis* kakor divja žival, bitje, ki ne spada več v človeško skupnost, človek, ki je, čeprav je bil po besedah Zevsovega duhovnika na začetku videti »enak bogovom [*isoúmenos theoísí*]<sup>4</sup> (v. 31), prišel na nič. Zato zbor Ojdipovo usodo kot vzorčno človeško usodo povzame z mislijo, da je človeško življenje »enako ničú [*ísa kai tò medén*]<sup>5</sup> (v. 1188).

Po drugi strani pa tudi Agamemnon, čigar lik je rabil za tragiško preupodabljanje Jeftejevega lika, pri odločitvi ni bil pobožen, ampak je, kot poje zbor v Ajshilovem *Agamemnonu*, brezbožno obrnil srce (v. 219: *phrenòs pnéon dyssebē tropaían*). Postavljen na brezpotje, ko se je moral odločiti bodisi kot oče ali kot kralj in vrhovni poveljnik grške vojske, bodisi za življenje svoje hčere ali za žrtvovanje njenega življenja »interesu Grkov in trojanskega pohoda« (Hegel 1993, 544), je sicer videti, kot da se je odločil popolnoma v skladu z božjo prerokbo. Ta je govorila, da je za veter, s katerim bi grško ladjevje lahko odplulo proti Troji, potrebna takšna žrtev. Vendar žrtvovanja *nikakor ni* zaukazala. Agamemnonova *phrenòs tropaía* je zato v resnici obrnitev srca, in sicer srca kot sedeža strasti in hkrati mišljenja, obrnitev, v kateri premišljanje sledi božji prerokbi, pri tem pa se odločilno uravna v skladu s povsem človeško željo; kajti prerokba ne pravi: Žrtvuj!, ampak le: Če želiš veter, žrtvuj (prim. Vernant in Naquet 1994, 49–50). Takšna odločitev je v globini, globini človeškega srca, brezbožna, ne-pobožna. Ni po božji volji, ker dejanje ne prejme določitve neposredno iz prerokbe, ampak kvečjemu *po* prerokbi iz človeške odločitve, ki je dvoumno naperjena *proti* bogu, tj. k bogu in božjemu zoper boga samega.

Na dlani je torej, da v humanistično navdihnjenem tragiziranju Jeftejevega žrtvovanja naletimo na premišljenost dejanja in, pri verjetju v lastno sodbo o Božji nameri, tudi na globinsko brezbožnost odločitve zanj po zgledu grške tragedije. Vendar je to samo ena od mogočih rešitev *problema*, ki se očitno postavlja z zgodbo o Jeftejevem žrtvovanju, rešitev v grškem duhu. To je rešitev, ki zadnji sprožilni moment dejanja premesti iz zaobljube in njene zavezovalne moči v premišljanje in odločitev za njeno izpolnitev.

Po drugi strani si krščanska misel resnici na ljubo ni vselej delala preglavic z Jeftejevim žrtvovanjem. Srednjeveška *Glossa ordinaria*, ki povzema patristične biblične komentarje, navaja več alegoričnih razlag, v katerih se problem sploh ne postavlja. Po eni izmed njih sta Jefte, ker žrtvuje svojega otroka, in njegova hči, ker ohrani večno deviškost, figuri Boga Očeta in Cerkve, po drugi, pripisani Izidorju Seviljskemu, pa je Jefte figura Kristusa, ki se je odvrnil od svoje hčere, Izraela, da bi prinesel odrešenje poganom (prim. Jeffrey 1992, 392).

Vendar je patristika kljub takšnim razlagam občutila problem: v njegovem središču se je znašla človeška žrtev, na obrobju pa zaobljuba, ki pelje k njej.

Preseženost judovske postave, ki je določala žrtvene daritve, v krščanstvu in še zlasti spornost žrtvovanja ljudi sta v problem zapletli tudi zaobljubo k takšnemu žrtvovanju. »Včasih je izpolniti obljubo [*solvere promissum*] v nasprotju z dolžnostjo,« v prvi knjigi *De officiis ministrorum* (PL 16, 100–101) pravi Ambrozij, v nasprotju z dolžnostjo, ki v tem primeru seveda ni nič drugega od dolžnosti do Boga, pa je natanko tedaj, kadar izpolnitev obljube pomeni človeško žrtev. Ambrozij za zgled navaja obljubo iz Nove zaveze, ki jo je Herodiadini hčerki dal Herod in katere izpolnitev je, ker je ni hotel prelomiti, terjala glavo Janeza Krstnika, ter potem še Jeftejevo obljubo, o kateri pristavlja, da bi bilo bolje »nič takšnega obljubiti kakor obljubo izpolniti z umorom otroka« (n. d., 101).

V tretji knjigi istega dela, ko spet govori o Jeftejevem žrtvovanju, pa takšne obljube ne postavlja izrecno kot problem, kot bi sicer lahko pričakovali po besedah »bolje česa takšnega sploh *ne obljubiti*«, ampak skuša iz problemskega območja, v sredo katerega je potegnil izpolnitev obljube, izplesti njen *akt*, akt obljube sam. Čeprav je prej zaobljubljenca *razdolžil*, se pravi, prepoznal za ne-dolžnega izpolniti obljubo, ki prinaša človeško žrtev, zdaj Jefteja, ki je obljubo izpolnil, kljub temu *ne obdolži* krivde: »Ne morem obtožiti [*accusare*] moža, ki je imel za nujno izpolniti, k čemur se je zaobljubil [*quod voverat*]; vendar je nesrečna nujnost, ki se izpolni z umorom otroka.« (N. d., 168). Izpolnitelj obljube ali zaobljube, čeprav razdolžen njene izpolnitve, ob izpolnitvi torej ni obdolžen krivde. Čeprav izpolniti takšno zaobljubo ni bila njegova dolžnost in čeprav izpolnitev kot dejanje, ki ga ni bil dolžan storiti, ne potegne za seboj obdolžitve, pa vendarle ostaja neki dolg: dolg, ki ga ni naredilo žrtvovanje, ampak zaobljuba. Ta je bila nepremišljena, bila je *impietatis fortuitum* (n. d., 169), nekaj, kar se je zgodilo po naključju iz brezbožnosti, kot brezbožna kretnja sicer pobožnega moža, ki jo mora zdaj popraviti *pietatis sacrificium*, pobožno nameravana žrtev njegove hčere, in odplačati narejeni dolg.

Tako je zaobljuba videti kot nekaj, kar samo po sebi ni problem, vendar kar hkrati problem dela, torej kot tisto, kar vendarle sili čez rob problema. Zapletenost misli, s katero jo skuša Ambrozij iztrgati iz problemskega območja, hkrati kaže na zapletenost tega problema in na to, da vanj nemara spada prav zaobljuba sama.

Jeftejevo žrtvovanje pa je, prav kolikor izhaja iz zaobljube, prepoznal kot problem Ambrozijev učenec Avguštin. V delu *Quaestionum in Hep-*

*tateuchum*, v katerem se je lotil preiskovanja petih *Mojzesovih knjig* skupaj z *Jozuetom* in *Sodniki*, ga je tudi izrecno poimenoval in hkrati opisal kot *magna et ad dijudicandum difficillima quaestio* (PL 34, 810), se pravi kot véliko vprašanje, o katerem je nadvse težko razsojati. Kajti takšno vprašanje terja velik odgovor in je nasprotni pol retoričnega vprašanja, ki odgovor vsebuje, ker ga je že našlo in k njemu le še sugestivno pelje tistega, na katerega se naslavlja. Véliko vprašanje (*quaestio*) terja vpraševanje oziroma preiskovanje (*quaestionum*) in se pred nas postavlja kot nerešeno, tj. kot problem; kot pove grška beseda *pró-blema*, je tisto, kar je vrženo pred nas, vendar ne da bi bilo poljubno navrženo, ampak vrženo z nujnostjo in zavezujočnostjo, ki pri preiskovanju od nas terja nemara celo resnost in težo eksistencialnega zastavka.

Problem po Avguštinu postavlja tekst Pisma, vendar se, natančno gledano, ne postavlja v tekstu oziroma ga ne postavlja tekst sam iz sebe. Postavlja se bralcem, ki jim je prepuščeno, da sodijo, in ki po pravici sodijo le, če so pobožni in si pomagajo z drugimi odlomki v Pismu. Kajti »zdi se, da o zaobljubi in o tem, kar je bilo storjeno, Pismo ne daje nobene sodbe [*nihil videtur Scriptura judicasse*]« (n. d., 812). Ker torej v njem ni instance sodišča, ki bi obravnavalo dejanja oseb, ker molči, hermeneja bibličnega komentarja samo s tega mesta ne bi imela česa posredovati naprej. Prav zato je potrebna primerjava Jeftejevega žrtvovanja z Abrahamovim (prim. *1 Mz 22*), ki, kot pripravljalo pravi Avguštin v prvi knjigi svojega osrednjega dela *De civitas Dei*, šele omogoči, da »se upravičeno vprašamo [*merito quaeritur*]« (PL 41, 35), ali se je Jeftejevo žrtvovanje zgodilo na Božji ukaz. S tem spravi v tek preiskavo problema.

Primerjavo s preiskavo vred Avguštin opravi v komentarju k Heptatevhu, prav primerjava Abrahamovega žrtvovanja z Jeftejevim pa v središče problema premesti zaobljubo. Ker, po Avguštinu, žrtvovanje ljudi v Pismu ni splošni zakon, jo lahko upravičuje le izreden Božji ukaz; iz tega izhaja, da je Abraham ravnal v pobožni poslušnosti, saj je bil deležen Božjega klica, v katerem je prejel ukaz o žrtvovanju, nasprotno pa Jefte ni dobil nobenega posebnega ukaza, ampak se je k žrtvovanju zaobljubil sam. Zares problematična in vpraševanja vredna postane njegova zaobljuba.

Preiskava, ki sledi, ne da enega samega odgovora, ampak vzdolž alternative ali – ali razgrinja dve mogoči rešitvi problema: ali se je Jefte zaobljubil k žrtvovanju po navdihu Svetega Duha ali pa je to bila »človeška napaka« (PL 34, 816). Če po navdihu, je treba Gospodovemu duhu, odkar je prišel nadenj, pripisati prav vse, kar je storil, zaobljubo, zmago nad sovražniki in izvršitev zaobljube. Jefte tedaj ni kriv, ampak vreden hvale, vendar ne zaradi poslušnosti, ampak, ob odsotnosti izrecnega Božjega ukaza, zaradi ubogljivosti. Za to govori predvsem vojaška zmaga. Vendar po drugi strani, ugovarja Avguštin, ni res le to, da Gospodov duh lahko deluje prek dobrih ali prek slabih, denimo prek Kajfe, Kristusovega preganjalca, ki je nevede prerokoval, da bo Kristus umrl za narod (prim. *Jn 11,49–51*); prav tako je res, da grešijo tudi pravični in da njihovih grehov ne gre spregledovati, ker Bog celo prek grehov nakazuje, kar želi – »eno je vprašanje o duši zaobljublajočega se, drugo o Božji previdnosti« (PL



34, 816). Če pa je bila Jeftejeva zaobljuba človeška napaka, je bil ta greh kaznovan s sodbo nad njegovo hčerjo. Jefte je prav v tem, da mu je nasproti prišla hči, doumel »Boga maščevalca« (prav tam), se zbal, da bi mu obrnil hrbet, in se podvrget kazni. Njegov greh je bil *imprudencia*, neprevidnost, greh pravičnega, ki ga je potem sam sprevidel in se pustil kaznovati zanj.

Torej: zaobljuba je, bodisi po navdihu bodisi iz neprevidnosti, že v patristiki postala problem. In problem ostaja, kolikor odgovor odžira odsotnost izrecne sodbe, molk Pisma. Hkrati pa je postalo jasno, da je, prvič, razločevalni kriterij med biblično in patristično obravnavo Jeftejevega žrtvovanja na eni strani ter grecizirajočo poznokrščansko na drugi premišljenost oziroma nepremišljenost dejanja, in drugič, da »grška« rešitev izrinja zaobljubo iz središča problema, v katero se je kot naključen, nepreviden akt selila v patristiki.

In kaj je s tem problemom v Gregorčičevi pesmi? Kaj je v njej s premišljenostjo ali nepremišljenostjo Jeftejevega žrtvovanja? In kaj s tragičnostjo njegove krivde, če povzamem vprašanje od prej? Videti je, da ta ni tragična, kolikor je Jefte kriv »nepremišljene prisege«. Toda: ali je tedaj sploh kriv žrtvovanja? To vprašanje puščam za naprej.

Kako pa je z zaobljubo v Pismu, in sicer ne v katerem koli, ampak njegovem izvirnem, hebrejskem tekstu? Ali zato, ker, avguštinovsko rečeno, ne daje izrecne sodbe, še ne postavlja zaobljube kot problema? Ali pa zaobljubo – neprestopno zaobljubo, zaobljubo, ki jo je za vsako ceno treba izpolniti, ker bi, če ne bi bila izpolnjena, to prizadelo obe strani, ki ju odpira, in bi se ti zamajali v negotovosti, sesuli v nič – na neki način morda vendarle že postavlja tako? Jo prikazuje problematično, kot prestop?

## Prestopništvo zaobljube

Zaobljubo nam pod vidikom prestopništva omogoča uzreti sodobno literarno branje biblične pripovedi. To je na splošno pozorno na uzgodbljenje, na to, kako je narejena zgodba, ki jo podaja biblična pripoved, pa tudi na njeno vezavo s predzgodbo in pozgodbo ter povezanost v celoto Biblije kot knjige knjig, Knjige, v katere enotnost so se sklenila prvotna *tà biblia* in ki jo je, denimo, Friedrich Schlegel imenoval »sistem knjig«, »absolutna knjiga«. <sup>5</sup> V nasprotju s takšnim branjem ima historična kritika zgodbo o Jeftejevem žrtvovanju za aitiologijo, arhaično zgodbarsko pojasnitev, zakaj je v Izraelu nastal obred vsakoletnega štiridnevnega objokovanja. Vendar s tem lahko pojasni le njen obstoj, ne pa nje same.

Za poetiko biblične pripovedi velja, da karakterizacijo osebe sprva opravi hitropotezno ali celo z eno samo potezo. Lahko gre tudi za en sam pridevek, vendar ta že nosi v sebi vnaprejšnje zasnutje tistega, kar se bo zgodilo, in v pripovedi venomer nastopa kot napoved razvoja dogajanja, v katerem se bodo odkrile spet druge, še neodkrute plati značaja; po besedah Meirja Sternberga je »tiktakajoča bomba« (Sternberg 1987, 339), ki bo eksplodirala v dejanje.

Jefte takšnega pridevka nima. Vendar je kljub temu prav, da njegovi zgodbi z literarnim branjem najprej sledimo v predzgodbo. Kajti Jeftejevo žrtvovanje, predvsem njegova zaobljuba, se jasni iz značajske poteze, v kateri je zanošen njegov biblični lik, in znamenita zgodba o žrtvovanju iz manj odmevne, celo zanemarjane, vendar literarno pregnantne predzgodbe.

Ta zajema dva pomembna dogodka. O prvem, iz katerega izvira značajska poteza, pripoved samo na hitro poroča, ob drugem, v katerem se ta poteza že kaže, pa se dlje mudi in ga podaja predvsem z dialogom. Začenja se z vojaško grožnjo Amonovih sinov (10,17–8), nenadoma, brez posebej pripravljenega prehoda, seže nazaj k Jeftejevemu razdedinjenju (11,1–3) in se potem spet tako vrne v čas vojaškega napada, prinašajoč dve ponudbi gileadskih starešin Jefteju, naj stopi svojim rojakom na čelo (11,4–11).

Pripoved poroča, da je bil Jefte sin vlačuge in da so mu bratje, sinovi istega očeta, odvzeli dediško pravico po njem. Pri tem drugo za drugo prinaša ironiji na krajevni imeni (prim. Alter 1987, 19). Jeftejevega očeta imenuje Gilead, ker pa je Gilead v *Sodnikih* in Bibliji nasploh ime gorate pokrajine v Transjordaniji in se z njim, kot je v biblični pripovedi navada, imenuje tudi tamkaj naseljeni izraelski rod, Jeftejev oče z ironičnim obratom postane celoten tamkajšnji izraelski rod: tisti, ki ga je spočel, isti s tistim, ki ga je izobčil.

Pripoved prav tako poroča, da je Jefte od tam (ali od njega) pobegnil v deželo Tov, v kateri so se okrog njega zbrali malopridneži ali, dobesedno, »prazni možje« (*'enašim rejkim*), ljudje praznine, izobčenci zunaj polnosti življenja skupnosti. Zato je ta dežela dežela malopridnežev, vendar kljub temu, ker *tov* pomeni »dober«, dobra dežela. Izobčenje, izpostavitve iz splošnega, iz skupnostne občosti, normalne človeške medsebojnosti, bi bilo lahko začetek demoničnega, neustaljenega, tavajočega med božjim in človeškim, ki najdeva slast v pogubi ljudi. Kljub temu pa se Jefte v deželi Tov, deželi dobrega duha, ne izgubi.

Da je izobčenec, človek praznine, ki ni bil vreden vstopa v dediško razmerje z brati po očetu, je jasno iz drugega, obširneje predstavljenega dogodka, iz ponudb gileadskih starešin za voditeljstvo. Ob grožnji amonskega napada so namreč gileadski starešine sklenili, da bodo poglavarstvo nad Gileadom zaupali enemu samemu človeku. Toda ko se obrnejo na Jefteja, spremenijo sklep in mu najprej ponudijo, naj postane poveljnik (*kasin*), ter šele potem, naj bo njihov poglavar (*ro'š*), torej ne le poveljujoči v boju, ampak voditelj ljudstva tudi v času miru.

Jefte, ki v poročilu o prvem dogodku sploh ni prišel do besede (govorijo le njegovi bratje: »Ne moreš imeti deleža v hiši našega očeta, ker si sin druge ženske«), se kot izgnanec in izobčenec vrne v občestvo z Gileadom šele s prvo ponudbo. V odgovoru nanjo, v katerem starešine odgovori kot svoje brate (»Ali me niste prav vi zasovražili in me izgnali iz hiše mojega očeta?«), morda da duška svoji lastni sovražni užaljenosti in bržkone izrazi sum o njihovi nameri. Njegovemu odgovoru sledi druga ponudba, ki mu zaupa več od prve, vendar mu tudi ta še ni dovolj. Kljub izrecni ponudbi, naj Gileadu, ki ga je nekoč kot tujek izločil iz svoje

srede, za vselej postane *ro'š*, glava, še enkrat vpraša: »Če me odvedete nazaj, da se bom bojeval proti Amonovim sinovom in mi jih Gospod izroči, bom res vaš poglavar?« Poudarek je na resnosti, resničnosti ponudbe.<sup>6</sup> Jefte terja zagotovilo za ponujeno zaupanje in ga navsezadnje dobi pri najvišji instanci, ko starešine pokličejo za pričo Boga samega. Tedaj sprejme ponudbo.

Sicer velja, da biblična pripoved lahko rabi dialog, podobno kot grško zgodovinopisje, denimo Tukidid, za natančnejšo opredelitev političnih stališč, lahko pa tudi – in še zlasti – za »razvijanje razmerij, odtenkov značaja in zadržanja« (n. d., 20). V pravkar predstavljenem dialogu, v katerem se obema stranema, zapletenima v pogajanje, pridruži tretja in kot priča zapečati pogodbo, se torej razkrije značajska poteza, nastala s prejšnjim dogodkom. Ta Jeftejeva poteza je – po razdedinjenju, izgnanstvu in izobčenosti, globoki negotovosti v praznini skupnostnega – nagnjenje k iskanju gotovosti in določa tudi strukturo nekega drugega govora, ki ni več pogajanje niti niso v njem neposredno udeleženi drugi. Določa namreč strukturo Jeftejeve zaobljube Drugemu, ki spada v zgodbo o žrtvovanju.

Zaobljuba navadno tistega, ki se zaobljubi, veže, da bo nekaj izpolnil, in ga pri tem lahko veže na drugega, da bo nekaj izpolnil njemu v prid ali kratko malo zanj, tako da ga bo to kakor koli že zadevalo. Vendar ne veže drugega samega. Drugače je pri pogodbi. Z njo se dva drug drugemu zavežeta, da bosta izpolnila, kar sta poprej sklenila. Pogodba, ki jo tako rekoč zgledno pripravlja Jeftejevo vprašanje, izrečeno v odgovor na drugo ponudbo gileadskih starešin (Če mi Bog da zmago, bom vaš poglavar?), vzpostavlja vzajemnost dejanja: Če storim jaz, potem tudi ti; in narobe: Če storiš ti, potem tudi jaz, če pa jaz ne storim, če prelomim pogodbo, tudi ti ne storiš, ne storiš več, (se) vzameš nazaj. Pogodba zagotavlja več kot to, da bo drugi deloval, če bom deloval jaz – zagotavlja, da drugi sploh obstaja, da stoji na določenem mestu in se ne izmika v neobstojnost.

Jeftejeva zaobljuba Bogu ima strukturo pogodbe. Ta zaobljuba *se ne odpira v drugo stran, onstran, ampak to stran odpira kot drugo stran pogodbe*. Tam zagotavlja Drugega oziroma drugega, zagotavlja njegovo delovanje, to pa tako, da bi, če bi Jefte prelomil besedo, nekako zmanjkalo tudi njega, ki mu je bila beseda dana. Iz enostranske zaobljube, ki druge strani ne vzpostavlja, ampak se nanjo kvečjemu nanaša kot na predpostavko, postane dvostranska, tako kot pogodba. Sicer je ne naredita oba, ampak samo Jefte, vendar *tako, da zaveže oba*. Nenavadna zaobljuba, pa vendar: Jefte namesto *zaobljube Bogu naredi zaobljubo z Bogom* kot pogodbeno stranko. Z Bogom v vlogi stranke na drugi strani, drugi strani pogodbe, nastane z vezalno trgovino zagotovljeni Bog, malik.

Izvorno torišče, na katerem nastane malik, je torišče pogleda. Kot razbira Jean Luc Marion, pogled postane malikovalski v trenutku, ko preneha meriti onstran, v nevidno. Natanko tedaj, ob prenehanju njegove naperjenosti onstran, se vmes pojavi nevidno ogledalo, ki ga odbije nazaj, tako da zapusti nevidno. To ogledalo je malik, ki ga je seveda mogoče videti in je toliko večji, kolikor je vidnejši. Vendar je hkrati nevidno ogle-

dalo zato, ker poslej »skriva cilj naperjenosti« (Marion 1998, 126), ker naredi, da vidno, tisto, kar kot ogledalo kaže, postane nepresojno za nevidno in tako v njem *nevidno* izgine prav to, nevidno. Od tod je mogoče sklepati, da malik ali idol (*eidolon*) nastane z gledanjem (*eidénaí*), katerega u-gledano ni več lik (*éidos*), v katerem bi se ohranjala neprenehna naperjenost k nevidnemu, lik, ki bi trepetal v presojnosti nevidnega. Malik je lik gledanja, ki je napredovalo proti nevidnemu, vendar se je na neki točki pred njim zaprlo, se zaobrnilo od njega nazaj in ga v zaobratu zakrilo, se utelesilo in v utelešenju okamenelo.

Maliki so različni, in Marion sam sledi prehajanju takšnega »estetskega« malika v pojmovnega. Tvorba drugega malika po njegovem razodeva tvorbeno značilnosti prvega: pojem nastane z dojetjem tistega, kar lahko misel v svoji naperjenosti k Bogu od njega zajame, vendar ga pri tem nujno omeji in ga prav z omejitvijo šele naredi dostopnega razumu (prim. n. d., 129 isl.). Kako pa nastane malik v nepojmovnem govoru, govoru zaobljube, še več, v Jeftejevi zaobljubi?

Svetopisemski Bog, ki je neomejen, ki ga ni na nobenem zemeljskem kraju, ki nima stalnega lika kakor antični bogovi, ampak svojo navzočnost prosto razodeva v vidnem znamenju oblaka, ognja ali gorečega grma in le izjemoma, denimo v videnju preroka Ezekielja (prim. *Ezk* 1,4–28), v človekoliki podobi, Bog, ki govori prerokom in po prerokih samo, kadar hoče, ki pokliče Abrahama, da bi mu naložil žrtvovanje sina, od neznano kje (iz višave ali iz notranjosti?) – ta Bog v Jeftejevi zaobljubi preneha biti skrivnost. Njena beseda se ne prepušča, ne izroča tja, kamor se naslavlja, ampak si, medtem ko se zaobljublja proti skrivnostnemu, to skrivnostno tudi že *obljubi, si ga da*. Dana beseda potegne skrivnostno oziroma tisto, kar ostane od njega, v pregledno razmerje, drugače rečeno, Drugega si postavi v položaj drugega kot pogodbene stranke. Drugi, vzet v tem liku, *kot* takšna stranka, je torej malik, ki se postavi med človeka in Boga ter na tej strani, na mestu, ki ga je odprlo zaobljubljanje, začne nadomeščati neopredeljenega, nevidnega, neodgovarjajočega Boga.

Dana beseda pa v isti sapi tudi zaveže, in sicer, kot že rečeno, zaveže Boga k delovanju po načelu vzajemnosti – če ti, potem jaz, in če jaz ne, potem tudi ti ne (več). Ali če sledimo zgodbi: ker je drugi, Bog, izpolnil svoj del pogodbe, ker je Jefteju dal zmago nad sovražniki, mora zdaj tudi Jefte izpolniti svojega, ker če ga ne bi, bi od dane besede razvezal tudi Boga, s prelomom besede bi ga izgubil. Zato Jefte, čigar značajska poteza, nagnjenje k iskanju gotovosti, se je že izpolnila v zaobljubi kot aktu pogodbene zagotovitve Boga, ne odstopi od sklenjene pogodbe in izpolni svoj delež pri njej.

Takšna zaobljuba je torej *ne-prestopna*, ker zagotavlja Boga, čeprav ga z dano besedo zavezuje le kot malika. V tem pa je tudi njeno prestopništvo, njena imanentna transgresivnost: čeprav se kot *za-obljuba* zaobrne od skrivnostnega, čeprav se njeno *pre-sežno* gibanje proti skrivnostnemu s tem zaobratom konča, prav tisti trenutek, ko si skrivnostno obljubi, ko si ga da, naredi *pre-stopek* v razmerju do njega (kot skrivnostnega) samega. Zaobljuba »gre čez«, ker si skrivnostno izstavi v nepresojnem, pri priči okamenem liku kot maliku, pogodbeni stranki, prav tedaj, ko se je njeno presežno gibanje proti njemu že končalo in se je zaprla zanj.

Toliko o strukturi zaobljube. O razčlenitvi te strukture, ki v zadnji posledici razkrije prestopništvo zaobljube same, seveda ni dvoma, da spada k interpretaciji. Ta se lahko sklicuje na to, da se opira na literarno branje, razbiranje vezi, ki med zgodbo o Jeftejem žrtvovanju in njeno predzgodbo obstaja v tekstu Pisma. Vendar ni nujno, da ostane samo pri tem. Zdaj lahko spet literarno branje pokaže, da je prestopništvo zaobljube, poglavito dognanje interpretacije, vendarle že nekako prikazano v zgodbi sami, čeprav ni, kot opozarja Avguštin, izrecno obsojeno v njej. Prikazuje ga tisto, kar Martin Buber, eden najpomembnejših judovskih filozofov 20. stoletja, ki je skupaj s svojim rojakom Franzom Rosenzweigom, prav tako filozofom oziroma religioznim mislecem, podpisal nemara najdrznejši prevod hebrejske Biblije v kakega izmed modernih jezikov,<sup>7</sup> v spremni besedi k temu prevodu po zgledu glasbenega *Leitmotiva* imenuje *Leitwort*, »vodilna beseda«. Z njo »je treba razumeti besedo ali besedni koren, ki se smiselno ponavlja v kakem tekstu, tekstnem zaporedju ali tekstnem sklopu: tistemu, ki sledi tem ponovitvam, se smisel teksta razpre oziroma razjasni ali pa se mu le vpadljiveje razodene« (Buber 1992, 15).

Zgodba o Jeftejevem žrtvovanju ima dve takšni besedi, 'avar, »iti čez«, in šuv, »iti nazaj, vrniti se«.<sup>8</sup> Ker pa se ti besedi oziroma besedna korena, ki se v različnih oblikah pojavljata na majhnem prostoru v izvirnem tekstu zgodbe, oziroma njuna prvotna pomena v slovenskem prevodu zabrišeta, bom ustrezni del prevoda, skupaj z njima iz izvirnika, navedel še enkrat. Najprej navajam vrstice, v katerih pripoved igra na pomen prve vodilne besede, »iti čez« (Sod 11,29–32):

29 GOSPODOV duh pa je bil z Jeftejem in prehodil je [ja'avor] Gileád in Manáseja. Potem je šel [ja'avor] v Mícpo v Gileádu in iz Micpe v Gileádu prišel [avar] k Amónovim sinovom.

30 Jefte pa se je GOSPODU zaobljubil in rekel: »Če mi res daš Amónove sinove v roke,

31 bodi GOSPODOV tisti, ki mi pride prvi naproti skozi vrata moje hiše, ko se v miru vrnem od Amónovih sinov. Daroval ga bom kakor žgalno daritev.«

32 Jefte je šel nad [ja'avor] Amónove sinove, da bi se bojeval z njimi. GOSPOD mu jih je dal v roke.

Prva vodilna beseda se v navedenem odlomku pojavlja v dveh oblikah: v prvi (ja'avor) se po pravilu prevaja z nedovršnim preteklikom, v drugi ('avar) z dovršnim.<sup>9</sup> To pomeni, da je Jefte šel čez (skoz) Gilead in Manaseja, da je šel čez (skoz) v Mícpo v Gileadu in, navsezadnje, prišel čez na sovražno ozemlje, ozemlje Amonovih sinov. Poročilu bibličnega pripovedovalca (v. 29), v katerem se trikrat ponovi »šel/prišel je čez«, sledi Jeftejeva izgovoritev zaobljube (v. 30–1) in potem spet poročilo, da je šel čez (nad) Amonove sinove (v. 32). Biblični pripovedovalec torej s ponavljanjem ob obeh straneh izgovorjene zaobljube pomenljivo razvršča glagol v prvotnem pomenu »iti čez«, prvo vodilno besedo.

Drugo srečamo šele nekaj pozneje, v Jeftejevem nagovoru hčere, potem ko mu je ta prišla nasproti (v. 35): »Odprl sem usta h Gospodu in tega ne morem preklicati [lašuv].« V besedah »Odprl sem usta h Gospodu ...« se – *nomen est omen* – najprej udejanji (beseda postane dejanje) Jeftejevo ime, ki v hebrejščini pomeni »odprl bo«. Ime v Bibliji izreka



dejanskost tistega, ki ga nosi, v njegovi osebnostni globini; Jefteja torej imenuje po tem, da – on sam, ne narobe – govori Bogu. In šele v nadaljevanju stavka – »tega ne morem preklicati« – naletimo na drugo vodilno besedo, *šuv*, v obliki konstrukcijskega nedoločnika, pri čemer je videti, da prevod s »preklicati« smiselno meri na namero govorečega: Tega, kar sem rekel, ne morem vzeti nazaj. Vendar izvornik, za prevodom, dobesedno govori: »... ne morem iti nazaj« ali »se vrniti«, se pravi se vzeti nazaj.<sup>10</sup> Očitno je, da dobesedni pomen *šuv*, »vrniti se«, v tem kontekstu, na tem mestu v stavku, deluje metaforično.

Neenavdno: metaforični pomen »preklicati« v drugem delu stavka deluje kot normalno, dobesedno nadaljevanje prvega dela (»Odprl sem usta ...«), dobesedni pomen pa, prav narobe, kot metaforično nadaljevanje. Vodilni besedi, »iti čez« in (ne) »vrniti se«, od katerih prvo rabi biblični pripovedovalec in drugo Jefte, pri tem *pripeljeta skupaj*, tako rekoč na isto raven, obe dejanji, prehod čez domače in sovražno ozemlje ter (ne)vrnitev od dane besede; še več: »vrniti se« prenese v metaforični ključ tudi »iti čez«.

To pa terja vzvratno branje. Če smo »iti čez« prej brali dobesedno, moramo zdaj metaforično. Metafora naredi metaforo. Če je to, da je Jefte šel čez, prej pomenilo ozemeljski premik, premik na domačem ozemlju in potem z domačega na tuje ozemlje, zdaj postane metaforični označevalec prestopa, s katerim ali v katerem se zgodi zaobljuba. »Iti čez«, ki se trikrat ponovi pred izgovoritvijo zaobljube in enkrat za njo, obkoljuje zaobljubo in jo zapira v brezizhodnost. Pripovedna strategija z razporeditvijo vodilnih besed prikazuje, da se zaobljuba zgodi v prehodu kot odhodu brez vrnitve, ki je hkrati prestop.

Tole nezaobidljivo avguštinovsko vprašanje: ali Jefte ni šel čez, šele ko je nadenj prišel Gospodov duh, ali ni šel čez, ko je bil z njim Duh?<sup>11</sup> Še več: ali se ni tudi zaobljubil pod delovanjem Duha?

Prav tu, kjer je videti, da tekst Pisma molči, pa vendarle govori, in sicer v njem govori samo Jefte, Jefte govori Bogu, Bog ne reče ničesar, kar bi lahko bilo povod za izgovoritev zaobljube, niti kar bi bil lahko ukaz, da jo je, izgovorjeno, treba izpolniti. Božja usta se niso odprla k Jefteju, v njih je molk. Dovolj bi bilo, da je nadenj, ko je šel nad sovražnika, prišel Duh, on pa je, potem ko je šel čez, ko je šel nad sovražnika z Duhom, naredil še korak čez, on sam se je zaobljubil. Zaobljuba se je zgodila v tej transgresiji, v tem prestopu, zgodila se je kot prestop, ki ga vodilni besedi le prikazujeta in se v tekstu Pisma nikjer ne izreka kot prestop. Tudi ko Jefte pravi, da se ne more vrniti, s tem zaobljube ne spozna za prestop in pred hčerjo ne prizna krivde, ampak v skladu s svojo značajsko potezo govori le o brezpogojnosti zaobljube.

Če na zgodbo o Jeftejevem žrtvovanju z njeno predzgodbo vred pogledamo iz večje razdalje, v primerjavi z zgodbo o Abrahamovem žrtvovanju kakor Avguštin, je podoba še jasnejša. Čeprav je z Jeftejem, ko gre nad sovražnika, Duh, ni, kakor Abraham, od Boga prejel klica; če smo natančni, je dobil samo poziv od gileadskih starešin, ki ga je sprejel šele potem, ko je iz njega naredil pogodbo. In ker sam, spet kot pogodbo, naredi tudi zaobljubo z Bogom, bo vse, k čemur ga ta zaobljuba zavezuje, le njegovo dejanje. Boga v resnici ne zavezuje k ničemur. Zato ni rešitve

za njegovo hčer. Ta je »edinka« (Sod 11,34), tako kot je Izak Abrahamov »edinec« (1 Mz 22,2). Vendar zanjo ni roke rešitve, ki bi ustavila iztegnjeno očetovo roko z nožem. Kajti Abraham je sledil Božjemu ukazu, Božji besedi, Jefte pa le svoji lastni, pogodbeni, »besedi maliku, ki jo je sam ustvaril« (Gunn 1987, 117).

Abrahama je ena sama poslušnost. Ko Bog terja od njega njegovega edinega sina, se proti kraju žrtvovanja, ki mu ga je določil, napoti s poslušnostjo ukazujoči besedi, s poslušnostjo Drugemu, katere hrbtna, navzven, k drugim obrnjena stran je negovorjenje z ženo in hlapcema, odpoved poskusu, da bi po človeško pojasnil svoje sledenje nedoumljivi Božji zahtevi, molk. Čeprav vse tisto, kar se medtem godi v njem, ostaja neizgovorjeno, pa vendarle ni mrtva shema, gola misli in občutij, ampak je, z besedo Ericha Auerbacha, prikazan pomenljivo »ozadnje« (Auerbach 1998, 17). Ozadnost v njegovem liku – tudi v drugih bibličnih likih, vendar v njegovem na paradigmatičen način – biblična pripoved v osebnostno globino odpira tako, da ko prikazuje, hkrati pušča zadaj, v temi. Zato ozadnje ni prazno, ampak polno, je vsa Abrahamova notranjost. In prav takšna, prav ozadnja Abrahamova notranjost je sredi 19. stoletja doživela kongenialno interpretacijo Sorena Kierkegaarda, ki v absurdu vere, v veri kot zaupanju v moč absurda, zasaja enega temeljnih kamnov modernega (protestantskega) krščanstva. Ta interpretacija namreč obnavlja zgodbo o Abrahamovem žrtvovanju predvsem tam, kjer je ostalo le neizgovorjeno, in s tem v resnici zasnavlja dogajanje v njegovi notranjosti. Kot zasnavljanje iz neizgovorjenega pa je več od navadne eisegeze. Ni nič manj kakor umetniško delo, če je interpretacija kdaj umetnost.

Kierkegaard primerja Abrahama s tragičnim junakom. Tega motri v kočljivih položajih, ki peljejo k tragičnemu razpletu, in ko pride do položaja, podobnega Abrahamovemu, v njem uzre Agamemnona ter, ne po naključju, tudi Jefteja. V notranjosti tragičnega junaka pa venomer ugotavlja gibanje resignacije, s katerim se ta odpove vsemu v prid splošnega. Odpoved tragičnega junaka svojemu, tudi tistemu, kar ima najraje na svetu, še raje od sebe, ta odpoved, ki terja junaški pogum in je hkrati odpoved za splošno korist, je etična in splošno veljavna, kajti etično je »splošno in kot splošno tisto, kar je veljavno za vsakogar« (Kierkegaard 1962, 57), ter s tem splošno priznano in zavezujoče. Kot odpoved za splošno ostaja popolnoma v območju splošnega: mogoče jo je posredovati drugim, po eni strani izgovoriti, po drugi razumeti. To velja tudi za Jefteja. Čeprav Kierkegaard kot da opazi dvojno vez zaobljube, ko pravi, da Jefte »v *eni sapi* z isto zaobljubo veže Boga in sebe« (n. d., 62), je zanj vendarle pomembno to, da njeno izpolnitev vsakdo v Izraelu lahko razume in sprejme kot žrtev za ljudstvo, se pravi *njena* splošna zavezujočnost, saj bi Bog, če Jefte ne bi izpolnil zaobljube na hčeri, ljudstvu zmago spet lahko vzel.

Nasprotno je etično kot tisto, kar je po človeško veljavno, veljavno za vse ljudi in vsem posredljivo v govorici, za Abrahama skušnjava. Ko sledi Božjemu ukazu, mora zapustiti celotno območje splošnega in ga tudi zapusti proti vsakemu človeškemu prav v molku. Pri tem, tako kot tragični junak, resignira, odpove se edinemu sinu, ki ga ima raje od sebe. Vendar

se gibanje resignacije v njegovi notranjosti nadaljuje v gibanje vere. Izaku se popolnoma odpove v veri, da ga bo, ker je pri Bogu vse mogoče, proti vsej človeški pameti spet dobil nazaj, torej da mu bo Bog dal »novega Izaka, namreč v moči absurdnega« (n. d., 132).<sup>12</sup> Zato je kot oče, ki se je odpovedal sinu in bi ga tudi žrtvoval, oče vere: ne ker bi se samo odpovedal svoji želji, ampak ker jo je ohranil, potem ko se ji je odpovedal. Oče vere je, ker je veroval, da Bog, tudi ko zahteva žrtev njegovega edinega sina, ostaja Bog obljuje, da bo torej na njem izpolnil, kar je obljubil: »In storil bom, da bo tvoje ga zaroda kakor prahu zemlje.« (1 Mz 13,16).

Zgodba o podobnem žrtvovanju, Jeftejeva zgodba, iz nasprotja z Abrahamovo, zgodbo očeta vere in očeta otrok obljuje, toliko jasneje kaže, da je zgodovina izvoljenega ljudstva, ki jo z ozadnjim prikazovanjem globokoosebnega v zgodbah posameznih ljudi, predvsem tistih izvoljenih izmed ljudstva, sestavlja biblična pripoved, »realistična« zgodovina. Ti so izredno raznoliki v svoji človeškosti, bogato človekoliki v območju svoje svobode, ki prav zato postaja prostor zgodovine, in njihov osebni razvoj, njihova *Bildung*, upodabljanje po Božji podobi, ni premočrten, ampak poln vzponov in padcev, kot, denimo, lepo kaže Davidov in še marsikateri zgled. Na čelu izvoljenega ljudstva so lahko in zvečine tudi so izbranci, ki pa pogosto ne zmorejo razmerja s skrivnostnim, brezlikim Bogom, ki ga ni mogoče prisiliti v srečanje. Zgodba o Jeftejevem žrtvovanju, v kateri se zaobljuba, delana dvostransko, navsezadnje pokaže za zgolj enostransko pogodbo, je zgodba o nemožnosti človeškega razpolaganja z Božjim. Ko prikazuje prestopništvo zaobljube, hkrati nakazuje problem.

Prav to pa se v Gregorčičevi pesmi izgubi. Po zlu gre problematična narava Jeftejeve zaobljube, in sicer zaradi neupoštevanja predzgodbe, v kateri se razkrije njegova značajska poteza, ter, naj bo na prvi pogled še tako nenavadno, tudi zaradi govora o krivdi v zvezi z njo, ki je, kot smo videli, v temelju dodatek grecizirajočega humanizma. O krivdi spregovori Jefte sam. Vendar je ne pripiše na račun kakršnega koli premišljanja, ampak le svoji nepremišljenosti (»Oh, nepremišljena prisega!«), ki nima nobenega računa oziroma razloga, in ta pripis prepereči tragični razvoj zgodbe. S tem ko zaobljubo naredi za nepremišljeno, za nazaj postavi pod vprašaj njeno takšnost ali celo njen obstoj: ali se je bilo treba zaobljubiti natanko tako (morda bi se dalo zaobljubiti kako drugače, da to ne bi imelo tako hudih posledic?) in ali se je bilo sploh treba zaobljubiti (morda bi se temu dalo izogniti?)? Vendar zaobljubo spregleda v njeni problematični dvoveznosti in ji problematičnost odpiše, je je razreši. Zaobljuba tako postane nekaj nesrečno (ne tragično) nepremišljenega in hkrati naključnostnousodnega, neki »kar tako«, ki ga je v njegovi katastrofalnosti toliko teže prenesti, ker ga morda lahko sploh ne bi bilo. V Jefteju sproži čustvo preplavljajoče žalosti.

Vsa čustvenost pa se sprošča le med ljudmi. Ko Jefte po samoobtožbi nepremišljenosti prosi za odpuščanje, se v prošnji obrne zgolj in samo na hčer, ne na Boga. Tik pred tem celo postavi nebo v vlogo izterjevalca dolga, narejenega z zaobljubo (»Veliko terjaš, o nebo ...«), in še prej za sodnika kaznovalca, ki si je določil žrtev (»in tebe, oj otrok predragi, / nebo izbralo si je v dar!«). Ta izbor – ki ni njegov, ki, strogo gledano,

sploh ne pripada več človeški nepremišljenosti, nezmožni odločiti se, nezmožni izbrati, ki je že Božja sodba – zmanjšuje njegovo krivdo, hkrati pa si ne moremo kaj, da v njegovih besedah o terjatvi neba, ubranih na osnovni čustveni ton žalosti, vendarle ne bi slišali povsem drugačnega *tonskega odtenka* od strahospoštljive pokornosti, s katero eden izmed obeh avguštinskih Jeftejev sprejme Božjo sodbo – če že ne upornosti, pa vsaj očitok. Seveda je to samo Jeftejev govor, zato vtisa, ki ga daje, z literarnega gledišča ni mogoče kratko malo poistiti s poanto pesmi. Vendar po drugi strani v njej ni nobenega govora z nasprotno ali drugačno intonacijo oziroma barvo tona, in prav ta govor se, ker je pri besedi ves čas Jefte in samo on, izteka v sklep pesnitve.

Ali to torej pomeni, da se v Gregorčičevi pesmi začenja problematizacija, o kateri profesor Kos trdi nasprotno, namreč da je »pri Prešernu, Gregorčiču in Aškercu še ni zaslediti« (Kos 1997, 156) in da postane značilna za recepcijo Biblije šele v slovenski literaturi 20. stoletja, ko se pridruži sekularizaciji in estetizaciji? Problematizacija se je seveda že začela, začela se je v Bibliji, ki nikakor ne podaja idile, spokojne sličice srečanj med človekom in Bogom, na kateri bi bilo vse problemsko le slepa pega. Toda: ali se v Gregorčičevi pesmi ne začenja problematizacija v nekem drugem smislu, nasprotnem od tistega v Bibliji, in sicer prav v smislu, v katerem jo misli profesor Kos, namreč kot postopek, s katerim avtor, »nosilec duhovne usmeritve svojega časa ali čisto določene kulturne misli tega časa«, »odpira prvotno sporočilo v vprašanje, ki je hkrati izziv in poziv k iskanju resnice« (prav tam)? Ali se prav tu v slovenski literaturi ne začenja problematizacija kot nujna posledica sekularizacije, poprejšnje razlastitve, se pravi kot tisti pravi način moderne literarne prisvojitve Pisma, ki se ga polašča tako, da njegove zgodbe polni s svojo vsebino, svojimi problemi?

Kaj se godi v pesmi? Kaj se je premaknilo v očitajočem tonskem odtenku Jeftejevega govora? V njem očitno ni več problematično človekovo razmerje do Boga, ampak se problematičnost že seli na drugo stran tega razmerja. Senco problema meče na Boga kot na tistega, ki terja povračilo za človeško nepremišljenost, pri tem pa zapira razmerje med človekom in Bogom in, tostran, za seboj odpira medčloveška razmerja. Vzmet problema, *pró-blema* kot tistega, kar je vrženo pred, je človek.

Vendar: poročilo o Jeftejevi izpolnitvi zaobljube na hčeri v sklepu pesmi povzame samo prevladujoči ton Jeftejevega govora, ton žalosti. Ta je še višji, čustvenost z jokom očeta in vsega naroda še naraste, hkrati pa je še blagoglasnejši. Očitajoči tonski odtenek Jeftejevega govora v *sklepu pesmi povsem izgine iz poante* (kot konice, kot osti), izgubi se v zmehčani in topi razčustvovanosti, pospremljeni z blagoglasjem okrepljene rime, ki se z verznihih koncev v zadnjem verzu preseli v notranjost (»a oče in ves narod joče!«; podčrtal V. S.). In brž ko se Jeftejev govor izteče v poplavo čustva, se problem, ki se je začel postavljati v njem, ugrezne in izgubi tla, na katerih bi se lahko postavil, kratko malo mu zmanjka tal, nujno potrebnih tal, kolikor je problematizacija v tem času, kot posrednica »duhovne usmeritve svojega časa«, lahko le pribijanje Boga ob tla.

Pa vendar: če zaobljuba, kot je Jeftejeva, v tem času ni več občutena kot problem, ali ni prav to problem?

## OPOMBE

<sup>1</sup> Zglede za takšne posnetke glej pri Bratuževi 1991, 278, za pripesnjene dodatke pa pri Koblarju 1962, 241, in Bratuževi 1991, 279; Gregorčič je, denimo, sredi enaindvajsete vrstice prvega poglavja *Joba* vstavil štiri svoje verze, prevod Siraha: »Prijetnejša je njemu smrt, / ki bil je vsled trpljenja strt, / ki zgubil tu je vse moči ...« pa je sklenil z verzom, ki ga v izvirmiku sploh ni: »... saj zdaj rešitev, mir dobi.«

<sup>2</sup> Biblijo navajam po SSP (1996), vstavke v oglatih oklepajih iz izvirmika pa po elektronski izdaji *BibleWorks for Windows* (1993).

<sup>3</sup> Prevajam po grškem izvirmiku, kot ga prinaša Kasslova izdaja (1965).

<sup>4</sup> Grški izvirmik navajam po elektronski izdaji TLG (1999).

<sup>5</sup> Navedeno po Prickett 1996, 192.

<sup>6</sup> SSP glede na intonacijo Jeftejevega vprašanja smiselno dodaja besedico »res«, ko njegov ključni del *'anohi 'ehje lahem lero 'š* prevaja z »bom res vaš poglavar«.

<sup>7</sup> Bubrov in Rosenzweigov prevod ima med prevodi Biblije, narejenimi po načelu dobesednosti, posebno mesto, ker ciljnega jezika, nemščine, ne potujeje le s hebrejsko skladnjo in besednimi zvezami, ampak celo posamezne besede tvori iz hebrejskih besednih korenov. Tako na primer besede *'ola*, ki imenuje tudi vrsto žrtvovanja v Jeftejevi zaobljubi (prim. *Sod* 11,31), ne prevaja, kakor Luther, z *Brandopfer*, »žgalno daritvijo« (ta je kot »holokavst«, na podlagi latinskega *holocaustum*, dobila shrljiv pomen usode šestih milijonov Judov, sežganih v nacističnih koncentracijskih taboriščih), ampak s *Höhlung* oziroma *Darhöhung*. Ti besedi v nemščini upovedujeta hebrejski *étymon*, prepoznaven tudi v glagolu *'ala*, »iti gor«, v pomenu *das himmelhoch* »Aufsteigende«, tj. »tistega, kar se dviga' v nebo«. Prim. Buber 1992, 19–20.

<sup>8</sup> Prim. Alter 1987, 20 in Gunn 1987, 117.

<sup>9</sup> Hebrejski glagol ne razločuje časov. Nedovršna oblika izraža preteklost, kadar stavek začenja veznik »in«, tako imenovani konsekutivni vav, ki je po svoji temeljni funkciji, zaporednem vezanju dogodkov, znamenje pripovedi v Bibliji. Slovnicearji ga imenujejo tudi konverzivni vav, ker nedovršne oblike preobrača v dovršne (prim. Kelley 1992, 145), sodobni prevodi pa ga navadno izpuščajo. Odlomek se torej dobesedno začenja z »In Gospodov duh ...«.

<sup>10</sup> V Bubrovem in Rosenzweigovem prevodu se poved glasi *ich kann nicht zurück* namesto Luthrovega *kann's nicht widerrufen*, že v starem angleškem prevodu, prevodu kralja Jakoba, pa *I cannot go back*.

<sup>11</sup> Večina starejših prevodov, tako domačih kakor tujih, pravi, da je Gospodov duh »prišel nad Jefteja«, saj zveza *haja 'al*, db. »biti na«, ne označuje »lokalne biti«, ampak bolj *prijte nekam* [*Hinkommen*]« (Boman 1968, 30). S tem sta mišljena začetek delovanja Duha in hkrati njegovo trajanje, tako da je zvezo mogoče prevajati tudi z »ležati na« ali z »biti z«, saj »tisto, kar leži v *haja*, ne ustreza nobenemu izmed naših glagolov in je to zato mogoče podajati na različne načine, nikdar pa ne povsem natančno« (prav tam).

<sup>12</sup> Prim. Avguštinovo misel, da Abrahamova vera ni bila, da bi »Bog rad sprejemal takšne žrtve, ampak mu je to ukazal zato, da bi obudil ubitega« (PL 34, 812). Misel ni izgovorjena iz gibanja vere, ampak s stališča njene resnice.



## BIBLIOGRAFIJA

- ALTER, Robert: »Introduction to the Old Testament«. V: Alter, Robert & Kermode, Frank (ur.), *The Literary Guide to the Bible*. London, Collins, 1987, str. 11–35.
- AMBROSIUS, sanctus: *De officiis ministrorum*. V: *Sancti Ambrosii Mediolanensis episcopi opera omnia*, zv. 2/1, ur. J.-P. Migne. Pariz 1845 (Patrologia Latina [= PL] 16), stolp. 25–184.
- ARISTOTELES: *De arte poetica liber*, ur. Rudolf Kassel. Oxford, Oxford UP, 1965.
- AUERBACH, Erich: »Odisejeva brazgotina«. V: Auerbach, Erich, *Mimesis. Prikazana resničnost v zahodni literaturi*, prev. Vid Snoj. Ljubljana, LUD Literatura, 1998, str. 11–25.
- AURELIUS Augustinus, sanctus: *Quaestionum in Heptateuchum*. V: *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis episcopi opera omnia*, zv. 3, ur. J.-P. Migne. Turnhout, s. d. (PL 34), stolp. 547–824.
- AURELIUS Augustinus, sanctus: *De civitate Dei contra paganos*. V: *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis episcopi opera omnia*, zv. 7, ur. J.-P. Migne. Turnhout, s. d. (PL 41), stolp. 13–804.
- BibleWorks for Windows*, 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 Deudsch auff's new zugericht*, prev. Martin Luther. Wittenberg 1545 (reprint München, dtv, 1974).
- BOMAN, Thorleif: *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1968 (5., predelana in razširjena izdaja).
- BRATUŽ, Lojzka: »Gregorčičeve prepesnitve svetopisemskih besedil«. V: *Razprave SAZU*, 2. razred, št. XIV, Ljubljana, 1991, str. 271–279.
- BUBER, Martin: »Zu einer neuen Verdeutschung der Schrift«. V: *Die fünf Bücher der Weisung*, prev. Martin Buber in Franz Rosenzweig. Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1992 (10. izboljšana izdaja), str. 1–44.
- GREGORČIČ, Simon: *Zbrano delo I*, ur. France Koblar. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1947.
- GREGORČIČ, Simon: *Zbrano delo IV*, ur. France Koblar. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1951.
- GUNN, David M.: »Joshua and Judges«. V: Alter, Robert & Kermode, Frank (ur.), *The Literary Guide to the Bible*. London, Collins, 1987, str. 102–121.
- HEGEL, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. V: G. W. F. Hegel, *Werke*, zv. 15, ur. Eva Moldenhauer in Karl Markus Michel. Frankfurt na Majni, Suhrkamp, 1993 (3. izd.).
- JEFFREY, David Lyle (ur.): *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*. Grand Rapids, Michigan, William B. Eerdmans Publishing Company, 1992.
- KELLEY, Page H.: *Biblical Hebrew. An Introductory Grammar*. Grand Rapids, Michigan, William B. Eerdmans Publishing Company, 1992.
- KIERKEGAARD, Sören: *Furcht und Zittern*, nem. prevod. Düsseldorf in Köln, Eugen Diederichs Verlag, 1962.
- KOBLAR, France: *Simon Gregorčič. Njegov čas, življenje in delo*. Ljubljana, Slovenska matica, 1962.
- KOS, Janko: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete in Partizanska knjiga, 1987.

- KOS, Janko: »Recepcija Biblije v slovenski literaturi«. V: *Bogoslovni vestnik*, 57, 1997, št. 1–2, str. 151–158.
- LEVEC, Fran: »Zlata knjiga«. V: *Ljubljanski zvon* 2, 1882, št. 5, str. 313–315; št. 7, str. 436–442.
- LIPTZIN, Sol: *Biblical Themes in World Literature*. Hoboken, New Jersey, KTAV, 1985.
- MAHNIČ, Joža: »Gregorčičevo ustvarjanje, njega odmevi in obravnave«. V: *Jezik in slovstvo*, 32, 1986–1987, št. 2–3, str. 47–56.
- MARION, Jean Luc: »Dvojno malikovalstvo«. V: *Poligrafi*, 3, 1998, št. 11–12, prev. Matej Leskovar, str. 125–160.
- PATERNU, Boris: *Modeli slovenske literarne kritike. Od začetkov do 20. stoletja*. Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1989.
- PRICKETT, Stephen: *Origines of Narrative. The Romantic Appropriation of the Bible*. Cambridge, Cambridge UP, 1996.
- SOFOKLES: *Kralj Ojdipus*. V: Sofokles, *Antigona. Kralj Ojdipus*, prev. Kajetan Gantar. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1987.
- STERNBERG, Meir: *The Poetics of Biblical Narrative. Ideological Literature and the Drama of Reading*. Bloomington, Indiana UP, 1987.
- Sveto pismo stare in nove zaveze*, slovenski standardni prevod iz izvirmih jezikov (= SSP). Ljubljana, Svetopisemska družba Slovenije, 1996.
- Thesaurus Linguae Graecae* (= TLG), 8.00. Irvine, California, University of California, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre, in Vidal-Naquet, Pierre: *Mit in tragedija v stari Grčiji*, prev. Suzana Koncut in Agata Šega. Ljubljana, ŠOU, 1994.

## ■ THE VOW AS A PROBLEM: BIBLICAL AND GREGORČIČ'S JEPHTAH'S OATH

The paper on the poem *Jepthah's Oath* by Slovene poet Simon Gregorčič (1844–1906) and the Biblical story it derives from begins with the finding that the motif of the non-transgressive vow is central to both, and this, at the same time, is the leading motif in Gregorčič's poetry, marked by the poet's clerical vow, the most decisive fact in his life.

This is followed by a comparison of the literary differences between the two works, above all the formation of Jephthah's character. Jephthah in Gregorčič expresses guilt over the vow that makes him sacrifice his daughter, therefore the introduction of guilt into the re-narration of the Biblical story raises a question as to its tragic aspect. For the answer, the paper first turns to the European literary tradition, where it was Renaissance humanism that first associated Jephthah's vow with tragic guilt and Jephthah's sacrifice with, for example, Agamemnon's. Renaissance humanism Hellenised the Biblical story by attaching the vow to the thought and making it an act, indeed limited by human knowledge, that was nevertheless deliberate.

In Christian theology, on the other hand, Jephthah's vow leading to human sacrifice was not always perceived as a problem, and when it was, for example in St. Ambrosius, it was understood as a random impious gesture, so that the problem was concentrated on human sacrifice. It only became a problem in St. Augustine, who believed human sacrifice to be justified only when God commanded it, as it is exemplarily revealed in the story of Abra-

ham. Yet he did not see it as a problem posed by the Scripture, which already judges it, but rather by the reader, and therefore, in accordance with the ambiguity of the text, allowed for two conflicting solutions.

The paper, on the other hand, attempts to demonstrate that the Biblical story itself, although without judging, somehow poses the vow as a problem, by means of the literary depiction of its transgressiveness. By a literary reading, the study first calls to attention Jephthah's character trait of uncertainty, or rather his searching for certainty in the contract as it is revealed in the narrative economy of the preliminary story, and then, on the premise of this trait, interprets the vow as a transgression, as a contract binding both the taker of the vow and God, making God an idol. This interpretation again is based in literary reading, this time concentrated on how the transgression of the vow is indicated by the two so-called leading words, which are repeated in the Hebrew original.

In closing, the paper returns to the conclusion of the initial comparison. It ascertains that Jephthah's vow in Gregorčič, since it is explicitly described as thoughtless, has nothing to do with tragic guilt and, as a human act trying to bind God, ceases to be a problem. The problem now moves to the side of "heaven", but such problematisation, going directly against the grain of the Biblical bearing, has no solid ground, because it becomes lost in the over-mentality of the poem's final point. This only confirms and brings into focus the thesis of Janko Kos, that the problematisation of the Bible in Slovenian literature begins no sooner than the 20<sup>th</sup> century.







# PRIPOVEDNOTEORETSKI VIDIKI V KOSOVIH LITERARNOTEORETSKIH DELIH

Alenka Koron

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

*Članek skuša s pregledom Kosovih literarnoteoretskih del zarisati razvoj njegovega pripovednoteoretskega instrumentarija, razbrati njegovo teoretično-metodološko ozadje in upoštevati tudi okvir sorodnih prizadevanj v sodobni slovenski literarni vedi do približno sredine osemdesetih let. Pri tem se posveča predvsem tistim Kosovim načelnim pogledom na literarno vedo, njen predmet in naloge, ki so bistveno sooblikovali razvoj instrumentarija in njegovo sedanjo sestavo.*

*Narratological perspectives of Kos' work on literary theory. Through an overview of Kos' work on literary theory, the paper explores the development of his narratological apparatus and analyzes its theoretical and methodological background, taking into account the framework of other, similar tendencies in modern Slovene literary studies up to the mid-1980ies. The article focuses mainly on those of Kos' principal views on literary studies, their subject and tasks, which made a vital contribution to the development of analytical tools and their present structure.*

Ob splošnejših razlogih za pretresanje v naslovu izbrane problematike, pomenu in vplivnosti Kosovega dela na področju literarne teorije ter »ekskluzivnosti«<sup>1</sup> njegovih dosežkov – kljub povojnemu razmahu literarnoteoretskih refleksij in razcvetu domačih specialističnih študij so v tem času pri nas nastali le trije pregledi celotnega področja literarne teorije – obstajajo tudi bolj specifični. Med njimi so važnejši predvsem trajnost njegovega interesa za ta vprašanja in aktualnost pripovednoteoretske<sup>1</sup> problematike v sklopu njegovih novejših literarnoteoretskih prizadevanj, o kateri pričajo razširjene in dopolnjene obravnave področja v njegovih najnovejših objavah, pa tudi odmevnost njegove morfološke sistematike, njena vsesplošna razširjenost v metodičnih in didaktičnih pripravkih srednješolskega književnega pouka in vpletenost v kurikularno zasnovo.

Kosova literarnoteoretska razpravljanja in sistemske rešitve pripovednoteoretskih vprašanj so nedvomno vplivala na njegovo raziskovalno

in interpretativno prakso. In obratno, ukvarjanje s številnimi pripovednimi besedili in še zlasti z romani iz različnih obdobij svetovne in slovenske književnosti je gotovo spodbujalo teoretsko artikulacijo vprašanj, povezanih s pripovedno formo, strukturo, tehniko in vrstno/zvrstnimi karakteristikami. Zato bi bilo seveda zanimivo spremljati razvoj in tematizacijo pripovednoteoretske problematike v obojestranskem prepletanju, hkrati pa smiselno upoštevati še sočasni literarnovedni in družbeno-zgodovinski kontekst, v katerem so se oblikovala Kosova literarnovedna stališča, teoretska izhodišča in presoje. V žarišču tako zasnovane raziskave bi bilo mogoče v opusu eminentnega znanstvenika opazovati menjave študijskih poudarkov v slovenskih povojnih literarnovednih refleksijah in kombinacije teoretično-metodoloških osvetlitev pripovedništva v teoriji in praksi ter njihovo vpetost v mreže individualnih literarnoznanstvenih in nadosebnih historičnih ozadij; izpeljati bi bilo mogoče tudi raznovrstne primerjave s podobnimi procesi in usmeritvami v stroki drugod po svetu. Vendar je moj interes ožji in bolj specifičen, usmerjen je predvsem k pripovednoteoretski problematiki kot področju literarne teorije oziroma predvsem morfologije (mišljena je morfologija v Kosovem smislu),<sup>2</sup> ob katerem se na vzorčnem primeru lepo pokažejo narava, razsežnosti in način vpeljevanja novejših teženj v historični empirizem opuščajočo in posodablajočo se slovensko literarno teorijo. Moja pozornost bo, skratka, usmerjena predvsem k metateoretskim vprašanjem, Kosove številne in raznovrstne obravnave pripovedništva in vključevanje pripovednoteoretskih konceptov vanje pa ostajajo predmet nadaljnjih možnih raziskav.

V nadaljevanju bom torej skušala opazovati predvsem formiranje in strukturiranost Kosovega pripovednoteoretskega instrumentarija in pri tem preverjati izhodiščno domnevo, da so pripovednoteoretski zastavki v njegovih literarnoteoretskih delih vpeljeni predvsem kot dopolnilo drugim oz. ostalim teoretično-metodološkim težnjam in hotenjem, ki jih je uveljavljal v svojem raziskovalnem delu, in niso koncipirani kot izhodišče za posebno, imanentno interpretacijsko proceduro ali celovit teoretični model oziroma sistematično avtonomno teorijo pripovedi.<sup>3</sup> Takšna artikulacija pripovednoteoretske problematike in z njo povezana raziskovalna praksa, ki z eno izjemo sicer ostaja zunaj okvira pričujoče raziskave, pa je seveda (implicitno) osmišljena s Kosovimi načelnimi stališči in pogledi na predmet in naloge literarne vede.

Že na začetku raziskave je treba seveda poudariti, da Kos pripovednoteoretske problematike ni razvijal v praznem prostoru, ampak v kontekstu sočasnih dogajanj v slovenski literarni vedi in metodoloških preusmerjanj, ki so se začela in krepila s strokovnim delovanjem in univerzitetno institucionalizacijo generacije literarnih znanstvenikov, ki je študirala po vojni in začela s strokovnim delom v petdesetih letih ter se uveljavila v šestdesetih. Preusmerjanja so se manifestirala v odmiku od pretežno pozitivističnega historičnega empirizma, značilnega za nacionalno literarno zgodovino, in oddaljevanju od tako imenovanih »zunanjih« pristopov, h katerim se štejejo npr. biografika, proučevanje psihologije avtorjev oz. tako imenovanih »duševnih profilov«, kulturna in družbena zgodovina,

zgodovina idej ter zveze z drugimi umetnostmi. Povečal se je interes za samo literarno delo in njegovo estetsko in umetniško strukturiranost, širilo zgledovanje pri usmeritvah, ki sta jih Wellek in Warren (1949) odmevno poimenovala za »notranji« pristop, in okrepilo ukvarjanje z literarno teorijo in metodologijo literarne vede. Ker so bile obsežne literarnozgodovinske sinteze razvoja slovenske književnosti že izdelane, so se literarni znanstveniki v novejših raziskavah pogosteje posvečali posameznim literarnim vrstam oziroma zvrstem, predvsem proznemu pripovedništvu, ki je bilo do tedaj manj raziskano od poezije. Tudi izrazitejši interes za literarnoteoretsko in sploh formalno analizo in predvsem za interpretacijo, izpričan v delih avtorjev te generacije, je po eni strani odraz teh premikov. Po drugi strani pa je težnja k »imanentizmu« in bolj ali manj avtonomnemu pojmovanju literarnega dela vsaj delno mogoče videti tudi kot obrambni refleks stroke pred zunanjimi ideološkimi pritiski, zlasti pred poseganjem diamatskega marksizma in dogmatičnih marksistov v stroko, in kot prestop na nevtralnejši teren.<sup>4</sup> Delno primerljive razmere so npr. botrovale tudi razmahu imanentne interpretacije Kayserja in Staigerja v okviru nemške filologije, potem ko se je ta kompromitirala v obdobju nacionalsocializma.

Pri vpeljevanju novejših teženj v literarno vedo se je stroka skorajda polarizirala, ker se je slovenistika, ki se je povezala tudi s tako imenovano zagrebško šolo (A. Flaker, Z. Škreb, I. Frangeš, F. Petre in drugi) in se kasneje navezala še na ruski formalizem in praški strukturalizem, bolj odprla imanentni interpretaciji, obenem pa jo je skušala kombinirati z zgodovinsko razvojno perspektivo. Nasprotno pa se je primerjalna literarna veda kljub Ocvirkovemu odklanjanju in pridržkom do vsega, kar ni historizem, v večji meri odpirala novejšim filozofskim tokovom in smerem: od marksističnih npr. mladomarksovstvu in Goldmannovemu tako imenovanemu genetičnemu strukturalizmu, sicer pa predvsem eksencializmu, fenomenologiji, mišljenju biti in hermenevtiki, medtem ko je bila do teoretično-metodoloških implikacij »imanentizma« in pretenzij strukturalizma razmeroma kritična in previdna.

Zato ni presenetljivo, da se je interes za pripovednoteoretsko problematiko nekoliko prej izrazil v slavističnem krogu. Avtorji so se s prvimi nastavki tovrstnih pogledov zgledovali predvsem pri nemški literarni vedi in jih sporadično vpeljevali v obravnave pripovedništva: Paternu je npr. že 1957 v svoji *Slovenski prozi do moderne* pisal o »morfološki strukturi«, vendar brez podrobnejše razdelave kategorij (prim. Koron 1993a: 32), tako da je mogoče sklepati na njegovo poznavanje nemške ali morda tudi ruske morfološke usmeritve, Skaza se je v svoji zborniški predstavitvi epike (1965) skliceval na Staigerja, Toporišič pa je v svoji disertaciji o Finžgarjevih pripovednih delih, knjižno objavljeni 1964, med drugim obširno razpravljal o pripovednih sestavinah, načinih, zgradbi in plasteh in pri tem že uporabljal Stanzlove pojme in kategorije.<sup>5</sup> Prvo eksplicitno tematizacijo pripovednoteoretske problematike, pojmov in kategorij je prispeval Matjaž Kmecl (1971); z njo je referenčno ozadje formalno naravnanih raziskav pripovedništva z nemških literarnoteoretskih virov (Walzla, Petersena, Petscha in drugih) razširil na angloameriško novo

kritiko in ruske formaliste, jo kasneje še nekoliko razpredel v knjižno objavljene disertaciji *Novela v literarni teoriji* (prim. 1975: 34–56), nato pa jo uvrstil tudi v svoj učbenik literarne teorije ter osnovni nabor pojmov ponudil še v leksikonski obliki skupaj z navedbo osnovne literature (Kmecl 1976).<sup>6</sup> Toda vseeno je v njegovih kasnejših razpravah o slovenskem proznem pripovedništvu (Kmecl 1975a; 1981) delež formalnoanalitičnih in pripovednoteoretskih tem precej manj opazen od ostalih obravnavanih, pretežno empirističnih zgodovinskorazvojnih vprašanj in problemov.

V drugi polovici sedemdesetih let je bilo uvajanje pripovednoteoretske terminologije in »optike« v monografskih raziskavah pripovednih opusov ali delov opusov domačih piscev že kar utečeno; še posebej priljubljena je bila Stanzlova tipologija pripovednih situacij oz. pripovedovalcev (prim. Bernik 1976; Glušič 1975). Toda ogrođa teh in kasnejših podobnih raziskav (Bernik 1983; Kocijan 1983) so večinoma bila in ostajala zasnovana pretežno historičnorazvojno, ne glede na razpon, širino in domet pripovednoteoretskih opazovanj in ugotovitev. Pač pa sta bila proučevanje pripovedne tehnike in analiza pripovedne strukture povsem v ospredju dveh Dolganovih raziskav pripovedništva (1979; 1983), ki sta se po svoje obe odmaknili od imanentne interpretacije. Prva raziskava je pobude nemške morfološke šole, imanentne interpretacije in zgodnjih pripovednoteoretskih sintez spojila s teoretičnimi koncepti starejših in novejših ruskih teoretikov, formalistov, Uspenskega in Bahtina. Avtor je v njej izhajal iz stališča, da je pripovedovalčevo posredno ali neposredno vrednotenje pripovedovanega del vnaprejšnjega idejno-vrednostnega sistema, spoznati pa ga je mogoče prek kombinacije pripovednih položajev, ki sestavljajo pripovedni način obravnavanega dela (Dolgan 1979: 125–126; 11–13). Vendar končni cilj raziskave ni bil tolmačenje singularnosti sedmih obravnavanih pripovednih del, ki naj bi bila reprezentativna za diferenciranost slovenske povojne proze, ampak prej težnja k ugotavljanju tipoloških značilnosti njenega povojnega razvoja. Razbrati jo je mogoče v določanju stopnje, ki so jo v svojem vrednotenju pripovedovanega pripovedovalci dosegli pri odpravljanju enega samega vrednostnega sistema (= monološkosti) pripovedi, ali, kakor bi temu najbrž danes rekli, v doseženi stopnji dialoščnosti.

V drugi študiji, *Kompoziciji Pregljevega pripovedništva*, je Dolgan radikaliziral svoja predhodna teoretično-metodološka izhodišča v smeri Jakobsonovega strukturalizma, strukturalne poetike in semiotike Lotmana, Uspenskega in Ivanova, komunikacijske teorije, generativne gramatike in matematične poetike. V dosledno sinhroni raziskavi korpusa sedmih najpomembnejših Pregljevih del si je močno prizadeval za eksaktnost in vpeljal kompleksno razvejan model pripovednoteoretskih kategorij. S temeljnimi postulati, da je kompozicija, ki je v bistvu sopomenka za hierarhizirano strukturo pripovedi, sistem binarnih relacij med elementi, ki pripadajo posameznim ravnem pripovedovanih kategorij, da binarne relacije semantizirajo kompozicijo pripovedi in da ponavljajoča se dominantna kompozicijska relacija predstavlja invariantni model kompozicije, ki ga je mogoče zapisati kot algoritem (Dolgan 1983: 7–16), pa

je vzpostavil izviren in v jedru raziskave razmeroma dosledno izpeljan poskus strukturalne analize pripovedi. Namen in cilj njegove analize je bil »določiti kompozicijski model« (oziroma strukturiranost pripovedi), torej ugotavljanje občin značilnosti Pregljevega literarno-umetniško najzanimivejšega dela pripovednega opusa, »ne pa njegova vsestranska idejna interpretacija«, torej tolmačenje pomena oziroma smisla (prim. n. d.: 191–192).

Kratek pregled uvajanja pripovednoteoretske problematike, pojmov, kategorij in procedur v slovenistično raziskovanje pripovedništva torej odkriva zgodnje z gledovanje domačih strokovnjakov pri nemški literarni teoriji, morfološki šoli, imanentni interpretaciji, Stanzlu in angloameriški novi kritiki in kasnejšo razširitev obzorja, ki jo je spodbudilo seznanjanje z izhodišči in koncepcijami ruskega formalizma, Bahtina in Jakobsona, strukturalne poetike, semiotike, komunikacijske teorije, generativne gramatike in matematične poetike. Med različnimi pristopi v bistvu ni najti realizacije ali sistematične aplikacije čistega teoretičnega modela, temveč le bolj ali manj reducirano prevzemanje posameznih vidikov in delov pojmovnikov, izdelani pa so bili tudi prvi precej sinkretični poskusi bolj celovite artikulacije. Ponavljajoča se značilnost teh prispevkov so še spoji in prepleti pripovednoteoretske problematike z drugimi vidiki, problemskimi sklopi, področji oz. disciplinami, npr. s historičnorazvojnimi vidiki izbranih pripovednih korpusov, in z interpretiranjem, ki se mu posveča celo Dolgan, čeprav so sicer temeljni cilji njegovih raziskav splošnejši. Celotno področje je bilo nekajkrat obravnavano in tematizirano v prepletu z genološkimi vprašanji, kot da sodi v sklop teorije literarnih vrst in zvrsti. Umestitev pripovednoteoretskih vprašanj v sklop literarne teorije pri Kmeclu prav tako kaže razdrobljenost tega področja na več območij, razkosanost med več disciplin in sklopov. Toda, strukturno gledano, takšno stanje ni bila kakšna izstopajoča slovenska posebnost, ampak se ga da videti kot zgoščen, malce poenostavljen in nekoliko preurejen transfer že v širšem evropskem kontekstu izpričanih faz formiranja pripovednoteoretskih koncepcij in modelov oziroma kot delno prilagojeno preslikavo teh razvojnih faz na dano (domačo) podlago.<sup>7</sup>

Medtem ko je ostal Ocvirkovim in Pirjevčevim posegom na metodološkem in literarnoteoretskem področju horizont raznih pripovednoteoretskih konceptualizacij že v izhodiščih oddaljen in v bistvu tuj – Ocvirk se je v specialni literarni teoriji posvečal predvsem verzologiji in »jezikovnim izraznim sredstvom«, področjema torej, ki sta ju tradicionalno pokrivali poetika in stilistika in sta bili nekako »rezervirani« za poezijo oz. liriko, Pirjevec pa je razvijal sodobnejše filozofske, estetiške in filozofične aspekte literarnovedne metodologije in prav ti so ga vodili tudi v njegovih prispevkih k teoriji romana, kjer bi bilo sicer možno pričakovati kakšne konvergence s teorijo pripovedi – je Kos ubiral svojo, srednjo pot. Sklepajoč iz *Očrta literarne teorije*, ki je izšel leta 1983, je nadaljeval, razvijal in sistematiziral Ocvirkovo delo, izhodišča in nastaveke na področju literarne teorije, in sicer predvsem v tistem sklopu, ki ga je ta s trodelitvijo območij znanstvenega proučevanja besedne umetnosti na dobo, osebnost in literarno delo podelil temu slednjemu (Ocvirk 1978)



ter razvijal že na začetku šestdesetih v univerzitetnih predavanjih, postumno objavljenih v *Literarnem leksikonu* (Ocvirk 1981). Vendar je pri tem bistveno preuredil, dopolnil in preoblikoval njegovo sistematiko ravno v sozvočju s formalističnimi težnjami nemške predvojne literarne teorije in z istimi morfološkiimi, »imanentističnimi«, novokritičskimi in strukturalističnimi težnjami, ki so navdihovale tudi sloveniste, ne glede na to, da jih je Ocvirk kot zagovornik historičnega empirizma proklamativno odklanjal. To je razvidno že iz osnovne Kosove razmejitve literarne vede od drugih ved in vseh metaraziskav in iz opredelitve predmeta literarne teorije, iz tega, da je npr. iz *Očrta* povsem izvzel »zunanje pristope«, ali tudi iz tega, da je močno razvejal in sistematično razdelal celoten Ocvirkov sklop posebne ali specialne literarne teorije in še posebej temeljito tisti del, kamor naj bi po Ocvirku sodile »... značilnosti literarnih vrst ali morfološka analiza literarnih del s kompozicijskimi vprašanji (poetika)« (prim. Ocvirk 1978: 13). Nova teoretično-metodološka razdelava je tako lahko postala ustrezno okolje za eksplicitno tematizacijo pripovednoteoretske problematike in njeno umestitev v literarno teorijo. Z nekaj poenostavljanja bi se dalo reči, da se je Kos kljub ohranjanju tradicije (navezavi na Ocvirka) lotil njenega prenavljanja. Hkrati se ni odrekel svojemu interesu za neempirična, filozofsko-spekulativna vprašanja in probleme, saj je svoj *Očrt* dopolnil s temami, kot so vprašanja o bistvu literature, o načinu obstajanja literarnega dela in o literarnem vrednotenju, ki so pretežno filozofske narave in se jih slovenisti niso lotevali, poskrbel pa je tudi za notranjo povezanost in medsebojno usklajenost z vsemi ostalimi področji, tudi morfološkim. Tako so fenomenologija (v Kosovem smislu) in ontologija literarnega dela ter literarna aksiologija ob literarni morfologiji postale del sistema literarne teorije.

Približevanje sistematičnemu razvitju pripovednoteoretskega instrumentarija v literarnoteoretski sintezi *Očrta* je potekalo postopno, prek več pripravljalnih faz in v stičišču različnih dejavnosti, intenzivneje predvsem približno od sredine šestdesetih let naprej. V ta proces je nekje na obrobju najbrž treba všteti tudi interpretacijo, kakršno je razvil v monografiji *Prešernov pesniški razvoj* (Kos 1966), desetletje intenzivnega ukvarjanja s slovenskim pripovedništvom, predvsem s Cankarjem in moderno slovensko prozo ob pripravljanju Cankarjevih *Zbranih del*, preučevanje teorije romana in številne študije o romanih, napisane kot spremne besede v zbirko *100 romanov*, kajti ob stiku z modernimi romani se mu je ravno pripovedna tehnika morala pokazati kot eden od ključnih indikatorjev njihove specifikke. Eksplicitno tematizacijo pa sta nedvomno spodbudila še poznavanje ustreznih raziskav v domači in tuji stroki in najbrž tudi priložnost, da teoretične koncepte praktično preizkusi v pedagoškem in mentorskem delu na univerzi, kjer je na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo začel predavati v šolskem letu 1970/71. Sredi sedemdesetih let je npr. pripravil seminar, v okviru katerega je s teoretičnimi *Izhodišči za analizo pripovedovalca v epskih strukturah* že vzpostavil osnoven pripovednoteoretski instrumentarij, ki naj bi ga študenti rabili pri obravnavah pripovednih besedil. Naslednje leto so seminaristi z analognim, toda vrstno specifičnim naborom kategorij po nekaj

uvodnih teoretičnih predavanjih in na ozadju preglednih literarnozgodovinskih predavanj o liriki samostojno analizirali še lirska besedila. Svojevrstno sintezo teh »aplikativnih«<sup>1</sup> prizadevanj predstavlja razprava *Vloga in ustroj lirskega subjekta v Prešernovi poeziji* (1976), kjer je izrecno pojasnjeno, da je analitični instrumentarij za obravnavo lirskega subjekta razvit po analogiji z epskim subjektom, kakor je bil oblikovan v teorijah pripovedovalca in pripovedne perspektive (Kos 1991: 90–91). In končno je bila za formiranje pripovednoteoretskega instrumentarija seveda važna literarnoteoretska, epistemološka in metodološka refleksija, prepletena s pripravami in delom za fakultetna predavanja in seminarje. Slediti ji je mogoče od zgodnjega poskusa določitve specifike literarne vede v razmerju do filozofije, znanosti, literature in kritike v *Znanosti in literaturi* (Kos 1972) prek pretresa ključnih vprašanj fenomenologije in ontologije literarnega dela v študijah *Literatura* (Kos 1978) in *Eksistenca literarnega dela in moderni materializem* (Kos 1979) do prve sistematične zaokrožitve in teoretičnih preliminarij prenovljene specialne literarne teorije v *Morfologiji literarnega dela* (Kos 1983).

Osnovno smer in logiko formiranja ter umeščanja pripovednoteoretske problematike v sistem literarne teorije so v nekaterih pogledih začrtala že preišljevanja o problemu interpretacije, predmetu literarne vede in vprašanju metode v *Znanosti in literaturi* ter implikacije predstavljenih stališč. V razmisleku o interpretaciji je npr. poudarjena načelna misel, da v sodobni literarni vedi, ki postaja znanost v modernem pomenu besede, tako imenovana imanentna interpretacija dejansko niti ni možna oziroma ne pripelje do singularnega. Zato je zanjo primeren in legitimen le tisti tip interpretacije, ki jo vodi k odkrivanju literarnozgodovinskih in literarnoteoretskih občosti v literarnih besedilih; ta tip interpretacije temelji na normativnih načelih ter stremi k objektivnosti, korektnosti in preverljivosti spoznanj (1972: 1006–1011; 1014). Stališče o občostih v literarnih besedilih kot glavnem predmetu literarne vede je Kos nato ponovil in ekspliciral v razpravljanju o spoznavnem predmetu stroke. Med občosti v literarnem delu je uvrstil strukture vseh vrst, od najožjih do najširših, pa tudi elemente in razmerja med njimi, pri čemer so znotrajtekstne strukture in elementi v »posebnem razmerju«<sup>2</sup> z zunajtekstnimi strukturami (psihologijo avtorja, družbo, kulturo, nizom drugih literarnih del, ostalimi umetnostmi itd.). Tudi ta razmerja so pri njem načelno priznana za legitimen predmet literarne vede, če ustrezajo pogoju, da jih obravnava s stališča literature, vendar jih ni podrobneje razčlenil (1972, 1973: 179–180). V nadaljevanju je skušal na novo razrešiti še tradicionalno opredelitev razmerja med (duhovno) vsebino in (čutnomaterialno) formo in jo nadomestiti s pravzaprav imanentističnim kriterijem konstantnosti oziroma variabilnosti: k formi sodi vse, kar je variabilno, vsebina pa je tisto, kar ohranja istovetnost teksta in je torej konstantna. Kljub strukturalistični terminologiji v izteku njegovega razmišljanja preseneti holistično stališče, ki je pravzaprav bližje fenomenološkemu kot strukturalnemu mišljenju, namreč da konkretno literarno delo kot celota vendarle ni struktura, ampak kvečjemu enkratna in neponovljiva konfiguracija struktur in elementov, ki se daje kot taka v literarnem doživljanju, in lahko postane spo-

znavni predmet literarne vede šele s svojim razpadom, ko se v njej razpre tisto, kar je obče (n. d.: 181–183). Z dopolnjevanjem in razvijanjem te zastavitve je kasneje (Kos 1978) postala možna vključitev ontoloških aspektov literarnega dela v literarno teorijo.

V svojem razpravljanju o metodah v literarni vedi se je Kos jasno zavzel za pragmatični tradicionalizem. Načelno težnjo k učinkoviti preprostosti pa je kombiniral s kritičnim racionalizmom in težnjo h koherentni sistemskosti. Izhajal je iz stališča, da so pri formiranju literarnovednih pojmov v rabi isti postopki kot v obči metodologiji znanosti. Vendar jo mora pri številnih pojmi, na katerih pravzaprav temelji, ki pa so predznanstveni, saj so nastajali spontano, iz praktične rabe ter so utrjeni z zgodovinskim razvojem in tradicijo, voditi načelo kontinuitete in spoštovanja tradicije in ne le občemetodološki znanstveni postopki. Zgolj strogo racionalnemu pojmovnemu konstruiranju namreč manjka spontano intuitivno dojetje zvez, ki praviloma nastaja v daljši pojmovni rabi. Zato je preprostejši, s tradicijo potrjeni in udomačeni rabi po njegovem celo bolje dati prednost pred močno kompliciranimi, preveč očitno samo racionalnimi konstrukcijami, da bi bilo za njimi čutiti pravo intuitivno gotovost (n. d.: 329–331). Za literarno vedo sta pomembni rekonstrukcijska metoda in znanstvena dialektika kot preplet induktivne in deduktivne metode, s pričakovani glede aktualnih teženj k matematični kvantifikaciji pa vendarle ne bi smeli pretiravati, kajti znanstvenost ji zagotavlja logično pravilna in smotrna uporaba vseh primernih metod (n. d.: 332–336). Temu ustrezno lahko svoja dognanja verificira s preverjanjem koherentnosti in logičnosti pojmov, preverjanjem skladnosti hipotez s pojmovno tradicijo, iz katere nastajajo, in ne le s kvantitativnim ter eksperimentalnim, temveč z deduktivnim preverjanjem medsebojne skladnosti in neprotislovnosti svoje celotne pojmovne zgradbe (n. d.: 337–338). Ta stališča so pomembno sooblikovala tako Kosove poglede na celotno literarno vedo kot tudi njegovo zamisel sistema literarne teorije, izpeljano v *Očrtu*.

Na ozadju skiciranega teoretično-metodološkega premisleka se zdi logično, da je bilo Kosovo uvajanje sodobnejših interpretativnih postopkov za obravnavo pripovednih besedil v njegovih teoretičnih *Izhodiščih za analizo pripovedovalca v epskih strukturah* naravnano k odkrivanju občosti, torej struktur, elementov in razmerij med njimi, ne pa npr. k interpretativnemu razbiranju smislov posameznih besedil. Navsezadnje je bil tudi sam postopek poimenovan analiza in ne interpretacija. Konstitutivne občosti pripovedne strukture je povsem v sozvočju s tedanjo terminologijo poimenoval elemente in kot temeljne za epsko strukturo navedel tri, epski subjekt oziroma pripovedovalca, pripovedno realnost in bralca ter razmerja med njimi. Vendar je dodal, da so vsi elementi, predvsem pa pripovedovalec, tudi sami kompleksne strukture. Ko je podrobneje razčlenjeval pripovedovalca, je nato razločil še naslednje elemente: **osebo pripovedovalca, kontaktno smer, čas in prostor pripovedovalca, izvor pripovedovalčevega govora, način ali modus pripovedovalčevega govora in perspektivo ali gledišče**.

Osnovna razčlemba je že prav takšna, kakršno je mogoče videti v kasnejših Kosovih razdelavah tega področja. Vsak od elementov pa je še

nadrobneje razčlenjen in tudi ta členitev je skoraj povsem podobna kasnejšim. **Oseba pripovedovalca** se v razmerju z epsko realnostjo še naprej členi na eksternega, zunanjega oziroma v epski realnosti odsotnega, in internega pripovedovalca, ki je v tej realnosti navzoč, in sicer je lahko ekspliciten, kar pomeni, da lahko nastopa kot v tekstu vidna, lahko tudi v času in prostoru konkretizirana oseba, ali pa je impliciten, kar pomeni, da je oseba pripovedovalca vključena v tekst, vendar pa ni vidna, tako kot je to značilno npr. v Prešernovem *Povodnem možu*. Implicitna oseba pripovedovalca, ki ga je Kos tedaj do neke mere še istovetil z avtorjem oziroma je pri razlagi nekoliko nihala, a vendarle govoril o avtorskem pripovedovalcu, se najpogosteje veže na tretjo in redko na drugo slovnično osebo, v prvi osebi pa naj ne bi bila možna. Eksplicitni pripovedovalec je spet lahko avtorski in takrat prevladuje tretja oseba, možni pa so tudi prehodi v prvo in drugo osebo; obrača se lahko neposredno na bralca, na samega sebe, na osebo iz epske realnosti ali izven teksta, lahko pa bralca postavi v vlogo priče. Eksplicitni pripovedovalec pa je lahko tudi avtorski osebni, in sicer je takšen takrat, ko govori v prvi osebi in je v epski realnosti konkretiziran kot realni avtor. **Kontaktna smer** izhaja iz razmerja osebe pripovedovalca in bralca in pomeni naravnost osebe pripovedovalca k nekemu recipientu. Lahko je izrecno usmerjena k bralcu ali pa je ta prisoten le kot priča pripovedi in ga samo predpostavljamo, oseba pripovedovalca lahko pripoveduje zase, sama sebi, pripoved je lahko naravnana tudi k osebi izven teksta ali k osebi v sami epski realnosti. Ko opredeljuje **čas** pripovedovalca, zgodbe oz. epske realnosti in bralca, ga predvsem zanima tako imenovani temeljni čas; medtem ko je za bralca to sedanjost, je za zgodbo to vedno preteklost, ne glede na dejansko rabljeni gramatikalni čas. **Prostor** pripovedovalca razen izjemoma ni realen, mogoče pa ga je prostorsko v razmerju do zgodbe opredeliti z večjo ali manjšo distanco, še posebej v povezavi s perspektivo. **Izvor** pripovedovalčevega govora lahko predstavljajo tradicija, stari rokopisi, lastni spomini, domišljija, dialoška inscenacija prizora ali, nasprotno, beleženje vidnega dogajanja po principu filmske kamere (brez dialoga). Med **načini** pripovedovalčevega govora o epski realnosti, ki so lahko vključeni v dele pripovedi (naracijo, deskripcijo, dialog in refleksijo), je treba upoštevati govor v prvi, drugi in tretji slovnični osebi ter direktni, indirektni govor in tako imenovani doživljeni govor, možen pa je tudi notranji samogovor v monološki ali dialoški obliki. **Perspektiva** ali **gledišče** pa je povezana z drugimi elementi, gre za časovno in prostorsko distanco do epske realnosti in ta je lahko panoramska (bolj oddaljen razgled) ali pa scenska (bližina epski realnosti). Vsaka od teh dveh perspektiv pa je lahko notranja, če pripovedovalec govori o epski realnosti tako, kot jo lahko vidi in čuti literarna oseba (personalna pripoved), ali zunanja, kar pomeni, da pripovedovalec govori o epski realnosti tako, kot jo vidi od zunaj. Perspektiva se v pripovedi lahko tudi menja, prehaja iz zunanje v notranjo.

Pregled Kosovih *Izhodišč* torej pokaže celovit sklop pripovednoteoretskih pojmov, ki sestavljajo njegov osnovni pripovednoteoretski instru-



mentarij. Teoretično-metodološko se navezuje predvsem na Kayserja, angloameriško novo kritiko, nemško predvojno literarno teorijo in morfološko šolo, stik z novjšimi pobudami, predvsem z lingvistiko, pa je opazen v prenosu osnovne komunikacijske sheme na generične značilnosti pripovedništva. Prav to je lahko eden od razlogov za značilno asimetričnost tega instrumentarija, saj je osrediščen predvsem na pripovedovalca in njegova razmerja z ostalima dvema temeljnima elementoma epske strukture. Nasprotno pa ostajata ta dva elementa, torej bralec in zlasti epska realnost (ali zgodba), sama na sebi strukturalno nerazčlenjena. Seveda je treba še poudariti, da njegov postopek kljub strukturalnemu izrazju nikakor ni strukturalističen. Skladno s svojimi metodološkimi izhodišči se je namreč Kos izognil strogo racionalnemu konstruiranju kategorij s tvorjenjem opozicij in namesto tega dal prednost v tradiciji uveljavljenim metaforičnim in predznanstvenim pojmom, sklicujoč se pri tem na evidenco empiričnih fenomenov.

Nekakšno predstavo o (možni) praktični uporabnosti pripovednoteoretskega instrumentarija si je mogoče ustvariti posredno v razpravi *Vloga in ustroj lirskega subjekta v Prešernovi poeziji*, kjer je Kos z aplikacijo prilagojenega instrumentarija na Prešernovo lirsko pesništvo nedvomno uspešno prikazal svojim koncepcijam ustrezno literarnovedno interpretacijo, naravnano k odkrivanju občosti. Izhodišče te razprave je v splošni teoriji lirskega subjekta,<sup>8</sup> ki jo je izpeljal iz nastavkov teorije pripovedovalca in zanjo predvidel enako sestavo kategorij: subjektovo »osebo«, njegovo kontaktno smer, časovno in prostorsko določenost, izvor subjektovega govora, način, v katerem govori, in perspektivo, iz katere se mu kaže lirski realnost, ki jo s svojim govorom postavlja. Naslednja ključna teoretska poteza je načelno razlikovanje med realnim avtorjem in pesniškim avtorjem (lirskim subjektom). Številni romantični avtorji, vključno s Prešernom, so večinoma, vendar pa ne vsi in tudi Prešeren ne v celoti, poudarjali istovetnost realne osebe in lirskega subjekta, in torej realizirali osebni lirski subjekt, medtem ko je v moderni liriki od konca 19. stoletja dalje izrazitejša težnja k depersonalizaciji lirskega subjekta. Z vpeljanimi kategorijami lirskega subjekta je Kos ob konkretnih pešmih v kronološkem zapovrstju vseh obdobjih Prešernovega pesnjenja preverjal izhodiščno hipotezo, da se v Prešernovi liriki realizira avtorsko osebni lirski subjekt, zasnovan kot oseba in hkrati postavljen v najtesnejšo zvezo z realnim avtorjem kot njegova »podoba«, alter ego ali morda idealna transformacija (1991: 90–93). To hipotezo je z analizo pesmi potrdil na strukturalni ravni, vendar s prilagoditvami v mladostnem in rahlimi odstopanju v zadnjem obdobju ustvarjanja, v prerezu posameznih elementov, kategorij in aspektov pa je nakazal še druge razlike med mladostnim, zrelim in poznim obdobjem. Raziskavo je sklenil s sklepom, da je bil lirski subjekt pri Prešernu »... na začetku zasnovan pretežno v smislu klasične poezije, tj. lirike rimske antike, renesanse in še 18. stoletja, nato je prešel v izvorno formo, ki se da opisati kot klasično-romantična, ta forma pa je v pozni Prešernovi dobi sprejela vase še nekatere močnejše, pristnejše romantične poteze, ne da bi bistveno predružačila svojo temeljno, za Prešerna več kot tipično strukturo« (n. d.: 114). Tako je iz



zasnove razprave kot iz izpeljav mogoče sklepati, da je Kos videl uporabnost po svojem izvoru »imanentističnega«, predvsem formalnoanalitičnega orodja v povezavi s historičnorazvojnim razmišljanjem in uvrščanjem, usmerjal pa ga je tudi v ugotavljanje tipičnih značilnosti, od koder ni daleč do snovanja tipologij in duhovnozgodovinske perspektive.

V času pred *Očrtom literarne teorije* so nastale še tri študije, ki jih je mogoče vzvratno videti kot pripravljalne zanj. V prvi z naslovom *Literatura* (1978), kjer je najprej historiziral naslovni pojem, se ukvarjal s problematiko literarno-estetskega doživljanja, nato pa pretresal pretežno filozofska ali filozofsko-umetnostna vprašanja, povezana z eksistenco literarnega dela in bistvom literature, se zdijo za formiranje in umeščanje pripovednoteoretske problematike v sistem pomembna tista mesta, ki se odpirajo organicističnemu in holističnemu pojmovanju literarnega dela (1978: 72–81), napovedanemu že v zgodnejših Kosovih delih (prim. 1972, 1973: 183) in dokončno uveljavljenemu v *Očrtu*.<sup>9</sup> To pojmovanje je osnova za Kosovo kritično zavračanje lingvističnih in semiotičnih pojmovanj literature in sploh vsakršnega »reduciranja literarnega dela zgolj na jezikovno realnost« in spodbuda za implementacijo fenomenološkega modela literarnega dela, ki pa ga je v razpravi *Eksistenca literarnega dela in moderni materializem* kritično preuredil in sistematično prilagodil tradicionalnejšim pogledom. V tej razpravi so poleg sklepov o »resnični strukturi literarnega dela«, izpeljanih iz kritike Ingardnovih pojmovanj, s pripovednoteoretskega vidika zanimivi še sklepi, ki posledično zadevajo načelne poglede na literarno vedo in njene naloge. V svojem razmisleku o dvoplastni eksistenci literarnega dela je namreč Kos prišel do sklepa, da je bralcu dostopna le njegova drugotna bit, ki prvotne, kakršno je delo dobilo ob svojem nastanku, »s svojo prvotno bitjo iz avtorja in z avtorjem«, ne dosega, saj je kvečjemu njena približna obnova. Prvotno bit, ki je bila določena s historičnim položajem avtorja, torej s historičnostjo njegove osebnosti, časa, družbe, kulture, literarne tradicije ipd., je mogoče rekonstruirati samo iz takšne historičnosti. Zato je bistvena naloga stroke – Kos jo sicer izrecno pripiše literarni zgodovini, vendar s tem implicitno razkrije tudi svoje stališče do interpretacije – ta, da »raziskuje, odkriva in rekonstruira literarno delo v njegovi prvotni eksistenci«, in sicer s »historično-teoretično analizo samega teksta in vsega, kar sodi v pogoje njegovega nastanka«. Interpretacija smisla literarnega dela, ki izhaja iz bralčevega subjektivnega doživljanja, po njegovem seveda ne sodi v območje znanosti (prim. Kos 1979: 10–11). Tako svoj razmislek (po drugi poti) vnovič pripelje k stališču, da so prave naloge interpretacije v odkrivanju občosti.

Svojo ontološko in hermenevitično refleksijo je Kos kmalu dopolnil še z novo literarnoteoretsko tematizacijo sestave literarnega dela v *Morfologiji literarnega dela* (1981). Za artikulacijo pripovednoteoretske problematike v tej študiji ni zanemarljivo, da je literarna morfologija v njej opredeljena še zelo splošno teoretično, saj »... je njen predmet specifična formalna struktura nasploh, značilna za vsa literarna dela in s tem za literaturo kot tako«, pri čemer »formalna« pomeni le izključitev filozofskih aspektov (vprašanj o biti in umetniškem bistvu literature) (n. d.:

5), ne pa odstranitev vsebinskih aspektov literarnega dela. Kos literarno morfologijo izrecno vidi kot (n. d.: 6) »... tisti del poetike, ki opredeljuje temeljne pojme, s pomočjo katerih lahko razumemo zgrajenost literarnega dela. S tem je podlaga še drugim vejam poetike, zlasti teoriji literarnih vrst, zvrsti in oblik.« Zato je glavnino svojih prizadevanj logično usmeril v sistematizacijo in medsebojno pomensko usklajevanje pojmov za sestavo literarnega dela, od katerih je večina izvorno predznanstvenih in tradicionalnih, in jih skušal (v skladu z že od *Znanosti in literature* znanim načelom kontinuitete) postaviti v sistematičen okvir ter jih prilagoditi za sodobno znanstveno-teoretično literarnovedno rabo. Ob takšni zastavitvi razpravljanja je tudi razumljivo, da je ključen prispevek študije k artikulaciji pripovednoteoretske problematike mogoče videti v umestitvi te slednje v sistem. Shema kategorialnega aparata (n. d.: 71–72) pa je znana že od prej, saj je Kos od *Izhodišč za analizo pripovedovalca* ni bistveno spremenil.

V *Morfologiji* je torej skušal pomensko na novo opredeliti in sistematizirati naslednje temeljne pojme: snov, motiv in tema, vsebina, forma in notranja forma ter zunanja in notranja zgradba, stil in ritem. Delno je izhajal iz nove določitve razmerja med vsebino in formo v smislu konstantnosti (vsebine) in variabilnosti (forme). Predvsem pa je teoretizacijo tradicionalnih pojmov, ki jih je sprejel prek izročila nemške literarne teorije, zlasti Ermatingerja in Walzla, morfološke šole, literarnoteoretskih dosežkov predstavnikov imanentne šole in romantičnega esteticizma ter njihovega zaledja v Gestalt teoriji in evropskem metafizičnem mišljenju, skušal razrešiti mimo njihovih dihotomičnih protipostavitvev. Pri tem se je oprl na teorijo elementov oziroma prvin literarnega dela in se navezal delno na Ermatingerja, predvsem pa na Ocvirka (n. d.: 24). Teorija, po kateri tako vsebinsko kot formalno plat literarnega dela gradijo snovno-materialne, idejno-racionalne in afektivno-emocionalne prvine, je tako postala izhodišče nove sistematizacije celotnega področja literarne morfologije (kakor je v teoretičnih izhodiščih študije pravzaprav implicitno predvideno) in tudi razčlemba notranje forme, ki obsega zgradbo, stil in ritem. Pripovednoteoretski sklop je sistematiziran v okvir notranje zgradbe kot sestavni del genološke problematike oziroma teorije literarnih vrst, ki jo je Kos ravno tako razvil v okviru notranje zgradbe. Literarne vrste je namreč razločil glede na tip razmerja, ki ga vzpostavljata govoreči subjekt in predmet njegovega govora, in tako postavil notranjo zgradbo v odvisnost od subjekta, ki je lahko lirski, epski in dramski. Vsakega od teh pa je mogoče podrobneje določiti z istim instrumentarijem, kot ga je razvil za pripovedništvo in prenesel na obravnavo Prešernove poezije ter ga tokrat razširil še na dramatiko. Ti subjekti odločajo tudi o tem, kako se v vsebini literarnega dela povezujejo elementi, motivi in teme, in od tod se po Kosu odpirajo povezave onkraj literarnoteoretične morfološke problematike z literarnozgodovinskim raziskovanjem tekstov, duhovnozgodovinskimi in literarnorazvojnimi pogledi ter družbenozgodovinskimi okoliščinami (prim. n. d.: 68–72). Sklepati je mogoče, da si je to povezovanje zamišljal nekako tako, kot je že sam nakazal v študiji o *Vlogi in ustroju lirskega subjekta v Prešernovi poeziji*. Razlogi za pripisovanje

tolikšne vloge subjektom so torej bistvenega pomena: očitno so utemeljeni v Kosovi ontološki strukturi literarnega dela in vzdržujejo vez z njegovo »prvotno bitjo«, historičnostjo njegovega nastanka in avtorja, usklajeni pa so tudi z njegovimi načelnimi stališči in pogledi na literarno zgodovino (prim. Kos 1979: 10–11).

V *Očrtu literarne teorije* je vnovič vidno, da sta umestitev v sistem in težnja h koherentnosti po sprejetju začetnih odločitev<sup>10</sup> v marsičem pogojevali iskanje teoretskih rešitev, ki me tu predvsem zanimajo. Pripovednoteoretska problematika in instrumentarij sta dokončno vpeta v sistem literarne teorije tako, da je njuna artikulacija notranje povezana in medsebojno usklajena z vsemi ostalimi področji literarne morfologije, predvsem s tematološkimi in genološkimi ter poetičnimi vprašanji, obenem pa ne spodnaša Kosovih filozofskih rešitev ter pogledov na bistvo in eksistenco literature. Kos skuša pri tem spodbude iz Ocvirkovih literarnoteoretičnih snovanj in novejših formalno-analitičnih raziskav pripovedništva uskladiti s fenomenološkimi in strukturalističnimi pogledi na govorno oziroma jezikovno komunikacijo. Izhodišče za razvitje sklopa je spet v teoriji notranje forme, ali natančneje, v presečišču tematoloških in genoloških vidikov oziroma v načinu povezovanja vsebinskih elementov, motivov in tem z generičnimi značilnostmi treh temeljnih literarnih vrst, lirike, epike in dramatike, v strukturo notranje zgradbe. Razlike med tremi vrstami skuša Kos vzpostaviti z naslednjimi merili (n. d.: 103): z načinom povezovanja snovnih, idejnih in emotivnih sestavin v vsebinske elemente, motive in teme, z razmerjem med subjektom govora in (literarno) realnostjo, o kateri govori, z načinom subjektovega govora oziroma tipom subjekta in z razmerjem med časom govorečega subjekta in časom govorjene realnosti ter bralčevim časom oziroma časom njegovega branja. Za epiko ali pripovedništvo naj bi bilo tako značilno (prim. n. d.: 109–110), da v njej prevladujejo snovne sestavine, ki se povezujejo v večje sklope dogajanja in predmetnosti v okvirih objektivnega prostora in časa. S tem naj bi nastajala zgodba ali fabula, ki jo opredeljuje kot potek dogajanja v konkretnem časovno-prostorskem kontinuumu, običajno razčlenjen na začetek, sredo in konec. V poteku dogajanja naj bi bilo mogoče razločevati tudi rast, vrh in upad ali več takih vrhov. Ob glavnih črtah dogajanja so možne tudi stranske črte in mesta, imenovana epizode. V primerjavi z liriko so teme v pripovedništvu manj razvidne, značilno pa je kopičenje motivov. Tudi razmerje med subjektom in govorjeno realnostjo je po Kosu drugačno kot v liriki, saj ima govorec do govorjene predmetnosti distanco. Distanca je tudi časovna: epski subjekt o pripovedni realnosti vedno govori kot o nečem preteklem.

Ostale v *Očrtu* vpeljane pripovednoteoretske entitete so zbrane okrog kategorije epskega subjekta ali pripovedovalca, ključnega Kosovega izhodišča za preseganje imanentističnih okvirov, hkrati pa vezi s prejšnjimi, bolj tradicionalnimi pogledi na stroko; prek te vezi je s strukturalno in tipološko prenovljeno rabo biografsko-psihološke metode očitno mogoče vzpostaviti stik literarnega dela s širšimi idejnimi, duhovnozgodovinskimi procesi. Literarna teorija skuša, kot pravi avtor, opisati in sistematizirati več različnih tipov pripovedovalcev, ki so se uveljavili v zgodovini pri-

povedništva. Tip vsevednega pripovedovalca, ki ima pregled nad celotnim dogajanjem, zunanjim in notranjim, saj pripoveduje tudi o mislih in čustvih junakov, je bil npr. značilen za starejšo epiko in romane od antike do novega veka. Nato pa Kos povzema Stanzlovo teorijo o treh tipih pripovedovalca (prim. n. d.: 111–112), avktorialnem, ki je podoben vsevednemu, značilen pa je npr. za Fieldingovega *Toma Jonesa*, prvoosebne, kjer izstopa razlika med pripovedujočim in doživljajočim »jazom«, ta tip pripovedovalca je npr. uporabljen v *Visoški kroniki* in ima dolgo, v antiko segajoče izročilo, ter personalnem, ki o dogajanju pripoveduje tako, kot ga lahko vidi, doživi ali izkusi le ena od oseb, včasih tudi neimenovana, nevtralna oseba; ta tip je značilen za novejše, vse bolj subjektivno pripovedništvo 19. in 20. stoletja, spremlja pa ga raba polpremege govora ali notranjega monologa.

Poleg tipov pripovedovalca v *Očrtu* na novo ponazori že znane kategorije epskega subjekta s po nekaj primeri in dodatno razlago. Pri osebi pripovedovalca navaja možnosti, da je pripovedovalec osebne, neosebne ali brezosebne. Osebne pripovedovalec je lahko tudi avtorski, če je (skoraj) izenačen z realnim piscem (npr. v *Očetu Goriotu*), lahko pa je tudi fiktiven; eden od navedenih primerov takega fiktivnega pripovedovalca je npr. Hoffmannov roman *Življenjski nazori mačka Murra*. Neosebni ali brezosebni pripovedovalec se pojavlja v modernem romanu in verbalno posreduje vidne zaznave dogajanja, kot bi jih ujela brezosebna filmska kamera; primer takega romana je npr. Robbe-Grilletov roman *Ljubosumnost*. Ob kategoriji **kontaktna smer** pravzaprav obravnava naslovljenca pripovedne komunikacije. Pripovedovalec lahko neposredno nagovarja bralca, ta pa je lahko tudi samo priča njegove pripovedi. V dnevniški pripovedi je pripovedovalčev govor namenjen samemu sebi ali tudi bralcem. V pisemskih romanih je več pripovedovalcev, piscev pisem, njihov govor pa je namenjen drugemu piscu pisem in s tem drugemu pripovedovalcu. Možno pa je tudi, da pripovedovalec v drugoosebni pripovedi naslavlja junaka ali se morda sam nase kontaktno obrača s »ti«, kar spet postavlja bralca za pričo govora. Čas in kraj pripovedovalca sta običajno nedoločena in splošna, kot npr. v Tolstojevi *Vojni in miru*, v pisemskem, dnevniškem in kronikalnem romanu ali npr. v okvirni zgodbi *Dekameronu* pa lahko postaneta konkretna in natančno določena. **Izvor** pripovedovalčevega govora je lahko historična stvarnost, avtorjevo osebno izkustvo, domišljija, sanje ali pripovedno izročilo. **Način** pripovedovalčevega govora naj bi bil po Kosu največkrat glasni zunanji govor, lahko mešan z glasnim ali tihim samogovorom in dialogom, ki je lahko povzet ali dobesedno citiran. V načinu pripovedi pa se tako v notranjem monologu kot dialogu lahko prepletajo naracija ali poročilo, deskripcija ali opis, premi, odvisni ali polpremi govor. **Perspektivo** razločuje na panoramsko in scensko; pri tej slednji pripovedovalec prikazuje prizorišče in dogajanje nazorno in od blizu ter natančno povzema dogajanje ter govore oseb oziroma jih citira. Pri panoramski pripovedovalec podaja dogajanje bolj v splošnih črtah in od daleč, iz »ptičje« perspective in v širokih potezah. Opozarja pa tudi na previdnost pri povezovanju pripovednega načina in perspektive, saj po njegovem citirani dialog ni edini pogoj za

scensko pripoved, o čemer pričajo npr. obsežni dialogi v Goethejevih *Učnih letih Wilhelma Meistra* ali veliki prizori v romanih Dostojevskega. Ločiti pa je mogoče še zunanjo in notranjo perspektivo ali gledišče; zunanje gledišče predpostavlja razvidno prikazovanje vseh sestavin predmetnosti v pripovedi in je npr. značilno za Scottove, Balzacove in Tolstojeve romane, notranje gledišče pa pripovedovalčevo optiko prilagodi gledišču katerega od junakov v pripovedi, pri čemer dogajanje zgublja predmetno razvidnost in se spreminja v zaporedje junakovih doživljajev, zaznav in predstav, tako kot npr. v modernih romanih. V kasnejši izdaji *Očrta* je razvitje pripovednoteoretskega instrumentarija dopolnil še s pripombo, da se ta in druga vprašanja o pripovedovalcu in pripovedništvu umeščajo v naratologijo, kot se po Todorovu imenuje teorija pripovednih struktur, zasnovana na podlagi strukturalne lingvistike in poetike. Med vidnejšimi avtorji s področja teorije pripovedništva pa je poleg Stanzla in Todorova navedel še Bahtina, Barthesa, Bootha, Genetta, Greimasa, K. Hamburger, Kayserja, Lämmerta, Lubbocka, Müllerja in Uspenskega (Kos 1996: 103).

Istega leta kot *Očrt* je v okviru *Literarnega leksikona* izšla Kosova študija *Roman*, iz katere se vidi, da je bil pomemben vir za oblikovanje njegovih pripovednoteoretskih izhodišč še teorija romana. Med različnimi tipološkimi sistemi obravnava tudi teorije romana, ki temeljijo na pripovedovalcu oziroma njegovi glediščni točki (Lubbock, Stanzel, Markiewicz), največ pozornosti pa posveti prav Stanzlu.<sup>11</sup> Ta je svojo teorijo o treh tipih pripovedovalca sicer razširil predvsem v tipologijo treh glavnih tipov romana, avktorialnega, romana »jaza« in personalnega romana, vendar naj bi opis kategorij, kot poudarja Kos, veljal tudi za druge oblike pripovedne proze.

Kosove literarnoteoretske težnje in rešitve so podprte tudi z njegovo novejšo metodološko refleksijo in samorefleksijo (Kos 1988; 1989a; 1991), za oblikovanje in sistematizacijo pripovednoteoretskega sklopa, ki me tu predvsem zanima, pa so v razpravi *Uvod v metodologijo literarne vede* bistveni naslednji poudarki: zavzemanje za literarnovedni metodološki pluralizem, kar pomeni »uravnoveženo« uveljavljanje logičnoanalitičnih, znanstvenih in filozofskih metod v stroki, in »trodelna« določitev predmeta literarne vede; predmet njenega raziskovanja ni le literarno delo, ampak tudi njegov avtor in bralec oziroma recepcija dela. Tako pojmovanemu predmetu ustreza heterogenost metod, njihovo medsebojno povezovanje in prepletanje pa je odvisno od tega, kaj je v ospredju raziskave. Če je v žarišču literarno delo, predvideva Kos možnost uporabe historičnih metod, genetične, tudi biografske, periodizacijske in drugih, ob njih in v povezavi z njimi ali katero od njih pa tudi psihološke, psihoanalitične in sociološke metode. Te slednje so še posebej primerne, če ne gre za izolirano obravnavo dela, kakršno lahko najbolj opravijo »imanentne« metode (t. i. formalnoanalitična ali strukturalna), ampak za njegovo povezanost z drugimi literarnimi deli ali vrstami in zvrstmi besedil. Pomembna je uskladitev metod z interpretacijsko, ki se opira na formalnogične, znanstvene in filozofske metode; toda po njegovem je analizo in deskripcijo literarnega dela oziroma njegovih empiričnih dano-



sti treba ločiti od prave interpretacije, ki jo opredeljuje kot tolmačenje smisla, ki je dokazljiv in ga je mogoče verificirati, kot razlago poglavitne »ideje« ali teme literarnega besedila. Interpretacijska metoda je nasploh neogibno pluralistična, konkretno pa vidi Kos njene možnosti v povezovanju naslednjih metod: strukturalne (strogo jo loči od strukturalistične), ki je lahko speta s semiotično, lingvistično, psihoanalitično, fenomenološko, duhovnozgodovinsko in historičnomaterialistično; fenomenološke metode – npr. na področju literarne teorije, v literarnosmernih raziskavah jo je potrebno dopolnjevati z duhovnozgodovinsko; eksistencialistične in bitnozgodovinske; duhovnozgodovinske metode (ta lahko prejšnji dve metodi bistveno dopolni pri razlagi historičnih procesov); formalnoanalitične, ki lahko bistveno dopolni duhovnozgodovinsko metodo, če spričo težnje k čisti znanstvenosti ne izključi povsem svojih filozofskih aspektov; in končno historičnomaterialistične metode, ki je prav tako primerna predvsem za raziskovanje procesov in globalnih razmerij med literarnimi pojavi (Kos 1988: 6–15).

V Kosovem razmisleku o interpretacijski metodi je bistvena usmeritev, ki se jo da razbrati iz njegove obravnave raznovrstnih uporabnih prepletov metod. Namesto težnje k pravi interpretaciji, ki naj bi, če sklepam iz definicije (prim. n. d.: 13 in povzetek zgoraj), težila k tolmačenju singularnosti literarnega dela, namreč s povezavami metod iz spektra interpretacijske metode, npr. eksistencialistične, duhovnozgodovinske, fenomenološke, historičnomaterialistične in formalnoanalitične, dejansko predvideva usmeritev interpretacijske metode k razmerjem literarnega dela z drugimi deli, literarnim smerem, procesom itd., torej očitno k »občostim«. Usmeritev interpretacije k občosti pa je znana že iz njegovih zgodnejših epistemoloških razpravljanj in hermenevtičnih premislekov (prim. Kos 1972; 1979) in je pri njem očitno trajnejša. S svojo logiko med drugim soodloča tudi o položaju in rabi pripovednoteoretskega sklopa: kolikor ta sodi k postopkom iz sklopa formalnoanalitične metode, lahko predvsem dopolnjuje duhovnozgodovinsko metodološko usmeritev, je mogoče razbrati iz Kosovih metodoloških razpravljanj. Prav tako posredno je mogoče v duhu Kosovih izvajanj sklepati, da bi se pripovednoteoretski sklop kot svojevrsten vzorčni model strukturalne metode prek nje lahko povezoval še s semiotično, lingvistično, psihoanalitično, fenomenološko, duhovnozgodovinsko in historičnomaterialistično metodo, medtem ko ima, kot je videti, do strukturalizma in poststrukturalizma več pridržkov (n. d.: 13–14). Tudi zaradi težnje po preseganju »imantizma« pa je horizontu njegovih razmišljanj tako ali tako morala biti tuja misel na osamosvajanje pripovednoteoretskega sklopa v avtonomno disciplino.

Podobne poglede je zastopal tudi v bolj zgodovinsko zasnovanih pregledih metodološkega razvoja slovenske literarne vede, kjer je npr. v nasprotju z Ocvirkom branil tipologije, zagovarjal filozofske metode (Kos 1989a: 80), dvomil v zanesljivost zgolj empiričnih, formalno-stilnih kriterijev (n. d.: 82) in poudarjal potrebo po literarnovednem obravnavanju tega, kar je pri njenem predmetu splošno ali nadčasovno oziroma ahistorično (n. d.: 86). V znanstvenoraziskovalnih delih prve povojne

generacije je kot novost opazil izrazit metodološki pluralizem (Kos 1991: 38) in ugotavljal, da so bili nekateri med njimi usmerjeni pretežno k interpretaciji (npr. Pirjevec, Kermauner, zvečine Paternu in delno Bernik), drugi (npr. Zadravec, Kos, Pogačnik in Kmecl) pa so interpretacijski model povezovali z literarnozgodovinsko empiričnimi, socialnohistoričnimi in duhovnozgodovinskimi tipi razlaganja. Tako za literarno teorijo kot za metodologijo literarne vede, ki jo je razvila ta generacija, pa naj bi bila pri odmiku od historično-empirične metode bistvena naslonitev na fenomenološko in logično-analitično metodo (n. d.: 37).

Pri seminarskem delu s študenti, kjer ni šlo predvsem za sistematično artikulacijo literarnoteoretskih pojmov in tez in so konkretna literarna besedila rabila le kot gradivo za njihovo ponazoritev ter so bila prizadevanja bolj interpretacijsko naravnana, se je Kosu najbrž pokazala potreba po spreminjanju, prilagajanju in dopolnjevanju v *Očrtu* razvitega literarnoteoretskega oziroma predvsem morfološkega instrumentarija. In ker sta *Očrt literarne teorije* in Kmeclova *Mala literarna teorija*, ki sta bila oba namenjena začetnemu visokoškolskemu študiju, postala tudi teoretični podlagi za pouk literarne teorije v srednji šoli, kjer naj bi bilo analitično in interpretacijsko ukvarjanje z literarni teksti prav tako v središču pouka književnosti, je nekatere najprimernejše in dijaški dojemljivosti najbolj dostopne literarnoteoretske pojme iz *Očrta*, ki so pri takem pouku lahko v pomoč in med katerimi so tudi pomembni koncepti pripovednoteoretskega sklopa, sam prilagodil za tovrstno rabo. Dopolnitve pripovednoteoretskega instrumentarija so vpeljane v spisu *Literarna teorija pri pouku književnosti* (Kos 1996b), in sicer ob pojmihi pripovedovalca in notranjega ritma. Ob Stanzlovi tipologiji treh tipov pripovedovalca, ta je pač doživela številne kritike, priporoča Kos drugačno razdelitev. Formalno slovniško je mogoče razlikovati med prvo-, drugo- in tretjeosebno pripovedovalcem, toda za določitev pripovedovalčevega gledišča je po njegovem odločilna predvsem razlika med pretežno avktorialno in pretežno personalno pripovedjo. Vsaka od teh dveh pa je lahko s formalno slovniškega vidika realizirana kot prvo-, drugo- ali tretjeosebni tip pripovedovalca. Tako je tretjeosebna pripoved v Jurčičevem *Desetem bratu* tretjeosebna in hkrati avktorialna, medtem ko je v Šeligovem *Trip-tihu Agate Schwarzkobler* pretežno personalna. Tudi prvoosebna pripoved *Visoške kronike* je po Kosu v veliki meri avktorialna, medtem ko je prvoosebna pripoved v Grumovi črtici *Ljubezen na podstrešju* povsem personalna. Kot primer drugoosebne avktorialne pripovedi je navedel Bartolovo *Kantato o zagonetnem vozlu*, medtem ko naj bi bila drugoosebna Butorjeva *Modifikacija* in Calvinov *Če neke zimske noči popotnik* personalna (prim. n. d.: 10).

Obsežnejši poseg oziroma daljnosežnejšo preureditev sistemskih rešitev iz *Očrta* predstavljajo dopolnitve pojma notranjega ritma,<sup>12</sup> ki ga skuša Kos na novo opredeliti s pomočjo pojma dogajanja. »Dogajanje« je lahko zunanje, kakršno poznata pripovedništvo in dramatika, ali notranje, značilno predvsem za liriko, v vsakem primeru pa je to izraz za celoto elementov, med katerimi so poglobitni stanje, pripetljaj in dogodek. Stanja ne definira natančneje, pripetljaj je tisto, kar se zgodi, a stanja osebe

ali več oseb bistveno ne spremeni, dogodek pa predstavlja bistven preobrat stanja. Z elementi dogajanja skuša Kos nadgraditi znano Aristotelovo ugotovitev, da zgodbo sestavljajo začetek, sredina in konec; za zgodbo je potreben dogodek, ki je lahko sestavljen iz več pripetljajev, če pa gre za dogajanje, ki vsebuje eno samo stanje in samo pripetljaje, ni prave zgodbe. Pojmi, s katerimi je mogoče opisati dogajanje v liriki, pripovedništvu in v dramatik, so uporabni tudi za natančnejše razločevanje pripovednih zvrsti, romana, celo za razločevanje bolj tradicionalnih romanov od modernih, povesti od novele in črtice (n. d.: 12–13). Kos je tako z »dogajanjem« in »zgodbo«, važnima konstituantama literarnega in niti ne zgolj pripovednega sveta, napravil tudi korak k bolj uravnoteženi tematizaciji pripovedne problematike. Ta je bila dotlej tudi iz razlogov, ki so pač povezani z njegovimi načelnimi pogledi na predmet in naloge literarne vede, v *Očrtu* osrediščena predvsem na pripovedovalca in razčlenbo njegovih kategorij, zapostavljajoč pri tem do neke mere pripovedno realnost in bralca, konstitutivna elementa njegove zgodnje, strukturalne koncepcije pripovedne strukture.

Dopolnitve tipologije pripovedovalca, nakazane v zgornjem spisu, je v razširjeni, sistematično razdelani obliki predstavil v razpravi *Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca* (Kos 1998). V razpravi je sicer še vedno izhajal iz Stanzla in nekaterih njegovih kritikov, vendar je skušal, očitno z naslonitvijo na Bootha (1976) in prilagajanjem njegovih izvajanj lastnim teoretsko-metodološkim izhodiščem, podgraditi Stanzlovo pretežno formalnoanalitično zasnovano tipologijo z idejnimi, spoznavno-vrednostnimi komponentami, zraven pa se je za izhodiščno razločevanje treh temeljnih literarnih vrst oprl na Heglovo konceptualizacijo čiste subjektivnosti v liriki. Tako je razvil novo, izvorno tipologijo s trikrat tremi tipi pripovedovalca ali pravzaprav tri tipologije s po tremi tipi ter jih ponazoril s primeri iz domače in svetovne zgodovine pripovedništva. Hkrati je prikazal osnutek diahronega prereza razvoja pripovednih zvrsti in pripovedovalskih tipov in opozoril na raznovrstna medsebojna križanja in preplete tipov pripovedovalcev.

Prvi niz pripovedovalcev oziroma prvo tipologijo, ki je ahistorična in predvsem formalna, sestavljajo prvoosebni, drugoosebni in tretjeosebni pripovedovalec. Drugi niz, ki ga tvorijo avktorialni, personalni in virtualni pripovedovalec, pa je historičen in implicira pripovedovalčeva spoznavno-vrednostna gledišča, kar pomeni, da so za prepoznavnost posameznega tipa bistvena pripovedovalčeva razmerja do »resnice« oziroma resničnosti in, posledično, njegova temeljna metafizična in gnoseološka opredeljevanja in duhovnozgodovinska umeščanja. Od Stanzla prevzeti termin avktorialni pripovedovalec ima torej v novi tipologiji drugačen obseg in označuje avtoritativnega pripovedovalca,<sup>13</sup> »ki je zares v posesti popolne 'resnice' o svojem svetu«; resnica pa je lahko različna in je historično spremenljiva (Kos 1998: 7). Ta tip pripovedovalca se lahko povezuje tako s prvo-, drugo- kot s tretjeosebnim in je npr. značilen za številne pomembne Cankarjeve pripovedi, npr. za *Nino*, romane *Na klanecu*, *Hišo Marije Pomočnice*, *Novo življenje* in črtice od *Vinjet do Podob iz sanj* (n. d.: 8). Personalni pripovedovalec pripoveduje iz zavesti, izkustva

oziroma horizonta osebe v pripovedni realnosti, biti mora del resničnega, izkustvenega in verjetnega sveta, resničnost, kakršno s svojim pripovedovanjem ustvarja, pa nima podlage v resnici kot kateri od možnih nadosebnih, presežnih perspektiv, ki bi eksistencialno osmišljala doživljanje in delovanje pripovednih oseb. Personalni pripovedovalec je lahko križan z vsakim tipom iz prejšnjega (slovniško opredeljenega) niza, podobno kot tudi zadnji tip tega niza – virtualni pripovedovalec. Ta slednji naj bi se praviloma pojavljal v postmodernističnih pripovedih in samo simuliral vlogo avktorialnega ali personalnega pripovedovalca ter tako gradil sicer (virtualno) možne svetove, ki pa niso oprti na sistemsko veljavnost »resnice« niti »merljivi s fenomenološko resničnostjo neposredne prezence 'jaza' in njegove zavesti«; hkrati naj bi nakazoval nejasnost, negotovost in nerazvidnost »resnice« (n. d.: 11). Uporabnost tipologije vidi Kos pri literarnosmernem uvrščanju.

Tretjo tipologijo oziroma tretji niz, ki je spet ahistoričen, sestavljajo lirski, epski in dramski pripovedovalec: prvi epsko strukturo v nekaterih pogledih prilagaja liriki, drugi ohranja pripovedništvu lastne funkcije, tretji pa se delno približuje govoru dramskega subjekta. Sledeč Heglovi opredelitvi, da je lirika samopredstavljanje čiste subjektivnosti, naj bi bil po Kosu lirski govor predvsem tihi notranji samogovor subjekta o lastni notranji resničnosti; pripoved pa naj bi bila lirski, če ima tako pojmovana čista subjektivnost v pripovedovalčevi pripovedi večji delež od v glasni dvogovor ali samogovor povnanjene, objektivirane subjektivnosti, katere prevlada je sicer značilna za dramskega pripovedovalca, in čiste objektivnosti zunanjega sveta, oziroma je lirski, če je ta subjektivnost v njej dominantna (n. d.: 14). Toda dramski pripovedovalec opušča predvsem pripovedne orise, opise in poročila, ne pa subjektivnosti, kajti poleg glasnega dialoga in monologa je njegov govor po svojem izvoru lahko tudi notranji in tihi (n. d.: 16–17). Epski pripovedovalec lahko po Kosu »enakovredno, vsestransko in sočasno pripoveduje o vseh možnih plasteh resničnosti«, torej tudi o čisti objektivnosti zunanjega sveta, ki jo druga dva tipa pripovedovalca iz tega niza izpuščata, povezuje pa se lahko z vsakim tipom pripovedovalca iz obeh drugih nizov. V konkretnih besedilih lahko prihaja do vmesnih prehodov in prekrivanj tipov pripovedovalca iz prvega in tretjega niza: npr. v Cankarjevi *Nini*, kjer sicer prevladuje lirski pripoved, ta zaniha k dramskemu pripovedovalcu, v vloženi zgodbi pa postane epski. Taki prehodi pa naj v okviru ene same pripovedi ne bi bili možni na ravni avktorialnega, personalnega in virtualnega pripovedovalca, ker bi okrnili njeno umetniškost.

Kosovi posegi na obravnavano področje so presenetljivi, kolikor presegajo sistemske okvire, ki jih je zastavil že v *Morfologiji literarnega dela* v poglavju o notranji formi, kjer je v razdelku o notranji zgradbi razločevanje literarnih vrst formuliral še nekoliko drugače, glede na tip razmerja, ki ga vzpostavljata govoreči subjekt in predmet njegovega govora, in ga utrdil tudi v *Očrtu literarne teorije*.<sup>14</sup> S teoretično-metodološkega vidika pa se njegovi posegi vendarle skladajo z njegovo splošno usmeritvijo in načelnimi prizadevanji po povezovanju »znanstvene empirije« s filozofsko pojmovnostjo. V novi tematizaciji s pripovedovalcem



povezane problematike sta poleg odmika od Ocvirka vidna še odmik od strukturalne obravnave pripovednoteoretskega sklopa in izrazita težnja k povezovanju formalnoanalitičnega pristopa s historičnim in duhovnozgodovinskim: namesto nove ali drugačne strukturalne razdelave v *Očrtu* obravnavanih (pod)kategorij pripovedovalca, ta bi bila pač neogibno bolj ali manj »immanentistična«, se je namreč lotil oblikovanja tipologij, saj so prav te presečišče, v katerem so literarnoteoretska spoznanja najlažje združljiva z duhovnozgodovinskimi tipi razlaganja. Nove teoretične temelje razlikovanja literarnih vrst in njihovo nadgradnjo v tretjem tipološkem modelu lirskega, epskega in dramskega pripovedovalca je postavil z opiranjem na filozofsko, fenomenološko in logično-analitično metodo, kar mu je pač bližje od navezovanja na semiotiko in lingvistiko, pri tem pa kot dodatni kriterij vpeljal v fonocentризmu zasidrano razlikovanje med glasnim in tihim govorom subjekta. Ne glede na to, da se je pri oblikovanju lastnih tipoloških rešitev navezoval na Stanzla, Bootha in Hegla, je torej v svojem snovanju ostal izviren in samosvoje.

Svoje novejšje literarnoteoretske zastavke je končno vgradil tudi v razširjeno in predelano izdajo *Očrta*, ki je izšla pod naslovom *Literarna teorija* (Kos 2001). Razen likovne opreme, redigiranih ter dopoljenih vzporednih komentarjev na robovih strani, vnosa opomb v glavni tekst in drugih manjših posegov, ohranja nova izdaja razporeditev poglavij in besedilo večinoma nespremenjena. Največ sprememb in razširitev pa je prav na področju morfologije, in sicer v sklopih, ki so najtesneje povezani s pripovednoteoretsko problematiko. Prva od sprememb zadeva preimenovanje literarnih vrst v literarne nadvrste ali nadzvrsti,<sup>15</sup> kot bistvena značilnost vsake od njih pa so v ustreznih razdelkih dodani še novi razlikovalni kriteriji.<sup>16</sup> Pomenljiva je tudi uvedba pojmov stališče lirskega subjekta in stališče pripovedovalca; oba zajemata vrednostno obarvane idejne razsežnosti in ju Kos loči od zgolj formalno pojmovanih gledišč. Pomembnejše spremembe so še naslednje: že znani obravnavi epskega subjekta so v skoraj nespremenjeni obliki dodane nove tri tipologije pripovedovalcev (razvite v zgoraj povzeti razpravi) skupaj z izbranimi primeri in historičnimi skicami nekaterih razvojnih pojavnih oblik; ob čisti liriki, epiki in dramatiki s pomočjo novih razlikovalnih kriterijev za literarne nadvrste teoretsko na novo oblikuje tudi razlago za mešane tipe, epsko in dramsko liriko, lirsko in dramsko pripovedništvo ter lirsko in epsko dramatiko, s čimer na zanimiv način dopolni in predvsem na novo podlago postavi Staigerjeve zamisli o liričnem, epičnem in dramatičnem stilu; in končno, nova razdelava notranjega ritma, ki temelji na razčlembi dogodkov, pripetljajev in stanj kot elementov dogajanja, ki jo je v *Literarni teoriji pri pouku v srednji šoli* vpeljal za liriko in pripovedništvo, je tu sistematično razširjena, vpeljana še za dramatiko in ponazorjena s primeri iz zgodovine svetovne in slovenske književnosti (n. d.: 91–112; 121–126).

Pregled vnešenih sprememb, razporejenih po ustreznih poglavjih, pokaže, da je bil Kosov pripovednoteoretski instrumentarij v glavnem formiran že prej,<sup>17</sup> v knjigi je res nova le njegova dopolnilna sistematizacija. Videti je celo, kot da so prav teoretska izhodišča njegovih dopolnil



sprožila ali spodbudila dopolnitve genološkega področja, novo tematizacijo mešanih tipov in notranjega ritma po literarnih nadvrstah oziroma nadzvrsteh v *Literarni teoriji*. Kosovo oddaljevanje od Ocvirka v procesu opuščanja historičnega empirizma v literarni teoriji se torej po razširitvi njenih področij na stične filozofske »terene« (estetiko, filozofijo umetnosti, fenomenologijo, aksiologijo in druga) delno podaljšuje še v morfologijo, kjer se je pravzaprav najtesneje navezoval nanj. Kljub nizu rektifikacij, pri katerih je včasih celo implicirana možnost prestopanja sistemskih okvirov, in še vedno zelo izraziti težnji k sistemski koherentnosti in neprotislovnosti njegove pojmovne zgradbe, pa je vendarle jasno razvidna težnja po ohranjanju izročila, saj ni sprožil plazu vzratnih preureditev celote. Tako se zdi možno, da ga bo nadaljnji premislek pripeljal še do drugih izpeljav in obsežnejših preureditev.

Razvoj Kosovega pripovednoteoretskega instrumentarija in njegova sedanja sestava imata z zgodnejšimi slovenističnimi dosežki na področju teorije pripovedi nekaj vzporednic. V njih je vidna težnja po povezovanju »imantističnega« pogleda na literarno delo s historično razvojnim in pri Kosu predvsem z duhovnozgodovinskim, artikulacija instrumentarija ni izrecno tematizirana kot vpeljava posebnega interpretacijskega modela – čeprav je seveda jasno, da je lahko uporaben v takem interpretativnem, razlagalnem procesu, ki ustreza načelnim pogledom avtorjev na to početje –, pripovednoteoretska refleksija ni usmerjena v izdelavo kompleksnega, avtonomnega teoretičnega modela oziroma nekakšne samostojne discipline, pač pa je vidna razpršenost pripovednoteoretske problematike oziroma razdrobljenost sklopa na več področij, pri Kosu npr. nekatere »klasične« pripovednoteoretske entitete in koncepcije, ki so morfološkemu sistemu tuje (npr. osebe, prizorišča), niti niso pritegnjene v obravnavo. In končno je podobnost še v tem, da je sklop običajno tematiziran v prepletu z genološkimi vprašanji. Te vzporednosti niso presenetljive, saj so Kosova pripovednoteoretska izhodišča sprva črpala iz istega oziroma skupnega teoretskega ozadja. Nadaljnji razvoj pa je, kot sem skušala pokazati, potekal predvsem v skladu z notranjo logiko njegove literarnovedne, epistemološke in teoretično-metodološke refleksije in razvijanjem literarnoteoretske sistematike. Zdi se, da zunanji vplivi najnovejših naratoloških usmeritev in pisanje mlajših domačih raziskovalcev zanj niso bili bistveni, a to domnevo bi bilo seveda treba še preveriti s pregledom novejših prispevkov s tega področja.

Teoretično-metodološko torej Kosova razdelava temelji v metodološkem pluralizmu. Med najnovejšimi težnjami, ki jih je ob tematizaciji pripovednoteoretskih pojmov uveljavil v *Literarni teoriji*, je zlasti opazno uvajanje abstraktnofilozofskih koncepcij v literarno morfologijo. Toda pri tem je svoj sistem na novo izpostavil metafizičnim dihotomijam, kot so subjekt/objekt, duh/snov, vsebina/izraz, pisno/zvočno oziroma slušno, ki se jim je delno skušal izogniti s svojo tematizacijo notranje forme in morfologije kot krovne discipline. Vidni sta tudi težnja k tipizaciji in tipologizaciji ter na genološkem področju težnja k dopolnjevanju formalnoanalitičnih kategorij, »imantističnih« koncepcij in strukturalnih »notranjeformalnih« pogledov z vsebinskimi razsežnostmi in idejnovred-

nostno podlago, prek njiju pa splošna težnja k vpeljavi duhovnozgodovinskih vidikov v literarnoteoretsko konceptualizacijo. Skladno s temi težnjami Kos torej ubira srednjo pot, spreminja in dopolnjuje svojo literarno teorijo z novejšimi dognanji in skuša pri tem ohranjati že doseženo.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Z izrazom pripovednoteoretski označujem splošne kategorije in pojme, s katerimi se sistematsko, torej nehistorično, opredeljuje strukturo pripovedi kot specifično jezikovno entiteto ter določa njene sestavne dele in njihova medsebojna razmerja, in sicer z vidikov, ki jih kompleksno ne pokriva niti stilistika, niti tematologija, niti genologija. Izraz je sopomenski pojmu **naratološki**, vendar se ta kot izpeljanka iz termina naratologija navezuje na strukturalistično in kasnejše teoretsko ozadje (prim. Koron 1988: 51–55; Koron 1993: 29–35), ki za Kosove teoretske koncepcije ni bilo odločilno.

<sup>2</sup> Že v študiji za literarni leksikon (1981: 5) je Kos opredelil morfologijo literarnega dela kot »... tisto področje sodobne literarne teorije, kjer se teoretično obravnavajo pojmi, kategorije in modeli, potrebni za razumevanje vsega, kar sodi k sestavi literarnega dela. Področje zajema torej predvsem vprašanja o tem, kako je literarno delo zgrajeno; kateri so sestavni deli te zgradbe, njeni elementi ali plasti, in kakšne so zveze med njimi.« Te opredelitve kasneje ni bistveno spremenil niti v zadnji *Literarni teoriji* (Kos 2001).

<sup>3</sup> Izraz teorija pripovedi uporabljam kot krovni pojem za raznovrstne in tudi različno poimenovane sistematične načine literarnovednega, ali morda bolje: literarnoteoretskega proučevanja pripovedi, torej v obsegu in smislu, ki v bistvu ustreza pojmu naratologija. Takšna opredelitev bi po smislu dopuščala umestitev teorije pripovedi na področje morfologije, kakor ga je opredelil Kos (prim. zgornjo definicijo), in bi po bolj tradicionalnem poimenovanju sodila na področje poetike. Vendar sam takšne uvrstitve sprva ni predvidel, saj je (morda nekoliko sporno) hkrati določil (Kos 1981: 5), da »literarni morfologiji ne gre za sestavo zgolj posameznih besednih umetnin ali pa določene vrste takšnih del, ampak je njen predmet specifična formalna struktura nasploh, značilna za vsa literarna dela in s tem za literaturo kot tako«. Zato ni presenetljivo, da tudi v zadnji izdaji *Literarne teorije* med stranskimi disciplinami literarne morfologije ob tematologiji, genologiji, verzologiji in teoriji stila ni navedel še teorije pripovedi ali naratologije (prim. Kos: 2001: 18), čeprav je seveda vanjo (in v vse *Oërte*) vključil tudi pripovednoteoretsko problematiko. Izraz naratologija je danes že prešel v splošno rabo, za katero ni več odločilen izvoren (francoski) konceptualni okvir, medtem ko se izraz teorija pripovedi z gleduje po angleški različici (narrative theory). Ker se zdi pomensko širši od »teorije pripovedovanja« (prim. Dolinar 2001: 553), ki je prevedenka iz nemščine (*Theorie des Erzählens*), saj zaobseže tako akt pripovednega izjavljanja (pripovedovanje) kot njegov rezultat oz. produkt (pripovedovano, zgodbo), sem mu kljub Kosovi navezavi na nemške teoretske zglede dala prednost pred ostalimi. Ustrezen se mi je zdel še zato, ker Kos »naratologijo« tudi v kasnejših izdajah *Oërta* samo omenja, podobno kot sopomensko »teorijo pripovedništva« (1996: 103; 2001: 102), in ker nima strukturalizmu vsečnega scientističnega prizvoka.

<sup>4</sup> Celovitejšo predstavo o teoretičnih in metodoloških premikih, vpeljavi novih in »dolgem trajanju« ter prilagajanju predhodnih, že uveljavljenih paradigem,

omogoča Dolinarjev pregled povojnega razvoja literarne vede in kritike v zadnji slovenski literarni zgodovini (Dolinar 2001), na katerega se opiram.

<sup>5</sup> Za ilustracijo naj bo omenjeno, da bi kaj podobnega zaman iskali v istega leta objavljeni, povsem drugače usmerjeni Pirjevčevi disertaciji *Ivan Cankar in evropska literatura* (1964).

<sup>6</sup> Srečevanje z modernimi romani in njihovimi drznimi perspektivnimi, časovnimi, kompozicijskimi, slogovnimi in drugimi inovacijami je skoraj istočasno vzbudilo zanimanje za pripovednoteoretska vprašanja tudi med komparativisti, o čemer priča v nemščini objavljena študija Darka Dolinarja o pripovedni tehniki Uweja Johnsona. Pri interpretaciji treh romanov tega nemškega pisca je skušal prav prek analize pripovednih struktur in njihove funkcionalne prepletenosti (»soigre«) z (»ostalimi«) vsebinskimi plastmi besedil pokazati možnost njihovega (»delu imanentnega«) osmišljanja (prim. 1970: 45–46). Študija, v kateri se je avtor oprl na Müllerja, Lämmerta in Stanzla in uporabljal pojme, kot so npr. pripovedni potek, predstavljeni svet, pripovedni način, dogajalno ogrodje, dogajalna raven, fabula, pripovedna situacija, pripovedovalec, perspektiva, menjavanje perspektiv, časovna zgradba, časovna raven oz. več ravni, pripovedni in pripovedovani čas, omejevanje vednosti, doživljeni govor idr., nasploh predstavlja aplikacijo razmeroma čistega modela pripovednoteoretskega »imanentizma«.

Opozoriti velja še, da so osnovne pripovednoteoretske kategorije že vključene tudi v leksikon *Literatura* (Dolinar K. 1977), ki ga je (po zgledu Herderjevega) pripravila in priredila pretežno »komparativistična zasedba«.

<sup>7</sup> Razgled po evropskem kontekstu odpira npr. študija Françoise van Rossum-Guyon (1970), v kateri je obdelan razvoj teorij in koncepcij perspektive znotraj posameznih evropskih nacionalnih tradicij, med katerimi pa avtorica ni upoštevala ruske.

<sup>8</sup> Obema kategorijama, lirskemu subjektu in pripovedovalcu, je Kos pripisal ključen pomen, saj izrecno pravi, da je » ... lirski subjekt – analogno 'pripovedovalcu' - bistven za notranjo in zunanjo organiziranost lirskega besedila; v njem imajo izvor nekatere bistvene značilnosti bodisi posamezne lirske pesmi bodisi celotnega pesniškega dela ali pesnika kot takega. Od tipa lirskega subjekta, v katerem je utemeljeno lirsko besedilo, je odvisna pomembnost, nazadnje pa morada celo duhovno-estetska vrednost.« (1991: 90).

<sup>9</sup> Kos pravi takole (1983: 38): »Bistvo besedne umetnosti je torej istovetno z literarno-umetniško strukturo, v kateri se spoznavna, estetska in etična komponenta združujejo v celoto, ki je več kot samo vsota vsega trojega; v smislu strukture ji pripadajo značilnosti, ki se ne dajo zvesti nazaj na spoznavne, etične in estetske sestavine, ki stopajo vanjo, ampak nastajajo šele s tem, da se te sestavine zvežejo v višjo celoto. Takšno povezanost je z bolj tradicionalnim izrazom mogoče imenovati tudi organsko; s tega stališča lahko bistvo besedne umetnine vidimo v tem, da se njene različne sestavine spajajo v organizem.«

<sup>10</sup> O notranji usklajenosti in celovito o metodoloških vidikih Kosovega *Očrta* prim. Dolinar 1983: 40–43.

<sup>11</sup> Kos povzema Stanzlovo tipologijo po njegovih prvih dveh knjigah, *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955) in *Typische Formen des Romans* (1964), nekoliko bolj nadrobno kot v *Očrtu* (prim. 1983a: 115–116), vendar še ne upošteva predelav in razširitev v Stanzlovi naslednji knjigi *Theorie des Erzählens* (1979). Izhodišče za to tipologijo naj bi bilo Stanzlovo razlikovanje med tremi načini pripovedi ali pripovednimi položaji oziroma tremi tipi pripovedovalca. Avktorialna pripovedna situacija pomeni pripoved osebnega pripovedovalca, ki se meša v pripovedno dogajanje ali ga komentira, ima nad njim pregled, zato lahko o njem obširno poroča, uporablja pa tudi »scensko« predstavljajanje; to, o čemer poroča, leži v preteklosti. »Jazova« pripovedna situacija pomeni, da je pripovedo-

valec eden od junakov v pripovedi; tudi tu prevladuje poročajoča pripoved. Pri tretji, personalni pripovedni situaciji, ki zbuja iluzijo neposrednosti, pripovedovalec izgine ali se umakne za same junake, tako da naj bi bralec sam stal sredi dogajanja ali pa se mu to prikazuje skozi zavest enega od likov; lik tako postane »persona«, vloga, s katero se bralec lahko istoveti. Za to vrsto pripovedi je značilna »scenska« pripovedna perspektiva.

<sup>12</sup> V *Očrtu* je Kos razločeval dva tipa ritma, ritem subjektivnega ali psihičnega dogajanja in ritem objektivnega dogajanja ali gibanja stvarnosti, ter dve pojavniki obliki, pravilen, enakomeren in tektonski ter nepravilen in neregularen notranji ritem (Kos 1983: 127–128; 1996: 113).

<sup>13</sup> Po Boothu bi ta pripovedovalec verjetno ustrejal »zanesljivemu«, zaupanja vrednemu pripovedovalcu (prim. Booth 1976: 234–241).

<sup>14</sup> Genologijo je tam razvijal s povezovanjem iz Ermatingerja in Ocvirka izpeljane, sicer splošno morfološke klasifikacije treh vrst elementov literarnega dela, emotivnih, racionalnih in snovnih, in strukturalno-fenomenološke opredelitve razmerij med subjektom in objektom govora v literarnem delu in realnostjo tega, o čemer je v njem govor, tipom govorečega subjekta in še razmerja med njegovim časom, časom govorenja »realnosti« in časom braleca.

<sup>15</sup> Kos razlogov za uvedbo novega termina ne komentira.

<sup>16</sup> Vsi so bili vpeljani že v razpravi o *Novih pogledih na tipologijo* pripovedovalca in so le malce drugače formulirani: v liriki naj bi bila torej dominantna čista subjektivnost v obliki notranjega, tihega ali pa tudi navidez glasnega notranjega govora, v dramatik je »poglavitna plast resničnosti« objektivirana subjektivnost dramskih oseb, povnanjena v njihov glasni govor, v pripovedništvu pa sta lahko zajeti obe prejšnji plasti resničnosti in še objektivne podobe zunanje stvarnosti (prim. Kos 2001: 92, 109, 98).

<sup>17</sup> Novejša dopolnila pripovednoteoretskega instrumentarija je prvič tematiziral že v zgoraj obravnavanih spisih (Kos 1996b; Kos 1998).

## LITERATURA

- BERNIK, France (1976): *Cankarjeva zgodnja proza*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- (1983): *Tipologija Cankarjeve proze*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- DOLGAN, Marjan (1979): *Pripovedovalec in pripoved*. Maribor: Obzorja.
- (1983): *Kompozicija Pregljevega pripovedništva*. Koper: Lipa.
- DOLINAR, Darko (1970): »Die Erzähltechnik in drei Werken Uwe Johnsons«. *Acta neophilologica*, 3, str. 27–47.
- (1984): »Janko Kos. Očrt literarne teorije«. *Primerjalna književnost*, 7, št. 1, str. 39–43.
- (1992): »Literarna teorija. Literarna veda. Literarna zgodovina«. V: *Enciklopedija Slovenije 6*. Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 205–210.
- (2001): »Literarna veda in kritika«. V: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS, str. 509–569.
- DOLINAR, Ksenija (ur.) (1977): *Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- GLUŠIČ, Helga (1975): *Pripovedna proza Cirila Kosmača*. Ljubljana: Slovenska matica.
- HILLEBRAND, Bruno, ur. (1978): *Zur Struktur des Romans*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Wege der Forschung, 488).
- JUVAN, Marko (1981): »Kosova morfološka in problem slovenske literarne teorije«. *Jezik in slovstvo*, 27, št. 4, str. 131–133.

- KAYSER, Wolfgang (1992): *Das sprachliche Kunstwerk*. Tübingen in Basel: Francke. 1. izd. 1948.
- KMECL, Matjaž (1971): »Epika ali pripovedništvo«. V: *Lirika. Epika. Dramatika*. Murska Sobota: Pomurska založba, str. 39–59. 2. pred. izd.
- (1975): *Novela v literarni teoriji*. Maribor: Obzorja.
- (1975a): *Od pridige do kriminalke*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- (1981): *Rojstvo slovenskega romana*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KOCIJAN, Gregor (1983): *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*. Ljubljana: DZS.
- KORON, Alenka (1988): »O uvodih v naratologijo«. *Primerjalna književnost*, 11, št. 1, str. 51–63.
- (1993): »Poststrukturalizem v naratologiji«. *Primerjalna književnost*, 16, št. 1, str. 27–35.
- (1993a): »Metodološki vidiki Paternujevih pripovednoproznih raziskav«. *Jezik in slovstvo*, 39, št. 1, str. 29–34.
- KOS, Janko (1966): *Prešernov pesniški razvoj*. Ljubljana: DZS.
- (1969): »Nove težnje v slovenskem pripovedništvu«. *Sodobnost*, 17, str. 465–478.
- (1972): »Znanost in literatura«. *Sodobnost*, 20, str. 661–669, 828–836, 946–956, 1003–1014, 1096–1107; 21, 1973, str. 174–183, 328–338.
- (1975): »Teorija in praksa moderne slovenske proze«. *Sodobnost*, 23, str. 203–213, 324–331.
- (1978): *Literatura*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon, 2).
- (1979): »Eksistenca literarnega dela in moderni materializem«. *Primerjalna književnost*, 2, št. 1, str. 1–11.
- (1981): *Morfologija literarnega dela*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon, 15).
- (1983): *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.
- (1983a): *Roman*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon, 20).
- (1983b): »Nove težnje v slovenskem pripovedništvu«. V: *Moderna misel in slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba, str. 87–105. 1. izd. 1969.
- (1988): »Uvod v metodologijo literarne vede«. *Primerjalna književnost*, 11, št. 1, str. 1–17.
- (1989): *Literarne tipologije*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon, 34).
- (1989a): »Anton Ocvirk in problem literarnozgodovinske metode«. *Razprave SAZU, II. razred*, 12, str. 71–87.
- (1991): »Vloga in ustroj lirskega subjekta v Prešernovi poeziji«. V: *Prešeren in njegova doba*. Koper: Lipa, str. 90–114. 1. izd. 1976.
- (1991a): »Razvojni premiki v slovenski literarni vedi po 1945«. *Razprave SAZU, II. razred*, 14, str. 23–43.
- (1996): *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS. 4. izd.
- (1996b): »Literarna teorija pri pouku književnosti«. V: *Literarna teorija pri pouku književnosti*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, str. 7–15.
- (1998): »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca«. *Primerjalna književnost*, 21, št. 1, str. 1–20.
- (2001): *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.
- LÄMMERT, Eberhard (1955): *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler.
- MARKIEWICZ, Henryk (1977): *Glavni problemi literarne vede*. Ljubljana: DZS. 1. izv. izd. 1970.
- OCVIRK, Anton (1978): *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon, 1).



- (1981): *Literarno delo in jezikovna izrazna sredstva*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon, 11).
- PATERNU, Boris (1957): *Slovenska proza do moderne*. Koper: Lipa.
- ROSSUM-GUYON, Françoise (1970): »Point de vue ou perspective narrative«. *Poétique*, št. 4, str. 476–497.
- SKAZA, Aleksander (1965): »Epika«. V: *Lirika. Epika. Dramatika*. Murska Sobota: Pomurska založba, str. 49–58.
- STANZEL, Franz K. (1963): *Die typischen Erzählsituationen im Roman*. Wien in Stuttgart: Wilhelm Braumüller. 1. izd. 1955.
- (1976): *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 1187). 1. izd. 1964.
- (1985): *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. (UTB, 904). 1. izd. 1979.
- TOPORIŠIČ, Jože (1964): *Pripovedna dela Frana Saleškega Finžgarja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- VIRK, Tomo (1989): *Duhovna zgodovina*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon, 35).
- (1999): *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- WELLEK, René in WARREN, Austin (1949): *Theory of literature*. New York: Harcourt, Brace & Co. 1. izd. 1942.
- WILPERT, Gero von (1969): *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, Kröner. (Kröners Taschenausgabe, 231). 1. izd. 1955.
- ZABEL, Igor (1990): »Literarna interpretacija v slovenistiki šestdesetih let«. *Primerjalna književnost*, 13, št. 2, str. 25–43.

## ■ NARATOLOGICAL PERSPECTIVES OF KOS' WORK ON LITERARY THEORY

The article treats Kos' contributions to narratology within his literary theory as a representative corpus, which sheds light on typical features, the extent and method of introducing more recent tendencies into Slovene literary studies in the process of their modernisation, and the discarding of historical empiricism. The paper starts from the assumption that Kos introduced theoretical concepts of narratology as a supplement to other theoretical and methodological tendencies which he promoted in his work, and not as a starting-point for an immanent interpretative procedure, or as a holistic theoretical model or systematic autonomous narrative theory.

The article attempts to show that such an articulation of the problems concerning the theoretical aspects of narratology is (implicitly) grounded in Kos' principal views on the subject and tasks of literary studies themselves, while a comparison is made between his achievements and other similar tendencies in Slovene literary studies up to the mid-1980ies. The development of the apparatus pertaining to the theoretical issues of narratology is traced from the first explicit thematisation in the form of a theoretical outline for Kos' university courses in the mid-1970ies, where his work correlates primarily to that of Kayser, Anglo-American new criticism, German pre-war literary theory and also, in part, linguistics, to his later work. He included it in *Morfologija literarnega dela* (A Morphology of Literary Work, 1981), but later upgraded these tools and placed them within the system of literary





# KOSOV POGLED NA LITERARNO AKSIOLOGIJO IN POJMOVANJE VREDNOT PRI FRANCETU VEBRU

Matija Ogrin

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

*Teoretski pogled na literarno vrednotenje, ki ga predlaga Janko Kos, temelji na zmerno realističnem pojmovanju literarnih vrednot, ki predpostavlja njihov obstoj na relacijski, tj. objektivno-subjektivni ravni. Razprava odkriva tehen filozofski argument v prid Kosovemu konceptu literarnega vrednotenja v utemeljitvi vrednot, kakršno ponuja filozofija Franceta Vebr.*

*Janko Kos' view on literary axiology and France Veber's philosophical value theory. The theoretical model of literary evaluation, as developed by Janko Kos, is based on a realistic theoretical model of values in literature, which presupposes their existence at a relational, i.e. objective-subjective level. The article discloses a substantial philosophical argument in favour of Kos' concept of literary evaluation founded on the argumentation of values as offered by the philosophy of France Veber (1890-1975).*

V diskusiji, ki se je v zadnjih desetletjih razvila znotraj literarne vede glede literarnega vrednotenja, so se pojavila nekatera stališča, ki literarnemu vrednotenju na tak ali drugačen način odrekajo upravičenost, to pa tako, da v zvezi z literaturo na en ali drug način odklanjajo pojem umetniške vrednosti ali ga vsaj močno relativirajo. Pri tem ni bistveno pomembnih razlik, če gre za teorije, ki umetniško vrednost literature »ekonomizirajo«, se pravi razlagajo kot masko nečesa v bistvu ekonomskega in razredno-utilitarnega, ali za teorije, ki literarno vrednost navidez priznavajo, a jo hkrati spravljajo v skrajno odvisnost od historičnosti. Tako naj bi bila vrednost literarnih del čisto relativna in pogojena z vsako posamično kulturno, ekonomsko, zgodovinsko situacijo, ali pa naj bi spet pomenila samo »označevalno verigo« različnih »ideoloških praks«, brez večje samostojnosti, substancialnosti in od tod izvirajoče zgodovinske koherentnosti. Večina teh teoretskih tokov vodi v bolj ali manj izrazito odklanjanje ne le pojma literarne vrednosti same, ampak tudi v zanikanje specifičnosti literature kot besedne umetnosti, bistveno različne od

neumetniške jezikovne prakse. Z aksiološkega gledišča je njihova skupna lastnost ta, da ne priznavajo objektivnosti obstoja vrednot v literarni umetnini, pač pa njihov obstoj bodisi zanikajo bodisi relativirajo ali postavljajo v čisto subjektivnost. S te strani postaja razvidno, da se aksiološke teorije neizogibno opirajo na določene zavedne ali nezavedne filozofske predpostavke. Duhovna izhodišča teh teorij bi bilo zato mogoče označiti kot filozofski relativizem.

Za afirmativno razpravljanje o vrednotah v literaturi pa so verjetno bolj ustrezna izhodišča, ki temelje v filozofskem realizmu. Ta predpostavlja, denimo, da resničnost – in z njo umetniška dela – obstaja neodvisno od zavesti subjekta, da imajo predmeti znotraj resničnosti lastnosti in odnose, ki so neodvisni od pojmov in jezika, s katerimi jih razumevamo ter opisujemo; da imajo predmeti v tej resničnosti svojo objektivno dano strukturo ali bistvo, skladno s tem pa tudi svojo vrednostno naravo itn. Te predpostavke, ki jih po sodbi relevantne literature sprejemajo tudi »zdrava pamet, znanosti in večina filozofov«,<sup>1</sup> se nam zde za razpravo o obstoju vrednot v literaturi vsekakor potrebne. Brez njih se celotna razprava o naravi in vrednosti literarnih del, po vsem sodeč, prevesi na področje filozofskega antirealizma in relativizma.

Težnja tega sestavka je nakazati nekatere razloge in argumente za objektivnost obstoja vrednot v literaturi z dušeslovne, filozofsko-psihološke strani. To pomeni, da ontološkega statusa vrednot ne bomo dokazovali po predmetni strani, torej v sami strukturi literarnega dela. Pokazati želimo le, koliko na objektivnost vrednot kaže že sama struktura njihove subjektivne strani, se pravi psihološka struktura literarno-umetniškega doživljanja.

## I

Zdi se, da je za potrebe literarne aksiologije praktično uporaben, ob tem pa konsistenten koncept literarnih vrednot izdelal Janko Kos; strnjeno je prikazan v *Očrtu literarne teorije*.<sup>2</sup> Prva lastnost tega modela je, da v zvezi z vrednotami upošteva vse temeljne sestavne prvine ali plasti literarnega dela, se pravi njegovo spoznavno, etično in estetsko funkcijo oziroma razsežnost. V skladu s to delitvijo priznava Kos v literaturi vsaki od teh razsežnosti pripadajoče vrednote: »Pod spoznavnimi vrednotami v literarnem delu razumemo vse tiste prvine, ki ustvarjajo v njegovi vsebini pa tudi formi kognitivno ali spoznavno razsežnost. Spoznavna je zato, ker prinaša bralcu [...] spoznanja o svetu, človeku in tudi o njem samem. [...] Takšne informacije bralec ne samo razumsko sprejema, ampak jih seveda v skladu s svojimi potrebami, nagnjenji in stališči že tudi vrednoti.« Druga vrsta vrednot so etične vrednote, s katerimi so mišljene vse tiste vrednosti literarnega dela, »ki nakazujejo moralno razmerje do pojavov, o katerih delo govori, ne glede na to, kakšni so ti pojavi po svoji spoznavni vrednosti. To razmerje prenašajo na bralca, ki mora s svojega stališča označeno etično vrednotenje sprejeti ali zavreči.« In naposled so tretja vrsta estetske vrednote kot plast tistih odlik ali kvalitet v literarnem delu, »ki naj jih bralec sprejema, uživa in vrednoti z estetskega stališča ali na



estetski način. Pod tem običajno razumemo mirno in pasivno duhovno uživanje, podobno kontemplaciji, vendar s to posebnostjo, da so predmet estetskega stališča predvsem čutne lastnosti predmeta,« torej ustrezne odlike vsebine, še bolj pa zunanje in notranje forme. Ta delitev vrednot na spoznavne, etične in estetske se zdi literaturi ustrezna, saj postavlja celotno sestavo literarnega dela, torej besedno umetnino v celoti, v vrednostno perspektivo. V tej delitvi pravzaprav noben vidik literarnega dela ni izključen iz vrednostnega področja, vanj je zajeta celota, kar ustreza Kosovemu mnenju, da že v samem aktu preprostega branja bralčeva vrednostna opredelitev ni poseben akt, ki bi stal zunaj samega akta branja ali ob njem, temveč je notranja razsežnost branja kot takega.<sup>3</sup> Prednost te delitve vrednot je torej najprej, da v svoji trojnosti obravnava literarno delo kot integralno celoto.

Druga posebna lastnost tega modela je, da spoznavne, etične in estetske vrednote sicer priznava, a nobeni od njih ne pripisuje takšne vloge v literarnem delu, da bi lahko sama oblikovala njegovo bistvo. Nasprotno, vse tri vrste vrednot v literarnem delu se v večji ali manjši meri nanašajo tudi na zunanji zgodovinski svet, povezane so z njegovim razvojem in spremembami ter v tem smislu relativne. Poleg njih obstaja po Kosovem mnenju v literarnem delu posebna vrednota, v kateri se združujejo ali spajajo v višjo razsežnost vse tri vrste delnih vrednot, in šele ta predstavlja pravo vrednost literarnega dela, ki je tudi absolutna, od zgodovine neodvisna literarna vrednota.

»Primerno ime zanjo je umetniškost, ker se nanaša na vrednost temeljne literarno-umetniške strukture, ki po dognanjih literarne fenomenologije obstaja v literarni umetnini kot njeno posebno umetniško bistvo. Po teh dognanjih je za takšno strukturo odločilno, da povezuje v eno samo enoto spoznavno, etično in estetsko razsežnost. Ta enota ima celosten pomen, kar pomeni, da predstavlja primer posebne 'totalitete'.«

Umetniškost kot bistvena vrednota literarne umetnine ima za bralca posebno vrednost prav zavoljo njegove potrebe po doživetju takšne 'totalitete', ki mu omogoča, da časovno-prostorsko razbitost svojega obstoja premaga v doživetju enotnosti in celovitosti svojih bitnih možnosti, kakršno mu omogoča branje literarnega dela. S tako izoblikovanim pojmovanjem bistvene vrednote literarne umetnine je tudi vrednostna refleksija zavarovana pred možnostjo, da bi zdrknila v enostransko preценjevanje te ali one formalne ali vsebinske razsežnosti literarnega dela na škodo drugih.

Tretjo pozitivno lastnost Kosovega modela je moč videti v tem, da vrednotam v literaturi priznava objektivnost, čeprav ne na sebi, temveč v povezavi s subjektom, ki ima določeno potrebo ali željo po dani vrednosti. Vrednota je torej v razmerju med objektom in subjektom in ima objektivno – subjektiven pomen. Zdi se, da je to stališče literaturi večidel adekvatno, saj poleg literarnega dela kot objektivnega nosilca vrednot predvideva tudi subjekt, ki vedno vrednoti po svojih estetskih, kulturnih in splošnočloveških zmožnostih, s čimer je tudi rečeno, da je vrednotenje lahko v večji ali manjši meri ustrezno ali neustrezno, pravilno ali nepravilno, kar posebej izpričuje zgodovina literarne kritike.

Kot bistveno in v sebi absolutno vrednoto literarnega dela je torej mogoče sprejeti t. i. umetniškost kot zlitje spoznavne, etične in estetske razsežnosti v enoto višjega reda, ki bralcu omogoča doživetje t. i. »totalitete«. Ta vrednota je povezana s človekovo potrebo po takšnem izjemnem doživetju, ki mu je zunaj umetnosti nedosegljivo, in je s tem antropološko utemeljena.

## II

Zanimivo razlago vrednot, prikladno za filozofsko argumentacijo opisanega vrednostnega modela, najdemo pri Francetu Vebru. Z našega stališča je v ta namen koristna predvsem njegova pozna faza, tj. po l. 1930. In sicer zato, ker je pred tem časom, denimo v estetiki iz l. 1925, Vebrova misel izrazito dušeslovna, tj. psihološko-empirično naravnana; zelo potanko, denimo, govori o različnih estetskih doživljajih in fundiranih predstavah ali likih kot predmetnih podlagah teh doživljajev, o estetskih čustvih in pripadajočih vrednotah kot predmetih teh čustev. Pač pa je v njegovi misli po vrnitvi h krščanstvu po l. 1930 poleg »dušeslovne« argumentacije prisotna tudi ontološka, kar je za naš namen pomembno. To velja zlasti za razlago vrednot v *Knjigi o Bogu* iz l. 1934.

Po Vebru so predmet človekovih čustev vrednote. Kakor bi bili brez vida slepi za ves vidni svet, tako bi bili po njegovem mnenju brez čustvovanja slepi za vrednote. »Ne trdim, da bi take in podobne vrednote bile že same samo toliko kakor naše pristojno čustvovanje; tem bolj pa trdim, da nam samo naša čustva take vrednote delajo tudi dejansko vidne.«<sup>4</sup> Neposredno dušeslovno ozadje sleherne vrednote, pravi Veber, je »v pristojnem našem čustvovanju«, zato je tudi vprašanje, kako razvrstiti človekova čustva, v bistvu že tudi vprašanje, kako razvrstiti vse »pristojne«, se pravi ustrezajoče ali pripadajoče vrednote. Le čustvo človeku pokaže vrednoto in mu jo dela 'čutno' in 'vidno'. Veber opozarja, da vrednote pri tem ohranijo svojo objektivno veljavo. Seveda ni nujno, da jih je človek zmožen vedno zaznati, se pravi ob njih adekvatno čustvovati, toda vrednote same obstajajo neodvisno od naših čustev, s katerimi jih 'vidimo'. Za naše vprašanje je iz te njegove obsežne, zelo detajlirane teorije pomembno predvsem to, da Veber razlikuje med dvema kategorijama čustev:

»med čustvovanjem, ki je neposredno zgrajeno na samem umskem doživetju, in med čustvovanjem, ki je zase zgrajeno vprav na čustvovanju omenjene prve, zgolj umske vrste. [...] čustva omenjene prve vrste [hočemo] nazivati čustva *prve stopnje* ali tudi *primarna* čustva, čustva omenjene druge vrste pa čustva *druge stopnje* ali tudi *sekundarna* čustva.«<sup>5</sup>

Vse vrednote, pravi Veber, razpadejo v dve veliki vrsti: v vrednote v širšem in v one v ožjem pomenu besede. Vrednote v širšem pomenu so neposredno prirejene našemu primarnemu čustvovanju, vrednote v ožjem pomenu pa sekundarnemu čustvovanju. Veber pravi, da so le slednje to, kar lahko imenujemo pravo »vrednost« ali »nevrednost« pojavov sveta in življenja. Kot primer vzemimo uživanje dobrega sadeža: sadež je pri-

jetnega okusa in lahko ga zgolj prijetnostno uživamo; kolikor pa se ga ob tem posebej veselimo in to veselje že zadeva naše tedanje življenjsko občutje, je sadež za nas še posebej vreden. Analogno razloži Veber primer lepe slike: ker je slika lepa, občutimo ob njej estetsko prijetnost in jo tako zgolj lepотно uživamo; postane pa nam še posebej vredna, ko se na temelju lepotnega uživanja čustveno posebej razgibamo v globljih bivanjskih doživetjih in tako sliko umetniško doživimo. Takšna prijetnost in lepota sta primera za primarne vrednote, ki nas še v ničemer življenjsko ne zadevajo; posebna vrednost lepega in prijetnega, ki na podlagi primarnih čustev nastane, pa s svoje strani prispeva k našemu življenjskemu občutju »sreče« ali »nesreče«, vrednosti ali nevrednosti in zato pomeni vrednoto v ožjem pomenu besede ali sekundarno vrednoto.

V Vebrovi dušeslovni podobi človeka imata obe vrsti vrednot po njegovih besedah naslednjo življenjsko vlogo:

»Primarno čustvovanje nam pristojne primarne vrednote samo 'slepo kaže' in mi jih 'slepo dojemamo'. Ko pa doživljamo na temelju takega primarnega čustvovanja še vzporedna sekundarna čustva, si prav one primarne vrednote še prav posebej 'osvajamo' ali 'prilaščamo', kar ima za posledico, da se nam te vrednote zdaj na eni strani 'prikazujejo' (namreč po našem primarnem čustvovanju) in da postajajo drugič tudi za nas same tako ali drugače 'pomembne' (to pa po našem vzporednem sekundarnem čustvovanju). Morda bi to važno dejstvo lahko še boljše takole izrazil: S primarnim čustvovanjem pristojne primarne vrednote samo *čutimo*, z vzporednim sekundarnim čustvovanjem pa *iste* primarne vrednote obenem *občutimo*.«<sup>6</sup>

S tem je povedano tudi, meni Veber, zakaj moramo le v sekundarnih čustvih videti neposredno dušeslovno jedro človekove doživljajske »sreče« ali »nesreče«: samo sekundarno čustvovanje nam omogoča, da ob tem, ko si primarne vrednote posebej »prilaščamo«, gledamo na »pojave sveta in življenja, določene po takih vrednotah, še z vida posebne 'vrednosti' ali 'nevrednosti'«. To sekundarno čustvovanje zato imenuje Veber edino pravo vrednotenje [Veber: »vrednočenje«]. Vrednotenje naprej deli na vtisno (vsiljuje nam ga naše prijetnostno uživanje, sodba se nam za druge ne zdi obvezna) in presojevalno (sledí zavestnim merilom, sodba se nam zdi za vsakogar obvezna). Presojevalno vrednotenje je vedno zgrajeno na vzporednem vtisnem vrednotenju, čeprav obstajajo glede njunega predmeta razlike: v primeru prijetnih pojavov (dober sadež) stopa v ospredje vtisno vrednotenje, v primeru lepih (lepa slika) pa presojevalno: ta razlika je povezana s posebnim »višinskim mestom«, kakor pravi Veber, ki gre posameznim primarnim vrednotam: prijetnostne ali hedonske vrednote so nižjega reda, lepotne pa višjega; zato se nam tudi vrednost prijetnega prikazuje kot vrednost »za nas«, vrednost lepote pa kot vrednost »za vsakogar«.

Glede vrednot v literaturi in njihovih psiholoških ekvivalentov v bralcu je na tej točki mogoče skleniti, da je v doživetju umetniškega dela potrebno z Vebrovih filozofskih izhodišč razlikovati med primarnim čustvovanjem in na njem zgrajenim ali fundiranim višjim sekundarnim čustvovanjem; prav tako so tudi višje ali sekundarne vrednote fundirane v

primarnih vrednotah.<sup>8</sup> Problem fundiranosti ali utemeljitve tu omenjamo le, ker imajo tiste predstave, ki so v človeku psihološka podlaga sekundarnega čustvovanja, za svoj predmet t. i. »predmete višjega reda«; zanje je značilno, da slonijo na nižjih predmetih kot svojih temeljih, denimo melodija na posameznih tonih ali verz na posameznih pomensko-zvočnih enotah. Zato zahteva dojemanje vseh predmetov višjega reda sočasno dojemanje njihovih predmetnih temeljev.<sup>9</sup> Eminenten primer takšnega kompleksnega dojemanja pa je ravno umetniško doživetje. Umetniško lepoto zato Veber v *Estetiki* imenuje idealni ali »irealni lik«.

V Vebrovi pozni misli sledi iz orisanega razlikovanja med primarnimi in sekundarnimi čustvi še ena pomembna razsežnost. Vsi pojavi sveta in življenja se delijo na dve veliki polovici: ti sta dani s podstatno in pripadnostno (ali nadstatno) stranjo vsega, kar je. To velja tudi za človeško življenje, ki razpade »v podstatno in vzporedno pripadnostno ali nadstatno življenje: 'jaz sem', ki imam doživetja, sem podstat svojega življenja, moje doživetje in na njem zgrajena oblika mojega življenja pa je pripadnostno nadstatna plat mojega podstatnega svojstva.«<sup>10</sup> V nasprotju z nadstatnimi pojavi, ki si jih predstavljamo ali »predočamo«, na svoj *jaz* in druge podstati po Vebrovem mnenju lahko le »zadevamo«. Videti je, da so »pripadnostne« lastnosti tu poseben Vebrov izraz za pritike ali akcidence nasproti podstati ali substanci. Tako, denimo, kamen razpade v podstat, na katero lahko le »zadevamo«, in pa v kamen kot pristojno nadstat, ki si jo predstavljamo oziroma »predočamo«, ker je zgrajena na posameznih in čutno danih pripadnostih one reči, tj. podstati.

Ta temeljna delitev vsega stvarstva je po Vebrovem prepričanju povezana s človekovim čustvovanjem na ta način, »da je vse naše primarno čustvovanje že po lastni naravi naperjeno samo na omenjeno pripadnostno nadstatno svojstvo sveta in življenja, v tem ko je vprav vse sekundarno čustvovanje, to je pravo vrednočenje in nevrednočenje enako že po lastni naravi neposredno prirejeno samo podstatni plati vsega tega, na kar je naperjeno.«<sup>11</sup> Ta pomembna povezava bi na primeru lepe slike pomenila, da v ožjem pomenu besede vrednotimo samo njeno podstatno plat, ki nam po svoji pripadnostni nadstati vzbuja lepотно ugodje (primarno čustvo), namreč tako, da od teh posameznih, čutno danih »prikazni«, kakor pravi Veber, prehajamo »navzdol«, da »zadenemo« na to, kar se nam sámo prikazuje po teh čutnih podatkih, to pa je podstat umetnine. Lepi so nam torej »višji predmeti«, denimo liki (fundirane predstave ali *Gestalten*), ki jih na temelju čutnih podatkov in lastnosti umetnine sami predstavno »gradimo«:

»V pravem pomenu besede *vredno* pa nam je vse to, kar pomenja edino dejansko in torej pravo podstatno stran takih čutnih podatkov in pristojnih (in na teh podatkih po nas samih zgrajenih) višjih prikazni. Potemtakem pa lahko vse sekundarno čustvovanje, vse pravo vrednočenje, ki nam prikazuje pristojne sekundarne vrednote ali vrednosti v ožjem pomenu besede, nazivamo tudi *podstatno čustvovanje*, po njem prikazane sekundarne vrednote pa pristojne *podstatne vrednote*.«<sup>12</sup>

Vse pravo vrednotenje je po Vebrovi sodbi torej naperjeno na »podstatno svojstvo sveta in življenja«, vse ostalo čustvovanje pa na pripadnostno. Zato je za pričujočo diskusijo o vrednotah v literarnem delu treba vsaj v grobem osvetliti, kaj v Vebrovi filozofski misli pomeni »podstat«. Tu se začenja, kakor sam pravi, njegova »nedušeslovna opredelitev« sestava vseh vrednot, namreč ontološka ali celo metafizična. Veber namreč pozna »štiri vrste podstatnih bitnosti, vrsto zgolj stvarnih podstati ali tako imenovanih 'reči', vrsto zgolj živnih podstati ali tako imenovanih 'animalnih' subjektov, vrsto pravih osebnih podstati, torej zlasti vseh 'človeških' subjektov, in končno vrsto edinstvene absolutne ali božje podstati«. Ta podstatna četverica meri z vsakim naslednjim členom »na vedno bolj izrazit 'podstatni' značaj pristojne bitnosti: tako so animalni subjekti izrazitejše podstati nego gole reči, osebni subjekti so nadalje izrazitejše podstati nego animalni in točka Boga je končno točka najizrazitejše in absolutne podstatnosti«. <sup>13</sup> Iz Vebrove podrobne teorije o podstatah smo s tem povzeli le osnovno črto, ki naj nam tu zadostuje: podstati so hierarhično razvrščene in absolutna podstat je Bog. Skladno s štirimi vrstami podstati obstajajo tudi štiri vrste vrednot: stvarna, življenjska, človeška in nabožna vrednota ali svetost, ki je objektivno vzeto eno z Bogom. O t. i. nabožni vrednoti pravi Veber, da »je to načelna najvišja točka vrednotnega sestava, ki je že iz tega samega razloga obenem točka zares edinstvene, nepolarne, v vsakem pogledu nezavisne, torej sestavno osnovne in končno take vrednote, o kateri še prav posebej velja, da je že sama oboje, pogoj za vse vrednote in vrednota vseh vrednot«. <sup>14</sup>

Vrednote so po prepričanju Franceta Vebra, kakor vidimo, metafizično utemeljene – vsaj kolikor zadeva njegovo pozno filozofsko misel. Ker ločuje med primarnimi in sekundarnimi čustvi, ločuje tudi med primarnimi in sekundarnimi vrednotami; samo sekundarne vrednote omogočajo vrednotenje v pravem pomenu besede, ker so uperjene na »podstatno svojstvo sveta in življenja«. Podstati so z »redom veseljstva« stopenjsko vrednostno določene, njihova vrednost je pogojena z absolutno podstatjo, ki je Bog; iz njega prihaja vrednost tudi v vse nižje, stopenjsko urejene podstati.

### III

Ta Vebrov filozofski pogled na problem vrednot smo želeli v kratkem razgrniti zato, ker se nam ga zdi mogoče povezati s Kosovo delitvijo vrednot v literarnem delu in z njegovo koncepcijo absolutne literarno-umetniške vrednote. Na podlagi orisanega Vebrovega pojmovanja vrednot bi bilo mogoče Kosov model interpretirati in filozofsko argumentirati v tem smislu: literarno delo sestavljajo spoznavne, etične in estetske prvine; ob teh prvinah se v bralcu prebujajo pripadajoča čustva in predstave. To je mogoče še zlasti, če upoštevamo Vebrovo delitev nižjih in višjih estetskih čustev, po kateri nižja predpostavljajo kot svojo podlago zgolj predstave in nobenih misli, višja estetska čustva pa kot svojo osnovo predpostavljajo tudi misli. <sup>15</sup> V tem smislu bi bilo mogoče govoriti o spoznavnih, etičnih in estetskih »čustvenih« sestavinah bralčevega



doživljaja. Neposredni predmeti teh čustev so seveda spoznavne, etične in estetske vrednote v literarnem delu. Med etičnimi in tudi spoznavnimi vrednotami je večina takšnih, ki bi zunaj umetniškega dela veljale po Vebru za sekundarne vrednote, torej za vrednosti v pravem, ožjem smislu, ki so predmet pravega vrednotenja. Ko gre za vrednote v literarnem delu, pa se zdi povsem upravičeno domnevati, da nastopajo te tri osnovne vrste vrednot v ustroju literarne umetnine samo kot primarne ali nižje vrednote. Šele na primarnem čustvovanju, ki ima za svoj predmet spoznavne, etične in estetske vrednote, se zgradi višje občutje, v katerem se trojno primarno čustvovanje zlije v enotno, nedeljivo, substancialno doživetje t. i. »totalitete«, ki je korelat umetniškosti kot sekundarne, višje vrednote. V kontekstu literarnega dela je ta vrednota, kakor pravi Kos, absolutna, v nasprotju s tremi vrstami nižjih ali »primarnih« vrednot, ki so v literarnem delu vedno delne in relativne. Veber bi na osnovi svojega filozofskega sestava verjetno rekel, da so spoznavne, etične in estetske vrednote v literaturi nižje vrste zato, ker so naravnane šele na pripadnostne razsežnosti literarnega dela, medtem ko je vrednota umetniškosti, v katero se vse tri spojijo, naravnana na podstatno razsežnost literarne umetnine in pomeni torej njeno resnično vrednost. Bralec doživlja zdaj skozi spoznavne, etične in estetske razsežnosti, torej skozi pripadnostno-nadstatni del literarne umetnine, njeno »podstatno svojstvo«. Ali natančneje povedano: primarne vrednote, ki se nam razkrijejo v našem spoznavnem, etičnem in estetskem čustvovanju, si zdaj še posebej »prilaščamo«, postale so nam še posebej vredne, to pa v luči sekundarne vrednote, namreč umetniškosti, v katero se hkrati zlivajo; po primarnih vrednotah smo v aktu branja naravnani na pripadnostno-nadstatno stran literarnega dela; po njihovi medsebojni sintezi pa na podstatno jedro umetnine. Veber bi verjetno rekel, da to površinsko, pripadnostno-nadstatno realnost literarnega dela doživljamo prav v luči ali na način njegove podstatne resničnosti, v takšni formulaciji pa bi bilo ne nazadnje moč videti skladnost z antično in srednjeveško teorijo o mnogoterosti v entoti, saj s tem, ko doživljamo podstat umetnine kot njeno bistveno vrednoto, v branju ne nehamo biti pozorni na parcialno, nadstatno raven, ampak obratno prav prek sprejemanja pripadnostno-nadstatne resničnosti prodiramo do podstati, ki »žarči« skoznjo. Še drugače povedano: ko beremo in ob tem doživljamo literarno delo, si predstavljamo, ali po Vebrovo »predočamo«, njegovo pripadnostno nadstat; to predočanje sestoji iz množice predstav in misli. Toda hkrati in prav s tem, ko si »predočamo« njegovo pripadnostno nadstat, »zadevamo« tudi na samo podstat literarnega dela in v tem se nam razkriva njegova bistvena vrednota, umetniškost.

Tukaj nastopi vprašanje, kako je doživetje eksistencialne totalitete kot doživljajsko jedro takšne umetniškosti moč uskladiti s pojmom »zadevanja« na podstat oziroma sekundarne vrednote, ki smo ga vpeljali v Kosov model razdelitve vrednot v literaturi iz filozofije Franceta Vebra. Najprej moramo pojasniti, za kakšno vrsto podstati naj bi pri doživljanju literarnega dela šlo. Postavljamo hipotezo, da bi se Veber pri tako zastavljenem problemu morda odločil za možnost, da bralec prek umetniškosti kot višje sekundarne vrednote literarnega dela resda zadeva na podstatno razsež-

nost umetnine, toda bistvo te razsežnosti literarnega dela je najbrž prav v tem, da se v bralni realizaciji zliva z bralčevo lastno osebnostno podstatjo ali vanjo prehaja, tako da si spoznavne, etične in estetske razsežnosti literarnega dela sicer »predočamo« oziroma si njihove pristojne vrednote »prisvajamo«, toda v tem hkrati »zadevamo« na svojo lastno podstatno resničnost, posamezne primarne vrednote pa se prav s tem spajajo v sekundarno, podstatno vrednoto umetnine. Doživljajski korelat te vrednote bi bilo v takšni perspektivi mogoče opisati kot svojevrstno globinsko in celostno doživetje samega sebe, svoje dejanske in potencialne biti, ki je verjetno zelo blizu Kosovi konceptiji doživetja življenjske totalitete v literarnem umetniškem delu. Vrednost literarnega dela je v takšni perspektivi odvisna od tega, koliko se njegove delne sestavine spajajo v organizem, ki bralcu omogoča doživetje življenjske totalitete ali umetniški doživljaj lastne osebnostne podstatnosti in bistvenosti.

Vebrovsko argumentacijo Kosovega pojmovanja vrednot v literarnem delu je torej mogoče strniti tudi takole: med branjem se v bralcu prebujajo spoznavna, etična in estetska čustva. Na teh primarnih čustvih je fundirano višje, sekundarno čustvovanje, ki ga imenujemo umetniško doživljanje ali doživetje »totalitete«. Da obstajata obe ravni čustvovanja, je psihološko empirično dejstvo; zanikuje ga lahko samo posameznik, ki nikdar ni imel in ne pozna takšnega čustvovanja. To dvojno čustvovanje mora imeti svoj izvor na predmetni strani, v objektivno danih lastnostih in kakovostih literarnega dela. Literarno delo kot predmet tega dvojnega čustvovanja ima torej dvojno strukturo, v kateri je mogoče na eni, analitični ravni opazovati tri vrste prvin in na njih fundiranih vrednot ločeno eno od druge; na drugi, doživljajski ravni, ki v literarno dojemljivem bralcu dejansko poteka med branjem, pa jih je mogoče doživljati v njihovi medsebojni sintezi ali umetniškosti. Na predmetni strani je torej vrednota umetniškosti fundirana na treh vrstah primarnih vrednot, tako kot je na doživljajski ali subjektivni strani doživetje totalitete fundirano na primarnih čustvih omenjenih treh vrst. Predmet čustvovanja so po Vebrovi filozofski argumentaciji vedno vrednote. Opisana struktura čustvovanja je v tej perspektivi korelat objektivno obstoječe strukture vrednot v literarnem delu.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Prim. *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Ur. Robert Audi, Cambridge University Press 1995, geslo *Metaphysical realism*, str. 488.

<sup>2</sup> Prim. Janko Kos: *Očrt literarne teorije*. Poglavlje: »Vrednost literarnega dela«. DZS, Ljubljana, 1996<sup>4</sup>, str. 168–180.

<sup>3</sup> Prim. Janko Kos: *Marksizem in problemi literarnega vrednotenja*. Mladinska knjiga, Ljubljana, 1983, str. 11.

<sup>4</sup> France Veber: *Knjiga o Bogu*. Mohorjeva družba v Celju, 1934, str. 280.

<sup>5</sup> Prav tam, str. 282.

<sup>6</sup> Prav tam, str. 284. Prim. tudi: France Veber: *Filozofija: načelni nauk o človeku in njegovem mestu v stvarstvu*. ŠOU, Claritas 15, Ljubljana 2001, str. 63–75.

<sup>7</sup> France Veber: *Knjiga o Bogu*. Mohorjeva družba v Celju, 1934, str. 284.

<sup>8</sup> Pojem fundiranosti ali utemeljitve in iz njega izvirajoča teorija lika ima kompleksno filozofsko tradicijo, ki sega od Macha in Ehrenfelsa do Husserla, Meinonga in Vebera. Prim. poglavje »Začetki teorije lika« v: Bojan Žalec: *Reprezentacije*. Študentska založba, Claritas 7, Ljubljana 1998, str. 71–82.

<sup>9</sup> Prim. Bojan Žalec: *Reprezentacije*. Študentska založba, Claritas 7, Ljubljana 1998, str. 133.

<sup>10</sup> France Veber: *Knjiga o Bogu*. Mohorjeva družba v Celju, 1934, str. 287.

<sup>11</sup> Prav tam.

<sup>12</sup> Prav tam, str. 289.

<sup>13</sup> Oba navedka prav tam, str. 324.

<sup>14</sup> Prav tam, str. 353.

<sup>15</sup> Prim. France Veber: *Sistem filozofije*. Prva knjiga: »O bistvu predmeta«. Založila in izdala Kleinmayr & Bamberg, Ljubljana, 1921, str. 127–129.

## ■ JANKO KOS' VIEW ON LITERARY AXIOLOGY AND FRANCE VEBER'S PHILOSOPHICAL VALUE THEORY

Concerning the problems of literary axiology, the study presupposes the basic premises of metaphysical realism as a solid starting point. Janko Kos developed a realistic theoretical model of values in literature, which divides values in literature into cognitive, ethical and aesthetic. According to Kos, none of these values alone is decisive for the artistic value of a literary work of art. Artistic value should be understood as a synthesis of cognitive, ethical and aesthetic values, forming a higher, superior and indivisible entity. This synthesis enables the reader to experience existential totality. The philosophical axiology of the Slovenian philosopher France Veber (1890–1975) offers a well-founded argument in favour of Janko Kos' theoretical model of values in literature. According to Veber's theory of emotions and values the Kos' model could be interpreted in the following way: in the process of reading cognitive, ethical and aesthetic emotions are awakened in the reader. Upon these primary emotions a higher, secondary emotion, regarded as the artistic experience or the experience of totality, is founded. It is a psychologically empirical fact that both levels of emotions exist. On the objective side, i.e. in the objectively given characteristics of a literary work, these two levels of emotions have their counterpart. On this objective side artistic value is founded on cognitive, ethical and aesthetic values as well as the experience of the totality is founded on the primary emotions (cognitive, ethical and aesthetic) on the subjective side. According to Veber's philosophy the objects of emotions are always values. In this perspective the described structure of emotions is a correlate of the objectively existing structure of values in the literary work of art.

# FUNKCIJE METAFOR V LITERARNEM DELU

---

Darja Pavlič

Pedagoška fakulteta, Maribor

*Članek po pregledu glavnih razvojnih stopenj v teorijah metafore predlaga tipologijo, po kateri imajo metafore v literarnem delu tematsko funkcijo (sooblikujejo njegove teme), tekstno funkcijo (so relevantne za notranjo zgradbo dela) in stilno funkcijo.*

*The functions of metaphor in a literary work. After a survey of the main developmental stages in theories of metaphor, this article proposes a typology according to which metaphors in literary works have a thematic function (they co-create its themes), a textual function (are relevant for its internal structure) and a stylistic function.*

Z vlogo metafor in drugih podob v literarnem delu se je tradicionalno ukvarjala retorika, od 19. stoletja pa stilistika.<sup>1</sup> Čeprav je vsaj za metaforo že dolgo znano, da nima samo okrasne, ampak tudi spoznavno in druge funkcije, je v literarni teoriji še vedno pogosto obravnavana samo kot stilno sredstvo. V kratkem historičnem pregledu bomo orisali različne poglede na vlogo metafor v literarnem delu in na koncu predlagali nov model njihovega proučevanja.

Korenine teoretičnega ukvarjanja z metaforo segajo vsaj do Aristotela, čeprav so sam izraz uporabljali že pred njim. Aristotel je metaforo obravnaval kot del leksis, uvrščal jo je med nenavadne besede in ji pripisoval moč poučevanja. V Retoriki je zapisal, da so najbolj prijetne besede, zaradi katerih se kaj naučimo, metafora pa vzbuja občutek zadovoljstva najmočnejše. Da bi metafora omogočila spoznanje, ne sme povezovati preveč oddaljenih stvari; prenos besede na mesto, kamor prvotno ne sodi, se mora zgoditi znotraj istega rodu. Čeprav Aristotel o tem ne piše izrecno, je vloga metafor odvisna od funkcije teksta, v katerem se pojavljajo. Paul Ricoeur ugotavlja, da je metafora v funkcionalnem smislu sledila govorništvi ali tragediji, zato razlikuje »retorično« in »poetično« funkcijo metafore.<sup>2</sup> Formalno je metafora v obeh zvrsteh enaka, toda medtem ko je njena vloga v govorništvu podrejena cilju prepričevanja poslušalcev, je v poeziji kot del leksis povezana z mimezis, z ustvar-

janjem mita ali fabule.<sup>3</sup> Metafora ustvarja svet literarnega dela, torej ne spada v njegov zunanji stil,<sup>4</sup> ampak je sestavni del vsebine. V stoletjih tropološke obravnave metafore je ta razsežnost Aristotelove teorije utonila v pozabo, pač pa se je iz nauka o prenosu besede razvilo prepričanje, da je metafora nepravna beseda, ki služi predvsem kot okras, ne vpliva na vsebino in nima spoznavne vrednosti.

Izpolnjevanje utilitarne funkcije je zelo dolgo ostalo osnovni kriterij za presojanje ne samo metafore, ampak vseh tropov in figur. Že Cicero je učil, da govornik uporablja prenesene besede, ki so del okrasa, zato da bi poslušalca čustveno ganil, ga spravil v prijetno razpoloženje ali navdušil; pravi smisel njegovega početja je prepričati poslušalca. Tudi Quintilian je poudarjal, da so ljudje, ki z veseljem poslušajo, bolj pozorni in prej pripravljeni verjeti. V srednjem veku je bil pouk o retoričnem okrasu naloga gramatike, prek nje je retorična tradicija našla pot v poetike 12. in 13. stoletja. V renesansi so bili tropi in figure ključni element tako govornikovega kot pesnikovega stila, učinkovit jezik pa je bil temelj njune prepričljivosti, zato nista smela uporabljati nejasnih, s temo nepovezanih ali za lase privlečenih metafor. Tropom in figuram so v renesansi pripisovali številne funkcije: služili so kot okras; poživljali snov; z njihovo uporabo je stil postal bolj vzvišen, raznovrsten in neobičajen; trditve so postale bolj jasne in prepričljive; včasih so z njimi izražali tudi čustva. Pri pouku retorike so se učenci učili na pamet številne topose, iz antike prevzete miselne obrazce;<sup>5</sup> morali so jih znati razširiti, variirati in bogatiti. Shakespearov sonet št. 73 (*Glej, v meni gledaš tisti letni čas*) naj bi bil »virtuozen primer renesančne retorične vaje«.<sup>6</sup> Vsaka kvartina izhaja iz določenega toposa ali osnovne metafore (jesen življenja, mrak življenja, ogenj življenja), ki jo razvijajo, oživljajo ali določajo sekundarne, podrejene metafore.<sup>7</sup> Namen teh metafor je »prepričati naslovnika pesmi, naj govorca dojema na določen način«.<sup>8</sup> S podobnim namenom vplivanja na percepcijo so metafore uporabljali tudi manieristi; ker pa so svoje bralce želeli zabavati, jih presenetiti in osupiti, so tekmovali v iskanju novih, bizarnih in psevdologičnih podob, kakršen je *conchetto*. Povezovanje najbolj oddaljenih stvari je prvič v zgodovini literature postalo vrлина in ne obsojanja vreden postopek, vendar ne za dolgo.

V poznem 17. stoletju se je z obujanjem klasičnih idealov začel širiti odpor do tehnične virtuoznosti in izumetničenega izražanja. Stilistični ideal 18. stoletja lahko povzamemo z besedami pravilnost, stvarnost in jasnost. Številni avtorji so obsojali metaforo, med njimi angleški škof Sprat; trdil je, da gre za trik, ki vodi v vse mogoče zmote in negotovosti. Nov ideal je v svojem *Eseju o kritiki* skušal definirati Alexander Pope: retorična sredstva naj bi služila kot ilustracija misli. Tudi retorika 17. stoletja, skrčena na *elocutio*, je metafore obravnavala kot nekaj, kar je naknadno dodano izrazu; pesniki toposov niso uporabljali v antičnem smislu, kot *inventio rerum*, ampak za okras. V razsvetljenstvu metafori sicer niso predpisovali dekorativne, ampak deskriptivno funkcijo; kljub tej razliki pa je v obeh obdobjih prevladovalo prepričanje, da je metafora ločena od misli. Johann Christoph Gottsched je značilen predstavnik svoje dobe: metaforo je po Quintilianovem vzoru definiriral kot skrajšano



komparacijo in poudaril, da mora biti podobnost utemeljena v stvarih. Dobra metafora odraža empirično preverljivo in vsakomur razumljivo podobnost, ki obstaja zunaj jezika.

Prepričanje, da metafora nima spoznavne funkcije, so omajali šele romantiki, med njimi zlasti Shelley; trdil je, da je jezik vitalno metaforičen, saj beleži prej neopažene zveze med stvarmi in ustaljuje njihovo poimenovanje. V nasprotju z Lockom je dal domišljiji prednost pred razumom: domišljija s pomočjo metafor ustvarja nove misli, razum pa zgolj analizira že obstoječe misli. Medtem ko Shelleyeva razmišljanja niso nalletela na poseben odmev ne pri retorikih ne pri filozofih, tega ne bi mogli trditi za Coleridgeovo teorijo domišljije. Coleridge je metafore povezal s kreativno imaginacijo, ki razkriva naravne ali organske zveze med idejami in stvarmi. Nižja oblika domišljije (*fancy*) je pasivna in v glavnem mehanska umska sposobnost povezovanja v spominu shranjenih idej; zanjo so značilne komparacije. Za metafore, ki jih ustvarja kreativna imaginacija, je značilno stapljanje podob. Ker substitucijska in komparacijska teorija metafore temeljita na razlikovanju med »pravim« in »prenesenim pomenom«, tega postopka ne moreta zadovoljivo razložiti. Novost romantičnih teorij je trditev, da sta oba člena metafore enakovredna; A. W. Schlegel je npr. zapisal, da je z metaforo nakazana enakost tako popolna, da lahko marsikatero metaforo elegantno obrnemo.<sup>9</sup> Izenačevanje dveh členov metafore so romantiki utemeljevali z naukom o univerzalni analogiji, to »veliko resnico, da je eno vse in vse eno«.<sup>10</sup> Ker sta oba člena metafore v osnovi enakovredna, lahko rečemo, da je funkcija metafore identifikacijska. »Sredstvo«, ki je bilo vedno v podrejenem položaju nadomeščanja ali pojasnjevanja »vsebine«, se v romantični poeziji pogosto osamosvoji in s pomočjo kopičenja sekundarnih metafor razraste domala čez celo pesem, tako da postane meja med »pravim« in »prenesenim« pomenom zabrisana. Metafora ni več sredstvo za okraševanje ali opisovanje misli, ampak izraz visoko cenjene domišljije. Ker odkriva prej neopažene podobnosti oz. organske zveze med stvarmi, je temelj jezika in mišljenja; njena funkcija je spoznavna.

S kognitivno funkcijo metafor se v 20. stoletju posebej intenzivno ukvarjajo filozofi, psihologi, psiholingvisti in komunikologi. Marie Cécile Bertau je v svoji študiji o metafori proučila številne študije o učinkih metafor in sestavila seznam njihovih funkcij v komunikacijskem aktu. Govori o fatični, katahretični, epistemični, ilustrativni, argumentativni in socialno regulativni funkciji. Metafora z epistemično funkcijo služi »dojemanju, razumevanju in prepoznavanju sveta, drugih in sebe. Šele ko govorec z metaforo opiše težko dojemljive ali neznane stvari, postanejo zanj in za poslušalca dojemljive in izrekljive.«<sup>11</sup> Bertaujeva omenja, da je kognitivna ali spoznavnoteoretska vloga metafor poudarjena predvsem v moderni dobi in med njenimi zagovorniki omenja Maxa Blacka, Georgea Lakoffa in Marka Johnsona. Katahretična funkcija je podobna epistemični, saj gre tudi pri njej za ukinjanje jezikovnega manka; fatična funkcija omogoča predvsem vzpostavitev intimnosti ali skupnosti med govorcem in poslušalcem; z ilustrativno metaforo govorec pojasni, kaj je mislil, poslušalec pa pokaže svoje razumevanje; kadar je metafora uporabljena

kot argument za prepričevanje, je njena funkcija argumentativna; socialno regulativno funkcijo imajo metafore, s katerimi udeleženca v pogovoru določita svojo socialno pripadnost.

V literarni vedi, zlasti v empiričnih študijah o metafori, je staro teorijo o prenosu po analogiji bolj ali manj dosledno nadomestila interakcijska teorija. Njen začetnik I. A. Richards je odločno zavrnil stališče, da je metafora samo »čar ali okras ali dodatna moč jezika, ne pa njegova sestavna oblika«. <sup>12</sup> Glavna zmeta, ki jo substitucijski teoriji očita Max Black, nadaljevalec Richardsove usmeritve, je trditev, da bi pomen metafore lahko izrazili tudi dobesedno ali ga parafrazirali. Black zavrača tudi komparacijsko teorijo, saj je prepričan, da bi bilo v nekaterih primerih bolj upravičeno trditi, da »metafora ustvarja podobnost, kot pa reči, da formulira že prej obstoječo podobnost«. <sup>13</sup> Komparacijska in substitucijska teorija sta po njegovem mnenju primerni zgolj za razlaganje trivialnih metafor, pri t. i. interakcijskih metaforah pa bi z njuno uporabo tvegali izgubo kognitivne vsebine. Metaforična izjava je sestavljena iz glavnega in pomožnega predmeta; <sup>14</sup> deluje tako, da na glavni predmet prenaša »sistem implikacij« oz. lastnosti, ki jih pomožnemu predmetu pripisuje jezikovna skupnost, lahko pa jih za lastno rabo ustvari tudi avtor. Black navaja hipotetični primer naturalista, ki bi z neobičajnim opisom volka ustvaril nove »implikacije«, potrebne za razumevanje metafore »človek je volk«. Paul Ricoeur s to razlago ni docela zadovoljen, saj Blacku po njegovem mnenju ni uspelo razložiti, kako metafora ustvarja nove pomene, če gre v njej zgolj za prenos že obstoječih ali v ta namen ustvarjenih lastnosti. Ricoeur se sklicuje na M. C. Beardsleya, ko trdi, da metafora »ni omejena na aktualizacijo potencialne konotacije, ampak jo vzpostavlja kot člen lestvice konotacij«. <sup>15</sup> Ko je metafora uporabljena prvič, modifikator dobi konotacije, ki jih dotlej še ni imel. <sup>16</sup> Beardsley v razpravi z naslovom *Metaforični obrat* navaja primer prve uporabe metafore: ko je pesnik Jeremy Taylor zapisal verz »Devištvo je življenje angelov, emajl duše,« so v jezik vstopile lastnosti emajla, ki dotlej niso bile povsem uveljavljene kot konotacije te besede. Gre za povratni učinek metafore, ki ga omenja tudi Black, ko pravi, da postane volk zaradi metafore »človek je volk« bolj »človeški«. Beardsley je ta učinek bolj natančno opredelil, ker je »potencialni lestvici konotacij« dodal lastnosti, ki jih jezik še ne izraža. To pomeni, da je metafora semantična inovacija, ki v jeziku nima statusa nečesa že vzpostavljenega. <sup>17</sup> Stopnja semantične inovativnosti metafore je najvišja v trenutku njenega rojstva, ko pa jo sprejme širša jezikovna skupnost in postane del slovarja, njena semantična inovativnost plahni. Ricoeur je prepričan, da so žive samo metafore, v katerih kontekstualna akcija ustvarja nov pomen, ki ima status dogodka, ker obstaja samo v danem kontekstu.

Leksikalizirane metafore kljub nizki stopnji inovativnosti niso izgnane iz poezije. Omenili smo že, da so renesančni pesniki oživljali antične topose, toda z njimi je prežeta poezija vseh obdobj. Harald Weinrich namesto o toposih govori o »metaforičnih poljih jezika« ali ustaljenih zvezah med podobojemalci in podobodajalci, kakršna je npr. povezava ljubezni z ognjem ali boleznijo. Celotna zahodna kultura po Weinricho-

vem mnenju razpolaga z istim, a omejenim številom metaforičnih polj, znotraj katerih se gibljejo pesniki in jih variirajo. Zdi se, da je število leksikaliziranih metafor v poeziji po Baudelairu manjše kot kadarkoli prej, saj moderne metafore »nasilno združujejo tisto, kar teži narazen«. <sup>18</sup> S povezovanjem najbolj oddaljenih stvari se je semantična inovativnost metafor močno povečala, toda njihov učinek je pogosto enigmatičnost. Zveni paradoksalno, vendar visoka koncentracija »živih« metafor zmanjšuje spoznavno vrednost moderne poezije. Na vprašanje, kakšna je funkcija metafor v moderni poeziji, ni enega samega odgovora: z njimi pesniki radikalizirajo romantične teorije o jeziku in originalnosti; so način »kompliciranja oblike«, <sup>19</sup> saj od bralca zahtevajo, da aktivno sodeluje in ustvarja lastne pomene; njihovo funkcijo lahko razumemo tudi bolj tradicionalno: ustvarjajo atmosfero, bralcu omogočajo psihološki vpogled v razpoloženje ali značaj govorca pesmi; psihoanalitična hermenevtika jih interpretira kot odraz avtorjeve psihe.

Vsi poskusi, da bi moderne metafore interpretirali kot prenos po analogiji, se končajo z ugotovitvijo, da nimajo vsebine, in s trditvijo, da moderna poezija ni mimetična, ker metafore ne odražajo podobnosti, ki bi obstajala v stvareh. S stališča komparacijske ali substitucijske teorije je model metafor v moderni poeziji popolnoma nov, drugačen od uveljavljenega; nasprotno pa se interakcijska teorija uspešno loteva tako tradicionalnih kot modernih metafor, saj vse interpretira kot semantične inovacije; razlikuje jih le glede na stopnjo njihove živosti. Vlogi tenorja in vehikla v moderni poeziji nista nezamenljivi ali trdno določeni, vendar se s stališča interakcijske teorije ni spremenil model metafore, ampak naš pogled na odnos med jezikom in stvarnostjo. Ker posnemanje ni več naloga poezije, pesnikom ni treba izhajati iz že znane podobnosti med stvarmi. To sicer pomeni, da lahko metafore načelno povezujejo karkoli, toda kadar niso utemeljene s kontekstom, njihov smisel ni razviden in učinkujejo redundantno. <sup>20</sup> Ob takih metaforah interpreti ponavadi omenjajo njihovo drznost.

Harald Weinrich je ugotovil, da so zares drzne tiste metafore, ki so kontekstualno šibko determinirane, ne pa tiste, ki povezujejo zelo oddaljene stvari. Pri presojanju drznosti metafor moramo po njegovem mnenju upoštevati:

1. kontekst, iz katerega je razviden podobojemalec v primerih, ko ta ni izrecno imenovan,
2. druge uporabljene metafore, ki tvorijo metaforično polje, v katerega lahko umestimo obravnavano metaforo,
3. metaforična polja, ki obstajajo v jeziku.

V prvem in drugem primeru kontekst ne presega ravni literarnih del, v tretjem pa sega na področje kulture. Tudi Michael Riffaterre je v študiji o razpredeni metafori v nadrealistični poeziji upošteval oba nivoja. Ugotovil je, da glede na »sprejemljivost« zveze med tenorjem in vehiklom obstajajo trije tipi nadrealističnih metafor:

1. Sprejemljivost je določena z jezikom ali zbirko tem in literarnih konvencij. Na tej ravni gre za Weinrichova metaforična polja, ki obstajajo v jeziku.

2. Sprejemljivost je določena s kontekstom: bralec v vehiklu prepozna besedo, ki je bila že uporabljena ali pa je podobna besedam iz že znanega teksta. Tu se Riffaterre s pojmom »kontekst« giblje na ravni metaforičnih polj, ki jih ustvarjajo druge metafore, uporabljene v istem tekstu.

3. Sprejemljivost je določena s formalnim postulatoma: bralec v primarni metafori prepozna poljubno preobrazbo znane oblike, ta preobrazba je tako očitna, da jo tolerira, kot bi toleriral šarado ali paradoks. V Weinrichovi tipologiji ta način zniževanja drznosti ni upoštevan; to je razumljivo, saj gre za postopek, ki ni preveč razširjen oz. je značilen predvsem za nadrealizem.

Riffaterrova analiza dokazuje, da niso vse nadrealistične podobe tako drzne ali nerazumljive, kot se morda zdi na prvi pogled. Vendar je treba opozoriti, da je zanemarljivo podobe, ki ne ustrezajo interakcijskemu modelu metafore. Zanje se je kljub temu, da niso dvočlene in torej ne izpolnjujejo osnovnega pogoja za metafore, uveljavil izraz absolutna metafora. Gre za podobe, ki so kontekstualno popolnoma nedeterminirane; kot metafore bi jih lahko interpretirali samo, če bi jim domislili ustrezen kontekst. Z izrazom Tzvetana Todorova jih lahko opišemo kot semantične anomalije.<sup>21</sup>

Metafore so (v nasprotju z absolutnimi metaforami) semantične inovacije (zato imajo spoznavno funkcijo) in sredstvo za preopisovanje stvarnosti; kot take ustvarjajo svet literarnega dela oz. podvojeno referenco.<sup>22</sup> Ricoeur govori o referencialni funkciji in opozarja, da njen nosilec niso izolirane metaforične izjave, ampak »mreže metafor«.<sup>23</sup> Hermenevitična obravnava metafor zahteva – v nasprotju s semantičnim pristopom, ki se giblje na ravni metaforičnih izjav – prehod na višjo raven literarnega dela kot celote. Odnos med metaforo in tekstom je odnos vzajemne soodvisnosti: pojasnitev metafore prispeva k interpretaciji teksta, velja pa tudi obratno: interpretacija teksta olajša in nadzira interpretacijo posameznih metafor.

Ugotovili smo, da so metaforam v različnih obdobjih pripisovali različne funkcije: med drugim ustvarjajo literarno resničnost, vplivajo na razpoloženje poslušalcev, govorec lahko z njimi izraža svoja čustva, okraši ali ilustrira svoje misli, metafore pa so tudi temelj mišljenja in izraz domišljije. Ahistorično zasnovana tipologija bi morala upoštevati vse naštetje funkcije. V literarni vedi bi sicer lahko prevzeli tipologijo, ki opredeljuje funkcije metafor v govornem aktu, vendar je z vidika literarne teorije bolj primerna tipologija, ki izhaja iz spoznanj o sestavi literarnega dela. Zaradi kognitivne in referencialne funkcije metafore niso samo stilno sredstvo, ampak tudi del vsebine literarnega dela. To pomeni, da je treba v okviru literarne morfologije proučevati tudi njihovo tematsko vlogo in funkcijo pri oblikovanju vsebine literarnega dela. Metodološke nastavke za tako obravnavo metafor in drugih podob je razvila Cornelia Stoffer Heibel v študiji z naslovom *Versuch einer Typologie der Text- und Themafunktionen der Metaphorik in der Lyrik Ingeborg Bachmanns, Peter Huchels und Hans Magnus Enzensbergers*.

Heibelova si je zastavila dva cilja: novo določitev pojma metafora ter analizo metafor v novejši nemški liriki. V široko zasnovanem pregledu obstoječih teorij je obravnavala retorične, poetične, stilistične, psihološke,

filozofske in literarnoznanstvene poglede na metaforo, posebno pozornost pa je posvetila lingvističnim dognanjem, s katerimi je mogoče potrditi tezo o semantični inovativnosti metafor in razložiti proces metaforizacije. Metaforo je definirala kot »semantično inovacijo, ki se v kontekstu konstituira kot kompleksna izotopija, v kontekstu pa se aktualizira kot analoški ali hipotetični model«. <sup>24</sup> Izraza kontekst in kontekst je prevzela od J. S. Petšija, <sup>25</sup> Greimasov pojem kompleksna izotopija pa od Kallmeyerja in drugih avtorjev knjige *Lektuerkolleg zur Textlinguistik*, vendar ga uporablja drugače. Kallmeyer in njegovi sodelavci so z njim razložili polisemijo, ki jo razlikujejo od metafore; po njihovem mnenju leksema, ki konstituira metaforo, ne ustvarjata skupne izotopije, ampak vsak svojo. Ko Heibelova govori o metafori kot kompleksni izotopiji, ki temelji na ekvivalenci semantičnih znakov, se deloma sklicuje na Rastierovo razpravo *Systematik der Isotopien*, v kateri je metafora definirana kot izotopija, ki nastane zaradi ekvivalence semov. Pri oblikovanju kompleksne izotopije igra odločilno vlogo kontekst pesmi, vendar Heibelova upošteva tudi kontekst avtorjevega literarnega opusa. Leksema, ki sestavljata metaforo, nimata skupnih semantičnih znakov, pač pa v kontekstu razvijeta semantično ekvivalenco (pridobita enakovreden semantični znak). Metafora je semantična inovacija in hipotetična izjava, toda medtem ko moderne metafore obdržijo hipotetični značaj, tradicionalne metafore ustvarjajo podobnost med dvema členoma, ki sta odraz resničnosti. Glede na to, ali imajo mimetično funkcijo ali ne, Heibelova razlikuje med »analoškim« in »hipotetičnim« modelom metafor. Šibka točka obravnavane definicije je predvsem trditev, da se metafore v kontekstu konstituira kot kompleksne izotopije. Pri analizi pesmi se izkaže, da nekatere metafore zaradi konteksta ali konteksta res ustvarjajo semantično ekvivalenco med dvema členoma, obstajajo pa tudi metafore, ki zaradi šibke vpetosti v kontekst semantične ekvivalence ne razvijejo eksplicitno, in če ta ni razvidna niti iz konteksta, ne moremo govoriti o kompleksni izotopiji. Čeprav je Heibelova to opazila, ni spremenila svoje definicije, pač pa je konstituiranje kompleksnih izotopij uporabila kot vrednostni kriterij. Metafore, ki ne razvijejo izrecne, prepoznavne kompleksne izotopije, je ocenila kot manj prepričljive, pesmi, v katerih metafore niso povezane na ravni izotopij, pa kot umetniško manj posrečene. Posredno je s tem negativno ovrednotila vso hermetično, zlasti moderno poezijo, za katero so značilne težko razumljive, kontekstualno šibko determinirane metafore, zato je njen kriterij težko sprejemljiv. Ugotovitev, da nekatere metafore v kontekstu razvijejo kompleksne izotopije, je bolj uporabna za analizo zgradbe pesmi kakor za določanje njene umetniške vrednosti, saj je oblikovanje kompleksnih izotopij za sestavo pesmi enako pomembno kot načini povezovanja motivov v večje sklope za prozna dela.

Svojega drugega raziskovalnega cilja, analize vloge in pomena metafor v novejši nemški poeziji, se je Heibelova lotila s prepričanjem, da so metafore semantični pojav, razumljiv samo kot del teksta, zato bi jih ne bilo smiselno obravnavati izolirano. Po njenem mnenju imajo metafore v poeziji dve funkciji: tekstno (sodelujejo pri organizaciji teksta) in tematsko (sooblikujejo temo pesmi). Heibelova svoje trditve ne utemeljuje: ker



je metafora semantična inovacija, je samoumevno, da ni samo del forme, ampak tudi vsebine literarnega dela. Z vidika morfologije sodi proučevanje tematske funkcije k ukvarjanju z vsebino pesmi, analiza tekstne funkcije pa omogoča spoznavanje njene notranje zgradbe. Ker gre pri notranji zgradbi za medsebojno povezovanje vsebinskih elementov, je logično tudi to, da proučevanje tekstne funkcije ne more potekati neodvisno od vsebinskih vprašanj. V območje vsebine sodi pojem semantična raven, s pomočjo katerega Heibelova opredeljuje tekstno funkcijo metafor. Obstajajo trije osnovni načini, kako metafore in nemetaforični kontekst sodelujejo pri oblikovanju semantičnih ravni pesmi:

1. Pri dominantni metaforiki je semantična raven koncentrirana v eni ali več kompleksnih izotopijah; satelitske metafore so podrejene dominantnim, vendar niso nujne; nemetaforični kontekst razširja in pogloblja pomenske ravni, ki so implicirane v kompleksnih izotopijah dominantnih metafor.

2. V metaforičnih verigah je semantična raven pesmi vsota posameznih metafor, ki se med sabo dopolnjujejo, tako da nobena ne prevladuje; členi metaforične verige morajo imeti skupno tematsko značilnost. Obstajata dva tipa metaforičnih verig: pri prvem je povezujoči element enakost metaforizirajočega procesa (uporabljen je isti princip, npr. personifikacija, zato se ponavlja ista kompleksna izotopija), pri drugem pa na osnovi različnih metaforiziranj nastanejo različne, a enakovredne kompleksne izotopije.

3. Integralna metaforika je sestavni del semantične ravni teksta in nima samostojne vloge, odvisna je od vzajemnega delovanja konteksta.

Poleg treh osnovnih tekstnih funkcij je Heibelova odkrila tudi nekaj podvrst:

1. K dominantni metaforiki sodijo osrednje in naslovne metafore, ki se razlikujejo samo po svojem položaju v pesmi (osrednje metafore se nahajajo v pesmi, naslovne v naslovu), ter sintetizirajoče metafore, pri katerih so dominantni semantični ravni podrejene posamezne metafore in nemetaforični kontekst.

2. Posebna oblika metaforičnih verig je polarizirajoča metaforika, pri kateri metafore ustvarjajo dve nasprotujoči si področji.

Tipologija tekstnih funkcij metafore, ki jo je Heibelova razvila ob analiziranju poezije treh nemških pesnikov, je dovolj splošna, razvidna in smiselna, da jo lahko brez težav uporabimo na katerem koli gradivu, nasprotno pa bi to težko storili z njeno tipologijo tematskih funkcij, saj je veliko bolj vezana na obravnavano poezijo. To zlasti velja za »jezikovno transcendenco«, značilnost poezije Ingeborg Bachmann, pri kateri gre za ubesedovanje metafizičnih kvalit. Lastnost, da metafore imenujejo neizrekljivo, bi morda lahko posplošili na funkcijo katahreze. Bolj splošne in zato lažje prenosljive so ostale tematske funkcije, o katerih govori Heibelova: zgoščevanje, šifriranje in potujevanje. Pri zgoščevanju je, kot je razvidno iz samega poimenovanja, tematsko sporočilo pesmi skoncentrirano v metaforah; pri šifriranju je tema z metaforami zabrisana; pri potujevanju (izraz je prevzet od Šklovskega) pa cilj ni šifriranje teme, ampak provokacija spoznavanja. V primerjavi s sklenjeno tipologijo tekstnih funkcij

se zdi tipologija tematskih funkcij nezaključena, odprta za morebitna dopolnila, ki bi jih narekovalo proučevanje poezije drugih pesnikov. Odprto ostaja zlasti vprašanje metafor, ki za temo pesmi niso ključnega pomena.

Cornelia Stoffer Heibel je tezo o tekstni in tematski funkciji metafore izpeljala iz ugotovitve, da metafora ni okrasno sredstvo, ampak semantična inovacija. V preteklosti so to razsežnost metafore zanikali, zato ne preseneča, da jo je Heibelova močno poudarila. Toda za celovit odgovor na vprašanje, kakšna je funkcija metafore v poeziji, bi morali poleg tekstne in tematske upoštevati tudi stilno funkcijo. Tak sklep ni le posledica kompromisa med dvema nasprotnima definicijama metafore, ampak sledi iz razmisleka o sestavi literarnega dela: na ravni vsebine ima metafora tematsko funkcijo, njeno vlogo pri notranji zgradbi opredeljuje tekstna funkcija, s stilno funkcijo metafore pa merimo na njeno vlogo v jezikovnem slogu literarnega dela. Če bi s pojmom stil označevali tisto plast literarnega dela, ki jo avtor lahko spreminja, ne da bi s tem spreminjal vsebino in notranjo formo, bi se izkazalo, da imajo stilno funkcijo samo metafore, ki nimajo tematske funkcije. To bi pomenilo, da bi bilo odveč uvajati kategorijo stilne funkcije, saj nepovezanost s temo lahko opredelimo že na ravni tematske funkcije. Proučevanje stilne funkcije metafor je zato bolj smiselno umestiti v notranji stil literarnega dela in govoriti o lirični, epični, dramatični in drugih stilnih funkcijah metafor.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Pojem podobje uporabljamo kot zbirni pojem in z njim označujemo: literarne podobe; tradicionalne trope in figure; podobe moderne poezije, npr. absolutno metaforo.

<sup>2</sup> Ricoeur, Paul: *Živa metafora*, 16.

<sup>3</sup> Ricoeur kot ustrežnejši prevod za Aristotelov pojem mimesis namesto običajnega izraza posnemanje uporablja besedo preopis.

<sup>4</sup> Janko Kos je zunanji stil definiral kot »tisto plast jezikovnega oblikovanja besedne umetnine, kjer lahko avtor z izbiro med različnimi jezikovnimi možnostmi spreminja svojemu literarnemu delu zunanjo podobo, ne da bi s tem spreminjal vsebino in notranjo formo celote« (Kos, Janko: *Očrt literarne teorije*, 134).

<sup>5</sup> E. R. Curtius je topiko definiral kot »skladišče«, v katerem lahko najdemo »najrazličnejše misli«.

<sup>6</sup> Furniss, Tom in Bath, Michael: *Reading poetry*, 132.

<sup>7</sup> Topos »jesen življenja« v sonetu ni omenjen, pač pa je jesen metaforično opisana kot letni čas, v katerem na vejah visijo rumeni listi; tej metafori sta podrejeni še dve: veje drhtijo v mrazu in veje so ptičji kori. V drugi kitici so podrejene metafore uporabljene za natančno opredelitev »mraka«, v tretji pa »ognja«.

<sup>8</sup> Furniss, Tom in Bath, Michael: *Reading poetry*, 135.

<sup>9</sup> Zaradi popolne identifikacije pomladi in mladosti lahko govorimo o »pomladi življenja« in »mladosti leta« (Schlegel, A. W.: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*. V: Soerensen, B. A.: *Allegorie und Symbol*, 171).

<sup>10</sup> N. d., 169.

<sup>11</sup> Bertau, Marie Cécile: *Sprachspiel Metapher*, 233.

<sup>12</sup> Richards, I. A.: *Filozofija retorike*, 73–74.

<sup>13</sup> Black, Max: *Models and Metaphors*, 37.

<sup>14</sup> V tej študiji bomo uporabljali Richardsova izraza tenor in vehikel.

<sup>15</sup> Ricoeur, Paul: *Živa metafora*, 110.

<sup>16</sup> Beardsleyev »modifikator« je izraz za vehikel.

<sup>17</sup> Shelley je trdil isto, ko je govoril o metaforični naravi jezika.

<sup>18</sup> Friedrich, Hugo: *Struktura moderne lirike*, 240.

<sup>19</sup> Šklovski, Viktor: *Theorie der Prosa*, 14.

<sup>20</sup> Paul Ricoeur je prepričan, da je »ena od bistvenih lastnosti živega jezika, da lahko vedno premika mejo nesmisla; morda sploh ni tako inkompatibilnih besed, da jih neki pesnik ne bi mogel povezati; moč ustvarjanja novih kontekstualnih pomenov se zdi brezmejn; na videz brezsmiselne atribucije lahko imajo smisel v nekem nepričakovanem kontekstu« (Ricoeur, Paul: *Živa metafora*, 109).

<sup>21</sup> Tzvetan Todorov v članku »Les anomalies sémantiques«, objavljenem v reviji *Languages* 1/1966, razlikuje tri glavne tipe anomalij: kombinacijske, logične in referencialne. Pri prvih navaja primer sintagme »zeleni zločin«, v kateri gre za nezdržljivost materialnih in nematerialnih semov. Logične anomalije obsegajo samonasprotujoče si izjave tipa: »Ti, ki plešejo dobro, plešejo slabo.« Referencialne anomalije se tako imenujejo zaradi nenavadnosti izjavljenega. Todorov razlikuje dve podvrsti: referencialne anomalije, ki so fizično ali antropološko neverjetne (primer: »Topla kri čebel je shranjena v steklenicah za mineralno vodo«) in referencialne anomalije, ki opisujejo neobstoječi svet (primer: »Rajski čistilci kanalov dobro poznajo bele podgane, ki tekajo pod Božjim prestolom«). Čeprav se Todorov v svojem članku ne ukvarja z nadrealističnim jezikom, je njegova tipologija semantičnih anomalij po mnenju Geralda Meada primerno izhodišče za proučevanje nadrealističnih podob, ki »ne dopuščajo metaforičnega tipa analize« (Mead, Gerald: *The Surrealist Image*, 124).

<sup>22</sup> Paul Ricoeur razlikuje referenco prve stopnje (denotacijo) in podvojeno referenco, ki jo na ruševinah dobesednega smisla ustvari metaforična interpretacija. Z izrazom podvojena referenca smo se vrnili k Aristotelovemu pojmu mimesis in poetični funkciji metafore, o kateri smo govorili na začetku.

<sup>23</sup> Izraz metaforična mreža je Paul Ricoeur uporabil namesto Blackovega termina arhetip, ker se ta uporablja v jungovski analitični psihologiji. Iz Blackove obravnave arhetipa je razvidno, da gre za večje število sekundarnih metafor, ki so podrejene osnovni metafori – to pa je opis, ki ustreza pojmu razširjena metafora. Max Black je arhetip definiral kot »sistematičen repertoar idej, s katerimi neki mislec – z analoško razširitvijo – opisuje področje, na katerega se te ideje ne nanašajo neposredno in literalno« (Black, Max: *Models and Metaphors*, 241).

<sup>24</sup> Heibel, Cornelia Stoffer: *Versuch einer Typologie der Text- und Thema-funktionen der Metaphorik in der Lyrik Ingeborg Bachmanns, Peter Huchels und Hans Magnus Enzensbergers*, 101.

<sup>25</sup> Kontekst je razgradila na tri segmente:

– Kotekst ali neposredni kontekst obsega vse slovnične in jezikovno formalne, npr. metrične in ritmične aspekte teksta, v katerem se pojavlja leksem ali sintagma.

– Paradigmatski kontekst so znotrajtekstualni in zunajtekstualni semaziološki odnosi, ki jih neki leksem ali kombinacija leksemov asociira na osnovi vključnosti v neko paradigmo. Paradigmo sestavljajo npr. besede: golob, oljčna vejica, mir.

– Pragmatični ali situativni kontekst so nejezikovne, individualne, socialno-kulturne in zgodovinske okoliščine, v katerih se neki leksem ali kombinacija leksemov aktualizira kot metafora.

## LITERATURA

- BLACK, Max: *Models and Metaphors*. New York, 1962.
- FRIEDRICH, Hugo: *Struktura moderne lirike*. (Prevedel Darko Dolinar). Ljubljana, 1972.
- FURNISS, Tom in BATH, Michael: *Reading Poetry*. London, 1996.
- HENRY, Albert: *Métonymie et métaphore*. Paris, 1971.
- KANTE, Božidar: *Metafora in kontekst*. Ljubljana, 1996.
- KOS, Janko: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana, 1983.
- MEAD, Gerald: *The Surrealist Image: A Stylistic Study*. Berne, Frankfurt am Main, Las Vegas, 1978.
- NOVAK POPOV, Irena: *Lirika Edvarda Kocbeka – ustvarjalni vidiki pomenske figurativnosti*. (Doktorska disertacija). Ljubljana, 1994.
- RICHARDS, I. A.: *Filozofija retorike*. (Prevedel Aleksandar Spasić). Novi Sad, 1988.
- RICOEUR, Paul: *Živa metafora*. (Prevedla Nada Vajs). Zagreb, 1981.
- SOERENSEN, Bengt Algot: *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, 1972.
- UEDING, Gert in STEINBRINK, Bernd: *Grundriss der Rhetorik*. (3. izdaja). Stuttgart, 1994.
- WEINRICH, Harald: *Semantik der kühnen Metapher. V: Theorie der Metapher*. (Ur. Anselm Haverkamp). Darmstadt, 1983.

## ■ THE FUNCTIONS OF METAPHOR IN A LITERARY WORK

The starting-point for this article is that metaphor within a work of literature is not merely a stylistic device, but also part of the content. For Aristotle, metaphor, as a lexical element, was linked to mimesis with the creation of a myth or story; from the theory of the transference of words, a conviction developed that metaphor is a 'false' word serving only as decoration. The claim that metaphor has a cognitive function began to prevail in the Romantic period, and finally came to prominence in the second third of the 20<sup>th</sup> century by representatives of so-called interaction theory.

Taking into account a theory on the construction of literary work, the author proposes the following typology of metaphorical functions: at the level of content, metaphors have a thematic function (they co-create the theme of a literary work); the textual function defines their role in the internal structure of a literary work; while with stylistic metaphors we can determine their qualities (emotional, rational, decorative, etc.)





# NEKAJ OBROBNIH OPOMB O HISTORIČNIH VIDIKIH JU. M. LOTMANA

Aleksander Skaza

Filozofska fakulteta, Ljubljana

*Razprava poskuša predstaviti nekatere temeljne vidike historizma Ju. M. Lotmana v vseh treh obdobjih njegovega znanstvenega delovanja: v pretežno literarnozgodovinskem obdobju petdesetih let, v obdobju strukturalno-semiotičnih teoretskih in zgodovinskih raziskav šestdesetih in sedemdesetih let in v zadnjem obdobju osemdesetih in zadnjih let življenja, ko je Ju. M. Lotman že presegel strukturalizem in v svojih delih, še posebej ob obravnavi problemov 'semiosfere', nakazal vrsto novih vidikov filozofije zgodovine kulture in tudi literature.*

*Some marginal notes on historic perspectives of Yuri M. Lotman. The paper attempts to outline certain basic perspectives of Yuri M. Lotman's historicism throughout the three periods of his scientific endeavour: in the predominantly literary-historical period of the 'fifties, in the period of his structural-semiotic theoretical and historical research of the 'sixties and 'seventies, and in the final period of the 'eighties and his final years, when Lotman went beyond structuralism and opened up in his work, especially on the problems of "semiosphere", a number of new aspects of the history of culture, as well as literature.*

Jurij Mihajlovič Lotman vzbuja pri piscih občirne, njemu posvečene literature, če že ne zadrege, pa vsaj neko posebno negotovost, tako takrat, ko skušajo ugotoviti, kaj naj bi bil Lotman kot dejaven človek, še bolj pa takrat, ko si prizadevajo opredeliti njegov svetovni nazor in razjasniti njegov odnos do znanstvene in filozofske misli iz preteklosti in sedanjosti. Zato ni presenetljivo, da obstaja ob zapisu *Lotmanov paradoks*, ki sta ga kot uvod k Lotmanovemu postumno izdanemu zborniku *O umetnosti* objavila urednika R. G. Grigorjev in S. M. Danijel in v njem spregovorila o Lotmanu kot o *mislecu univerzalnih, že renesančnih razsežnosti*,<sup>1</sup> tudi svojevrstni paradoks o Lotmanu moskovskega preučevalca literature V. N. Turbina. Turbinov paradoks nekoliko ekstravagantno zaostri bahtinsko kritiko »materialne estetike« in strukturalizma in se nevarno približa značaju »nespodobne anekdote« podtalnega junaka F. M. Dostojevskega, ko

umešča Ju. M. Lotmana v kontekst strukturalizma, ki naj bi bil »zaključni akord predolgo trajajočega labodjega speva marksizma« in med drugim še »sublimacija skrite človekove želje, da bi vtaknil svoje bližnje v ječo« (za »bahtinista« V. N. Turbina je »ječa« ob strukturalizmu in Lotmanu seveda metafora za avtoritarni »jaz«, ki skuša obvladati zavest »drugega«).<sup>2</sup>

Ju. M. Lotman, ki je sam ostro zaznaval epistemološko negotovost in globalni dvom o vseh prejšnjih in novih vrednotah v obdobju razkroja sovjetske ideologije in uveljavljanja vidikov postmodernizma v ruski kulturi, je že leta 1975 v Moskvi na večeru, posvečenem spominu Mihaila Bahtina, ob misli na spreminjanje odnosa do življenja in dela človeka po njegovi smrti opomnil udeležence, da je prezgodaj govoriti o nesmrtnosti Bahtinovitih del, pomembnejša da je zavezanost živih, da ne bodo v neskončnih sporih poplitvili Bahtinove dediščine, marveč v skupnih prizadevanjih skušali dojeti njegove temeljne ideje.<sup>3</sup> V tem nastopu se je izrazila osrednja značilnost Lotmanovega humanizma – njegova razumevajoča odprtost do drugega in njegove drugačnosti v kontekstu, ki sodobnost dojema v sklopu mnogovrstne množice zgodovinskih dogodkov tako, da niti sebe niti svojega okolja ne vsiljuje drugemu kot »končni cilj zgodovine«, ampak sebe in sodobnost sprejema v dialogu z drugim kot dve v zgodovinskem procesu realizirani možnosti.<sup>4</sup> – Humanistično naravnani historizem je bil in ostal spoznavni in etični smisel znanstvene ustvarjalnosti Ju. M. Lotmana v vseh obdobjih njegove znanstvene dejavnosti, pa čeprav so njegovo pot izjemno zahtevnega in originalnega misleca »bolj zaznamovale eksplozije kot miren in sistematičen razvoj«.<sup>5</sup>

## 1

Parafraza Lotmanovega pojma 'eksplozija' (rus. 'взрыв') je v naši oziroma rabi Cesara Segreja,<sup>6</sup> ko govorimo o znanstveni poti Ju. M. Lotmana, seveda samo metafora, ki ne pokriva pomena tega Lotmanovega historičnega pojma in nakazuje po analogiji samo izjemno vsebinsko in kvalitativno razraščanje znanstvenikovih vidikov v tu in tam že skokoviti dinamiki njegove misli. Ob tem se zavedamo: 1. da je Ju. M. Lotman ostajal vedno zvest zahtevi, ki jo je zapisal leta 1967 v naslovu razprave *Литературоведение должно быть наукой* in se v slovenskem prevodu glasi »Preučevanje literature mora biti znanost«,<sup>7</sup> in 2. da ob tej zahtevi ni nikoli oblikoval zaprtega znanstvenega sistema, marveč je ob smislu za konkretnost resnice ostajal odprt tako za izzive iz vznemirljive sodobnosti kot za vzpodbude iz preteklosti, ki so »doživljale svoj praznik ponovnega rojstva«, kot bi dejal Mihail Bahtin.

Če se v tej zvezi pogojno strinjamo z ugotovitvijo Lotmanovega sina Mihaila Lotmana, da je Ju. M. Lotman ob koncu petdesetih in na začetku šestdesetih let preživel ob osebni ustvarjalni krizi tudi krizo sodobne sovjetske literarne vede,<sup>8</sup> potem moramo vendarle pristaviti, da je tudi v tej krizi Ju. M. Lotman obdržal držo znanstvenika, ki v premagovanju teleološkega historičnega egocentrizma sodobnosti in zavračanju historičnega shematizma obravnava zgodovinsko realnost s perspektive, ki upo-

števa tako konkretnost, nereverzibilnost in neponovljivost kompleksa zgodovinskih pogojev in tokov dogodkov kot ne nazadnje tudi »notranje« gledišče človeka v zgodovini in njemu lastni smiselni in vrednostni sistem.

Resnična je tudi tista sodba Mihaila Lotmana, ki pravi, da je bil Ju. M. Lotman nezadovoljen s takratnimi sovjetskimi ideološko in pretežno sociološko naravnanimi literarnozgodovinskimi raziskavami, ki so prevladovala nad teoretskimi razgledi, in tudi z njemu dostopnimi zahodnimi izsledki s poudarjenim empirizmom in subjektivizmom psihološke naravnosti. Sprejemljiv je tudi sklep, ki izhaja iz te sodbe, da se je Ju. M. Lotman v prizadevanju vključiti literarno znanost v obči kontekst razvoja znanosti 20. stoletja razgledal tako po dosežkih humanističnih ved (najprej strukturalnega jezikoslovja [F. de Saussure idr.], pozneje tudi folkloristike [M. K. Azadovski, V. Ja. Propp idr.]) kot rezultatih znanosti matematičnega kroga (kibernetike, teorije informacije, teorije iger, matematične logike in topologije) ob vzporednem ponovnem odkrivanju dosežkov ruskih formalistov, še posebej dosežkov Ju. N. Tinjanova.<sup>9</sup> A tudi tu je treba ponovno pripomniti, da se ta prehod Ju. M. Lotmana iz faze pretežno literarnozgodovinskega raziskovanja, ki jo označujeta kandidatska disertacija *A. N. Radiščev v boju z družbeno-političnimi nazori in plemiško estetiko N. M. Karamzina* (1952) in doktorska disertacija *Razvojne poti ruske literature pred-dekabristovskega obdobja* (1960), v obdobje, ko Ju. M. Lotman preseže hegllovsko in zgodnjemarksiistično metodološko naravnost, navezuje na znanstveno držo Ju. M. Lotmana iz petdesetih let. Ju. M. Lotman je tudi v svoji prvi fazi znal ločiti znanost od ideologije; pri tem je upošteval, kot nekoliko izzivalno ugotavlja M. L. Gasparov, materializem, historizem in dialektiko, vendar z vidika metodologije, ki ob marksističnem aksiomu »materialna podstat določa zavest« upošteva tudi nosilca kulture – pesnika in bralca, ob historizmu kulturo kot nasledek družbeno-ekonomskih pojavov svojega časa in ob dialektiki razvoj kulture kot rezultat boja njenih notranjih protislovij.<sup>10</sup> Lotmanov načelni odnos do marksističnih metodoloških izhodišč in izsledki, ki jih je razkril na osnovi teh izhodišč, so zaznavno nasprotovali napovedovanju konca zgodovine v večnosti idealne brezrazredne družbe.<sup>11</sup> Lotman analitik, ki mu je bil blizu Marxov načelni dvom, se je v svoji prvi fazi sicer ukvarjal z »zaupanja vrednimi« avtorji (Radiščev, dekabristi, Puškin), vendar je ob revolucionarju Radiščevu visoko vrednotil tudi Karamzina kot človeka in avtorja tako *Pisem ruskega popotnika* kot *Zgodovine ruske države*, to pa sovjetskih oficialnih krogov ni samo motilo, ampak že kar dražilo.<sup>12</sup>

## 2

Lotmanov prehod v fazo strukturno-semiotskih in literarno-teoretskih raziskav šestdesetih in sedemdesetih let sicer izpričuje »eksplozivni« premik v razvoju Lotmana znanstvenika, vendar hkrati nakazuje kompleksno celovitost Lotmanovega miselnega sveta, ki jo je v svoji zadnji knjigi *Kultura in eksplozija* (1992) posredno razkril v sentenci:

Temeljita sprememba v odnosih med Vzhodno in Zahodno Evropo, ki poteka pred našimi očmi, nam morda ponuja možnost, da preidemo v obče evropski ternarni sistem in se odpovemo *idealu razrušiti »stari svet do temeljev, potem pa« na njegovih razvalinah graditi novega* (vse podčrtal A. S.).<sup>13</sup>

Navdušenje nad možnostjo globalne združitve humanističnih, eksaktnih in naravoslovnih znanosti, ki se je porajalo v navezavi *kibernetika-semiotika* (kot univerzalna znanost, ki zajema vsa področja kulture)-*strukturalizem* in s seznanjanjem s takšnimi deli, kot je knjiga *The Human Use of Human Being: Cybernetics and Society* Norberta Wienerja,<sup>14</sup> je bilo pri Lotmanu združeno z iskanjem nove eksaktne metodologije, ki bi kot zanesljiva znanstvena osnova vzpodbudila znanstveno ustvarjalnost, ne da bi pri tem zatajila heglovski-marksistični historizem; Lotman je ostal navezan na dialektiko kot metodološko osnovo tako strukturalizma kot znanosti nasploh in to zapisal v dveh programskih razpravah, v že omenjeni razpravi *Preučevanje literature mora biti znanost* in v italijanski inačici te razprave *Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica*.<sup>15</sup> Toda ta lotmanovska navezanost na heglovski-marksistični historizem in dialektiko pozna v tej fazi temeljno korekturo. Lotman sledi Wienerjevemu pojmovanju svobode, povezanemu s kategorijama 'urejenost' in 'povratna zveza', in ob prenosu kategorije 'povratna zveza' v družbeno območje zavrne heglovski-marksistično pojmovanje svobode kot ozaveščene nujnosti posredno tudi z izjavo o demokraciji:

Saj to ['povratna zveza', op. A. S.] je glavni kriterij demokratične države! »Tisti, ki so spodaj,« morajo vedeti, kaj počnejo tisti na vrhu, in obratno.<sup>16</sup>

### 3

Prva Lotmanova strukturalna monografija *Лекции по структуральной поэтике / Predavanja o strukturalni poetiki* (1964) in tej sledeči knjigi *Структура художественного текста / Struktura umetniškega teksta* (1970) in *Анализ поэтического текста / Analiza pesniškega teksta* (1972) so zastavile ob nekaterih temeljnih teoretskih problemih<sup>17</sup> in še posebej ob razumevanju kompleksnega značaja tako strukture teksta kot strukture literarnega dela ključno vprašanje o vlogi in medsebojnem razmerju sinhronije in diahronije. Opredelitev literarne strukture, ki pri Lotmanu vključuje vse prvine literarnega dela – od idejnih izjav do diferencialnih značilnosti fonemov, uveljavlja možnost imanentne analize in deskripcije literarnega dela. Lotman se je te analize in deskripcije posluževal, ko je govoril o izbiri fonemov, o sorazmerjih ritmov, antitezah glagolskih časov, smiselnih odenkih besed in presekih semantičnih polj v obravnavanih pesniških delih (predvsem ruskih klasikov, še posebej Puškina), vendar je že v monografiji *Predavanja o strukturalni poetiki* zapisal ugotovitev, ki poudarja prednost diahronega vidika:

Realno stvarino umetniškega dela sestavljata tekst (sistem znotrajtekstnih odnosov) in njegovi odnosi do zunajtekstne realnosti – do dejanskosti, literarnih norm, tradicije, predstav. Percepcija teksta, ločenega od njegovega »ozadja«, ni mogoča.<sup>18</sup>

Ob tej ugotovitvi je v istem delu ob upoštevanju razmerij med znotrajtekstnimi in zunajtekstnimi odnosi izoblikoval zgodovinsko tipologijo estetskih struktur s posebnim ozirom na percepcijo bralca<sup>19</sup> in potem leta 1973 objavil še tipologijo razvojnih faz umetniške literature z vidika funkcionalnosti literature in notranje organizacije literarnega teksta v razpravi *O vsebini in strukturi pojma 'umetniška literatura'*,<sup>20</sup> ki jo je navezal na knjigo *Razprave o tipologiji kulture* iz leta 1970.

Knjiga *Predavanja o strukturalni poetiki* prinaša tudi vrsto paradoksov, med katerimi sta morda najbolj opazni problematizacija sovjetske teorije odseva, ko Lotman govori o tem, da povečana podobnost umetnosti in življenja stopnjuje njune razlike, in dopolnitev teorije informacije Shannona in Wienerja, ki pravi, da v umetnosti informacija v času ne izgublja sporočilne polnosti, marveč jo pridobiva:

*Hamlet* vsebuje v našem času večjo informacijo, kot jo je imel za sodobnike Shakespeara: dopolnjujejo ga vse poznejše kulturne in zgodovinske izkušnje človeštva.<sup>21</sup>

## 4

Ju. M. Lotman šestdesetih in sedemdesetih let sčasoma razširja, dopolnjuje in tudi presega strukturalno-semiotske vidike. To se še posebej nazorno pokaže 1. v razreševanju vprašanj spreminjanja znakovnih sistemov v toku komunikativnih procesov, ki so zgodovinski procesi, in 2. v obravnavanju problemov semiotskega sistema koda oziroma sistema pravil v povezavi s problemom ali obstoja komunikativnih procesov, katerih kod je težko določljiv, ali procesov, v katerih se različni kodi spopadajo med seboj. Lotman je na vprašanji odgovoril, če smo pri tem nekoliko shematični, z ugotovitvijo, da nam analiza kulture kot koda ali sistema pokaže, da je za realne procese značilna večja raznolikost in manjša predvidljivost v primerjavi s tistim, kar nam nakazuje semiotski model teh procesov, in da v zgodovini ne obstajajo obdobja, ki bi posedovala en sam kulturni kod. Lotman je na osnovi teh spoznanj presegel strukturalno dogmatiko in strukturalno metodo deskripcije sistema kulture danega časovnega odseka uspešno združil s historizmom, ki se ukvarja s formiranjem, značajem in primerjanjem časovno oddaljenih kultur.<sup>22</sup>

Lotman po izdaji knjige *Struktura umetniškega teksta*, v kateri doseže višek njegova obravnava teorije teksta, postopoma prehaja k preučevanju kulture kot osrednjemu predmetu znanstvenega zanimanja; pozornost do literature in preučevanje literarnih pojavov ob tem seveda nista bila potisnjena ob stran. Ruska literatura, ki je zavzela v 18. stoletju v specifičnih zgodovinskih razmerah petrovskega imperija mesto, ki ga je izgubila sakralna pismenost in tudi širša religiozna kultura, in podedovala »od svoje strukturalne predhodnice [pravoslavne cerkve, op. A. S.] funkcijo zaščitnice in spovednice«<sup>23</sup> in bila nositeljica npravnstvenega merila in resnice tudi v poznejših obdobjih, ostaja pri tako zavzetem raziskovalcu sekularizacije ruske kulture, kot je bil ravno Ju. M. Lotman, vedno osrednja skrb. Lotman je že v svojih poetoloških monografijah *Predavanja o*



*strukturalni poetiki* in *Struktura umetniškega teksta* nekajkrat poudaril, da je *apologija umetnosti* (tudi literarne umetnosti) zaradi različnih vzrokov<sup>24</sup> pomembna funkcija kulture, stimulativen dejavnik njenega razvoja. Toda razpravljanje o univerzalnosti umetnosti, o njeni edinstveni in hkrati s tem življenjsko pomembni funkciji za obstoj kulture, je zahtevalo širše filozofske razglede in območje, ki sega čez okvire umetnosti; Lotman je na to zahtevo odgovoril s filozofsko in zgodovinsko obravnavo kulture in mesta umetnosti v njej.<sup>25</sup> Pri tem se je Lotman v zadnjem obdobju, obdobju osemdesetih let in zadnjih let življenja, deloma naslonil na estetski humanizem Mihaila Bahtina.

V sklepnem poglavju orisa zgodovine ruske kulture 18. in začetka 19. stoletja je Lotman, na primer, v preusmeritvi pogleda s preteklosti na sodobnost ob misli na nepredvidljiva razpotja prihajajoče globalne zgodovine človeštva in na potrebo uveljavljanja ustvarjalne iniciative pri iskanju poti, ki bi človeštvo obvarovala pred novimi tragičnimi konflikti, priklical v spomin obrazec F. M. Dostojevskega »lepota bo rešila svet«. Ta obrazec velikega ruskega pisatelja bi lahko dobil po mnenju Lotmana veljavo prerokbe, če bi v njem razkrili smisel, da je mogoče tragične konflikte človeškega življenja izživeti do konca, če se jih prenese v sfero umetnosti in v njeno praktično neskončno variantnost. Lotman meni, da lepota, razumljena kot odprta in neizčrpna nepredvidljivost, neogibno izzove aktivnost drugega pola, pola nravnosti in religije, ki da sta stabilna v svoji raznovrstnosti in dinamiki nravnosti in da kot taka uravnava dinamiko nepredvidljive umetnosti s stanovitnostjo. Tako razumevanje lepote in njene vloge v kulturi privede Lotmana ob besedah Dostojevskega »lepota bo rešila svet« do nekoliko utopične sklepne hipoteze:

Naučiti se živeti v okoliščinah izbora, tj. v *okoliščinah svobode*, je najbrž ena od najbolj zapletenih nalog, ki jih je zastavljala človeštvu sfinga zgodovine. Morda je prav umetnosti usojeno, da nas bo poučila, kako poiskati odgovor na uganko preživetja.<sup>26</sup>

Na temelju takih izhodišč Lotman obravnava literaturo v »organski celovitosti« kulture kot sestavino njenega razvoja oziroma kot »organ enovitega organizma« kulture,<sup>27</sup> kakor izjavlja sam v jeziku svojega zadnjega obdobja, delno dopolnjenega z metaforičnim izrazjem.

## 5

Ju. M. Lotman tudi v svojem zadnjem obdobju nasprotuje protipostavljanju eksaktnih in humanističnih znanosti. Znanstvenikovi novatorski vidiki o historizmu, ki vključujejo pojme, kot sta 'eksplozija' (rus. взрыв) in 'nepredvidljivost' (rus. непредсказуемость), imajo korenine v eksaktnih znanostih. Lotmanovo pojmovanje 'eksplozije' je blizu tradiciji G. Cuviera in njegovi teoriji geoloških katastrof, teoriji katastrof matematika R. Thoma in pojmovanju 'znanstvene revolucije' Kuhna; pojma 'eksplozija' in 'nepredvidljivost' se neposredno navezujeta na koncepcijo kaosa pri I. Prigoginu,<sup>28</sup> sam pojem 'eksplozija' pa je analogen Prigoginovemu

pojmu 'bifurkacija'.<sup>29</sup> Vsi ti pojmi in na teh pojmi zasnovano Lotmanovo razumevanje zgodovine pa so daleč od heglovskega pojmovanja zgodovine kot smotrne procesa, to potrди tudi sam Lotman v svoji zadnji knjigi *Kultura in eksplozija* z besedami:

Zgodovina, zvesta svojemu apostolu Heglu, vztrajno dokazuje, da zanjo ne obstaja naključje in da so vsi dogodki prihodnosti skrito spravljeni v pojavih preteklosti. Logična posledica takega pristopa je eshatološki mit – o zgodovini, ki se giblje k neizbežnemu končnemu rezultatu.

Namesto tega modela predlagamo mi drugega, v katerem se nepredvidljivost eksplozije zunaj časa stalno transformira v zavesti ljudi v predvidljivost dinamike, ki jo poraja eksplozija, in obratno. Prvi model si lahko metaforično predstavlja Gospoda Boga kot velikega pedagoga, ki z nenavadno spretnostjo demonstrira (komu?) vnaprej znani mu proces. Drugega lahko predstavimo s podobo stvarnika-eksperimentatorja, ki je zasnoval veliki eksperiment, rezultat katerega je za njega samega nepričakovan in nepredvidljiv. Tak aspekt spreminja veselje v neizčrpni vir informacij, v Psiho, kateri je lasten samega sebe dopolnjujoči Logos, o katerem je govoril Heraklit (v 112. fragmentu [...]).<sup>30</sup>

Taka zasnova zgodovinskega modela zastavlja ob pojmovanju kulture kot spomina oziroma celovitosti nepodedovanih informacij in načina shranjevanja in predelave informacij<sup>31</sup> številna vprašanja. Ta vprašanja še dodatno zaplete obravnava kulture kot semiosfere oziroma »ogromnega intelektualnega mehanizma«, ki ga v razmerju do človeka in človeštva obravnava Ju. M. Lotman s funkcionalnega vidika, med drugim tudi s tezo, da se »mi [tj. ljudje, op. A. S.] nahajamo znotraj njega [tj. enovitega intelektualnega življenja in njegovih različnih mehanizmov, op. A. S.], da pa se tudi ono – vse – nahaja znotraj nas«, in ponazori s prisposodob »mi smo planet v intelektualni galaksiji, a tudi podoba njene veseljnosti«. <sup>32</sup>

Med najbolj zanimivimi vprašanji, ki se nanašajo na historizem, je gotovo tisto, ki se navezuje na kritiko šole *l'histoire nouvelle, l'histoire de la longue durée*.

Kritika novega historizma, kakor ga pozna in dojema Lotman, se navezuje na sklop razmišljanj, ki med drugim govorijo o zgodovinarju in zgodovini, ki da se »nahajata znotraj enovitega prostora človeške kulture, vendar načeloma govorita različne jezike in njuni odnosi so asimetrični«, potem o eni od temeljnih funkcij zgodovine v kulturi, ki naj bi bila v tem, da je zgodovina spomin kulture, vendar ne samo »sled preteklosti, marveč tudi aktivni mehanizem sedanjosti«, in še o dialogu med *podobo* (rus. *образ*), ki ni znanstvena, čeprav tudi ni neznanstvena, in *znanstveno podobo* preteklosti.<sup>33</sup> V tem sklopu se Lotmanu zastavlja tudi vprašanje o vplivu narativnih modelov na zgodovinarja znanstvenika. Lotman sodi, da narativ na ravni teksta-vira vpliva na zgodovinarja tako, da ta podreja tekst sižejsko-narativni strukturi in obravnava zgodovinskega dogajanja literarizira, z vidika periodizacije pa zgodovinar *svojo* (podčrtal Ju. Lotman) kvalifikacijo prične obravnavati kot notranjo lastnost zunajtekstnega gradiva in prenašati eshatološka doživljanja »začetkov« in »koncev« s področja opisa na področje opisanega. Lotman v tem sklopu označi mišljenje Oswalda Spenglerja:

Tako so, na primer, eshatologija »konca« stoletja, ideje »smrti bogov« Wagnerja, Nietzscheja in njihovih privrženecv opredelile katastrofizem mišljenja Oswalda Spenglerja. Literarna tradicija je dala jezik, sodobna realnost pa filozofu – prepričljivo gradivo. Spengler je tako iz jezika – *instrumenta* opisa – skonstruiral *objekt* opisa – svetovno zgodovino (vse podčrtal Ju. Lotman).<sup>34</sup>

Prizadevanje novega historizma, da bi zbližal zgodovino z antropologijo in osredotočil pozornost na procesih, ki potekajo najbolj počasi, in se tako izognil nevarnostim narativne zgodovine, Lotman sprejema z razumevanjem in avtorjem, kot so M. Bloch, J. Delumeau, M. Vovelle, F. Ariès in C. Ginzburg, prizna, da so osvežili zgodovinsko znanost s svežim zrakom in jo obogatili z vrsto danes že klasičnih raziskav, vendar dodaja, da postaja pri teh avtorjih zgodovina, obravnavana kot *l'histoire de la longue durée*, podobna nekakšnemu geološkemu procesu, ki deluje na ljudi, vendar brez sodelovanja ljudi. Omenjeni historiki, tako sodi Lotman, pozabljajo, da »zgodovina sicer ni *samo* zavestni proces, da pa tudi ni *samo* nezavedni proces« (vse podčrtal Ju. Lotman).<sup>35</sup> Drugo kritično pripombo namenja Lotman v tej zvezi Marcu Blochu in njegovi knjigi *Apologija zgodovine ali zgodovinarjev poklic* (izdani v Moskvi v ruskem prevodu leta 1986), v kateri naj bi »simetrično naslovljeni« poglavji »Razumeti sodobnost s pomočjo preteklosti« in »Razumeti preteklost s pomočjo sodobnosti« s samima naslovoma poudarjali zgodovinarjevo dojetje simetrične naravnosti časa. Še posebej je v tej zvezi Lotman nezadovoljen z Blochovim mnenjem, da retrospektivni historični aspekt omogoča zgodovinarju, da loči bistvene zveze od slučajnih.<sup>36</sup>

Zgodovina je, tako zatrjuje Ju. M. Lotman, asimetrični in ireverzibilni proces. Retrospektivni vidik nujno napeljuje na sklep, da tisto, kar se je realno zgodilo, ni samo najbolj verjetno, ampak tudi edino možno. Če pa izhajamo iz predstave, da je zgodovinski dogodek vedno rezultat uresničenja ene izmed alternativ in da enaki pogoji še ne pomenijo enakih posledic, potem mora zgodovinar uporabiti drugačen zgodovinski postopek, ki bo realizirane možnosti predstavil v šopu nerealiziranih možnosti.<sup>37</sup> Tej ugotovitvi Lotman dodaja opozorilo, da v zgodovini ob uravnoteženih procesih potekajo še neuravnoteženi; v neuravnoteženih procesih je v točki največje napetosti, tj. v točki 'eksplozije' (oziroma revolucije) in zmanjšane predvidljivosti, izbor možnosti, ki bo dejansko realizirana, odvisen od kompleksa slučajnih okoliščin in še bolj od posega mislečega bitja, ki je tudi lahko slučajen. Zgodovina je, tako sklepa Lotman, proces, ki poteka »s posegom mislečega bitja«. To pa pomeni, da v točkah bifurkacije [eksplozije oziroma revolucije, op. A. S.] ne deluje samo mehanizem slučajnosti, ampak tudi mehanizem *zavestnega izbora*, ki postaja najpomembnejši *objektivni* element zgodovinskega procesa (vse podčrtal Lotman). Naključno in zakonito s tega vidika za zgodovinarja nista dva izključujoča se pojma, ampak sta dva možna položaja enega in istega objekta.<sup>38</sup>

Razmislek o kategorijah 'determiniranost' in 'nedeterminiranost' razširi Lotman tudi na primerjavo »dveh oči človeške kulture«<sup>39</sup> – znanosti in umetnosti. Primerjava izzveni v paradoks in vnovično apologijo umetnosti/literature, njenih ustvarjalcev in ne nazadnje tudi raziskovalcev

oziroma razlagalcev, kot jih na tem mestu imenuje Lotman. – Umetniški tekst vsebuje za razliko od znanstvenega veliko neopredeljenosti, zato potrebuje razlagalce (kritike, literarne znanstvenike, poznavalce), znanstveni tekst jih ne potrebuje, ker opazuje svet kot zgrajen, že narejen svet, na svet gleda retrospektivno; umetniški tekst ustvarja svet, v katerem deluje nepredvidljivo samorazvitje. Različni sta tudi predvidljivost in nepredvidljivost pojava umetniških in znanstvenih tekstov. V znanosti obstaja možnost, da se istočasno pojavijo celo najbolj nenavadne ideje (na primer relativnostna teorija razmeroma istočasno in neodvisno pri Einsteinu in Poincaréju idr.), v umetnosti takih pojavov ne zasledimo. Lotman v tem kontekstu razlikuje celo različno vlogo smrti znanstvenika in umetnika v zgodovinskem toku kulture človeštva. Nenavadna smrt znanstvenika naj ne bi povzročila korenitih sprememb v zgodovinskem procesu, prezgodnja smrt Danteja ali Dostojevskega pa ne bi spremenila samo poti literature, ampak tudi občo zgodovino človeštva, čeprav sta pri tem genialnost Danteja in Einsteina najbrž primerljivi.<sup>40</sup> – Zgodovinska znanost naj bi se zaradi vsega tega nahajala v nenavadnem položaju. Dejstvo je pri drugih znanostih izhodiščna točka. V območju zgodovine je dejstvo rezultat predhodne analize in ni nekaj absolutnega, pogojeno je z dinamiko medsebojnega razmerja med njim in spreminjajočimi se kodi semiotskega sistema ter sistemom kot celoto.<sup>41</sup>

## 6

Zgodovinska znanost ne bi smela pozabljati zaradi svojega značaja in položaja, da poti do resnice, znanstvene objektivne resnice, peljejo prek subjektivnih resnic in da se porajajo znanstveni rezultati samo v dialogu, ki ob odprtem upoštevanju pluralnosti in bogastva raznolikih svetovnih nazorov premaguje tako nasilje katere koli dogmatske ideologije kot samoljubnost in vsiljivost novodobnega managerstva, prisotnega, žal, tudi na področju znanosti, in globalizacijskega kulturtregerstva. Ju. M. Lotman, ki je v zgodovini spoznal, v življenju pa doživel kar preveč tega, kar označuje s pojmom 'eksplozija', je v tem kontekstu ob zavesti o nujnosti dialoga<sup>42</sup> poudarjal tudi pomembnost »vseobsegajoče kozmične informacije«,<sup>43</sup> ki z vidika idej kibernetike pogojuje red, strukturo življenja in odgovorno svobodo izbora kot protiutež kaosu in destruktiji.<sup>44</sup>

Kategorija 'svobodnega izbora' in z njo odgovorno upoštevanje etičnih načel človeka v osebni življenju in zgodovinskem dogajanju se uveljavita še posebej v Lotmanovih biografskih delih velikih osebnosti, kot sta bila v Rusiji N. M. Karamzin in A. S. Puškin. Lotman tudi kot pisec biografij ne zamenjuje znanosti z literaturo, kot sta to storila na koncu svoje znanstvene poti A. N. Veselovski, pisec biografije pesnika V. A. Žukovskega, in avtor nedokončane biografije Puškina Ju. N. Tinjanov, ki je ugotovil, da Puškinovega portreta ni mogoče predstaviti na dokazljiv znanstveni način, marveč samo s prepričljivo umetniško upodobitvijo. Pri Lotmanu biografu je v ospredju znanstvena koncepcija, umetniška konkretnost, ki je tudi pri njem prisotna, ima drugotni pomen. Za Lotmana semiotika je človek kot predmet humanističnih raziskav semiotski človek.

Preučevanje »živega človeka« je zanj preučevanje vsega zapletenega bogstva družbeno-kulturnih kodov, v presečišču katerih se nahaja človekova osebnost kot opredeljujoče se individualno in opredeljeno družbeno bitje:

Človekovo življenje je nenehni dialog s tistimi, ki ga obkrožajo [drugi ljudje, Bog, Narava, Kultura, Svet; vse velike začetnice so Lotmanove, op. A. S. ], in s samim seboj, in to življenje lahko obravnavamo v skladu z zakoni dialogičnega teksta.<sup>45</sup>

Kljub takšni in drugačni znanstveni in semiotski rigoroznosti ostaja Ju. M. Lotman še posebej v biografskih delih »človek z napako«. V biografskih monografijah *Aleksander Sergejevič Puškin* (1981, 1983) in *Ustvaritev Karamzina* (1987)<sup>46</sup> je pod »masko« predstavljenih genijev skrit tudi sam Ju. M. Lotman. V času in prostoru, ko je, kot zatrjuje njegova nekoliko starejša sodobnica Lidija Ginzburg, »neznosni zgodovinski pritisk«<sup>47</sup> vdiral v človekovo biografijo in v situaciji »totalne realizacije tega pritiska«, kot pravi Boris Ejhenbaum,<sup>48</sup> iz nje izrival tako zasebnost in intimnost kot »skrivno (tj. notranjo človekovo, op. A. S.) svobodo«, ki sta jo opevala Aleksander Puškin in Aleksander Blok, si je Ju. M. Lotman s pokončno držo človeka in znanstvenika prizadeval ohraniti to svobodo tako v intimnem življenju kot v javnem življenju univerzitetnega profesorja in znanstvenika. V zadnjem obdobju je to svojo držo in znanstveno odprtost Ju. M. Lotman izpričal tudi v zavzemanju za tisti »splošno evropski kulturni ternarni sistem«, ki je prisoten že v ustvarjanju A. S. Puškina in A. P. Čehova in za katerega sta človek in življenje vrednoti, ki ne potrebijeta nekega posebnega ideološkega in še manj političnega opravičila, ker ju opravičuje že sam njun obstoj.<sup>49</sup>

## OPOMBE

<sup>1</sup> P. Г. Григорьев, С. М. Даниэль, »Парадокс Лотмана«, v: Ю. М. Лотман, *Об искусстве*, Санкт Петербург, Искусство – СПб, 1998, str. 5.

<sup>2</sup> Gl.: Б. Ф. Егоров, *Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана*, Москва, Новое литературное обозрение, 1999, str. 240–241.

<sup>3</sup> Б. Ф. Егоров, *op. cit.*, str. 258.

<sup>4</sup> Prim.: М. Л. Гаспаров, »Ю. М. Лотман: наука и идеология«, v: М. Л. Гаспаров, *Избранные труды. Т. II. О стихе*, Москва, Языки русской культуры, 1997, str. 492–493.

<sup>5</sup> Prim.: Cesare Segre, »L'ultimo Lotman«, *Slavica tergestina 4. Наследие Ю. М. Лотмана*, Trieste, Università degli Studi di Trieste, Università degli Studi di Bergamo, 1996, str. 43.

<sup>6</sup> Gl. op. 5.

<sup>7</sup> Objavljena v reviji *Вопросы литературы* 1967, № 1, str. 90–100.

<sup>8</sup> Gl.: Михаил Лотман, »Послесловие: Структуральная поэтика и ее место в наследии Ю. М. Лотмана«, v: Ю. М. Лотман, *Об искусстве*, str. 675.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Gl.: М. Л. Гаспаров, »Ю. М. Лотман: наука и идеология«, str. 486.



<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> М. Л. Гаспаров, »Лотман и марксизм«, *Новое литературное обозрение*, № 19 (1996), стр. 7.

<sup>13</sup> Ю. М. Лотман, *Культура и взрыв*, Москва, Изд. Гнозис, 1992, стр. 270.

<sup>14</sup> V ruskem prevodu je Wienerjeva knjiga izšla v času hruščevske »odjuge« leta 1958.

<sup>15</sup> Objavljena v reviji *Strumenti critici* 1/2 (1967), str. 107–127.

<sup>16</sup> Gl. o tem: Б. Ф. Егоров, *op. cit.*, str. 92.

<sup>17</sup> Kot so: narava umetnosti, umetnost kot jezik oziroma sekundarni modelirajoči sistem, problem teksta, struktura in pomen, tekst in zunajtekstne umetniške strukture, razlikovanje med pojmom 'tekst' in 'umetniško delo'.

<sup>18</sup> Ю. М. Лотман, »Лекции по структуральной поэтике«, v: *Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*, Москва, Гнозис, 1994, стр. 213.

<sup>19</sup> Lotmanova tipološka matrica navaja dva temeljna tipa estetskih struktur: 'estetiko identičnosti' folklore in srednjeveške umetnosti (struktura, v kateri naj bi prevladovala znotrajtekstne vezi in bi jo bralec sprejemal kot umetniško zapleteno) in klasicizma (struktura, v kateri naj bi prevladovala zunajtekstne vezi in bi jo bralec sprejemal kot umetniško preprosto) in 'estetika protipostavljanja' baroka, romantizma [in modernizma] (s strukturo, v kateri naj bi prevladovala znotrajtekstne vezi in bi jo bralec sprejemal kot umetniško zapleteno) in realizma (s strukturo, v kateri naj bi prevladovala zunajtekstne vezi in bi jo bralec sprejemal kot umetniško preprosto). – Gl. Ю. М. Лотман, »Лекции по структуральной поэтике«, стр. 233.

<sup>20</sup> Te tri faze »naraščajoče zapletenosti paradigme umetniških tekstov« naj bi bile: 1. faza folklore, 2. faza pismenosti in folklore in 3. faza visoke literature, masovne literature in folklore. V skladu z nakazano shemo Ju. M. Lotman med drugim ugotavlja, da literature kot dinamične celote še ni mogoče opisati v okviru ene same urejenosti, kakršna koli naj bi ta bila, literatura obstaja kot določena množica urejenosti, od katerih vsaka oblikuje neko svojo območje, vendar si prizadeva razširiti področje svojega vpliva kar najbolj široko. – Gl. Ю. М. Лотман, »О содержании и структуре понятия 'художественная литература'«, v: *Сб. Проблемы поэтики и истории литературы*, Саранск, 1973, стр. 31, 35.

<sup>21</sup> Prim. o tem: Б. Ф. Егоров, *op. cit.*, str. 128.

<sup>22</sup> Prim. o tem: Умберто Эко / Umberto Eco, »Предисловие к английскому изданию«, v: Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров. Человек-текст-семиосфера-история*, Москва, Языки русской культуры, 1996, стр. 408–412.

<sup>23</sup> Ю. М. Лотман, »Очерки по истории русской культуры XVIII – начала XIX века«, v: *Из истории русской культуры. Том IV (XVIII – начало XIX века)*, Москва, Языки русской культуры, 1996, стр. 91.

<sup>24</sup> Platonski odnos do umetnosti, utilitarizem ruskih nihilistov v šestdesetih letih 19. stoletja, Heglovo vrednotenje umetnosti in napovedovanje konca umetnosti, nasilje totalitarizmov nad umetnostjo, nekatere postmodernistične domislice o umetnosti kot represivni praksi itn. – Gl. o tem: Михаил Лотман, »Послесловие: Структуральная поэтика и ее место в наследии Ю. М. Лотмана«, стр. 677.

<sup>25</sup> Gl. na primer naslednja dela Ju. M. Lotmana: »Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция«, *Ученные записки Тартуского гос. Университета* 1992, вып. 882; *Культура и взрыв*, 1992; »Архаисты просветители«, v: Ю. М. Лотман, *Избранные статьи в трех томах*. Т. III, Таллин: Александра, 1993; *Беседы о русской культуре*, Санкт-Петербург: Искусство: СПб, 1994.

<sup>26</sup> Gl. o tem: Ю. М. Лотман, »Заклучение«, v: Ю. М. Лотман, *Очерки по истории русской культуры XVII – начала XIX века*, стр. 335–336.

<sup>27</sup> Gl. uredniški zapis Lotmanovih besed A. D. Košeljova na strani deset knjige *Из истории русской культуры. Том IV*.

<sup>28</sup> Lotman sledi knjigi I. Prigogine, I. Stenders, *Order of Chaos. Man's New Dialogue with Nature* (1984), prevedeni leta 1986 tudi v ruščino.

<sup>29</sup> Gl.: Вяч. Вс. Иванов, »Семиосфера и история«, v: Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров*, str. VII–XI; Cesare Segre, »L'ultimo Lotman«, str. 44–45; Б. Ф. Егоров, *op. cit.*, str. 231–232.

<sup>30</sup> Ю. М. Лотман, *Культура и взрыв*, str. 245–246.

<sup>31</sup> Gl. o tem: Ю. Лотман, *Статьи по типологии культуры*, Вып. 1, Тарту, 1970; вып. 2, Тарту, 1973; Ю. Лотман, Б. А. Успенский, »О семиотическом механизме культуры«, v: Ю. М. Лотман, *Избранные статьи*, Том III, 1993, str. 329; Б. Ф. Егоров, *op. cit.*, str. 145–146.

<sup>32</sup> Gl.: Ю. М. Лотман, »Заключение«, v: Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров*, str. 386. – Lotmanov funkcionalni vidik in njegovo »vesoljsko« prispevajo bi bilo zanimivo soočiti z jedrom Bahtinove antimonološke ideje hkratne navzočnosti Boga »tako v meni kot zunaj mene«, ki je v zavračanju substancialnega (monološkega) in v sprejemanju funkcionalnega medsebojnega razmerja med človekom in »Absolutno Drugim« – Bogom. (Prim.: M. Bahtin, »Priloga: [Odlomek iz Bahtinovega osnutka K filozofskim osnovam humanističnih ved], v: Mihail M. Bahtin, *Estetika in humanistične vede*, Ljubljana: Studia humanitatis, 1998, str. 352–353.

<sup>33</sup> Gl.: Ю. М. Лотман, »Возможна ли историческая наука и в чем ее функция в системе культуры?«, v: Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров*, str. 384–385.

<sup>34</sup> Ю. М. Лотман, »Исторические закономерности и структура текста«, v: Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров*, str. 340–341.

<sup>35</sup> Gl.: Ю. М. Лотман, *op. cit.*, str. 311–312.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 319.

<sup>37</sup> Nerealizirane izgubljene možnosti kulture so privlačevale literarnega zgodovinarja Lotmana v zavesti, da je v zgodovini vedno več izgubljenega kot uresničenega, prav od začetka njegove znanstvene poti, ko je pisal o manj pomembnih osebnostih, kot so Andrej Turgenjev, Mamonov in Kajsarov (prim. npr. zapis »M. A. Дмитриев-Мамонов – поэт, публицист и общественный деятель« iz leta 1959), pa do zadnjih let, ko je govoril o neuresničenih zamislih A. S. Puškina (prim. npr. razpravi »Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Инсусе« iz leta 1982 in »Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи« iz leta 1986, obe objavljeni tudi v zborniku Ю. М. Лотман, *Пушкин*. Санкт-Петербург, Искусство-СПБ, 1995). S tem je Lotman nadaljeval tradicijo blagorodne filologije, ki ne posveča pozornosti samo visoki kvaliteti in izjemnim stvaritvam, marveč tudi ob majhnosti in ob neizpoljenih zasnovah upošteva vse razsežnosti in poti besede.

<sup>38</sup> Prim.: *ibid.*, str. 319–324.

<sup>39</sup> Metafora »dve očesi človeške kulture« je zapisana na začetku Lotmanovega članka »О природе искусства« (obj. v glasilu *Alma mater*, № 2 (4), str. 2–3).

<sup>40</sup> Ю. М. Лотман, *Исторические закономерности и структура текста*, str. 330–331.

<sup>41</sup> Prim.: Ю. М. Лотман, »Проблема исторического факта«, v: Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров*, str. 306.

<sup>42</sup> Lotman nekoliko korigira Bahtinovo pojmovanje dialoga s semiotsko opredelitvijo dialoga, ki je zanj »mehanizem predelave nove informacije, ki še ni obstajala pred dialoškim kontaktom« (gl. Ju. Lotman, »Bachtin – sein Erbe und aktuelle Probleme der Semiotik«, v: *Roman und Gesellschaft*. Internationales Michail Bachtin-Colloquium, Jena, Friedrich-Schiller-Universität, 1984, str. 38).

<sup>43</sup> Gl.: Ю. М. Лотман, «Несколько слов по поводу рецензии Я. М. Мейера 'Литература как информация'», *Russian Literature* IX. (1975), 111–118; Михаил Лотман, «Структура и свобода. (Из заметок философских оснований Тартульской семиотической школы)», *Slavica tergestina* 4, str. 81–100; Ю. Ф. Егоров, *op. cit.*, str. 232.

<sup>44</sup> В. Ф. Jegorov v tej zvezi govori o naraščajoči nejevolji Ju. Lotmana ob anarhično-destruktivni »svobodi« poststrukturalistov (Ю. Ф. Егоров, *op. cit.*, str. 232).

<sup>45</sup> Prim.: Ю. М. Лотман, «Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя». Предисловие к польскому изданию, в: *Лотмановский сборник 1*, Москва, ИЦ-Гарант, 1995, str. 85–86.

<sup>46</sup> Ю. М. Лотман, *Сотворение Карамзина*, Москва, «Книга», 1987.

<sup>47</sup> Лидия Гинзбург, «И заодно с правопорядком...», в: *Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения*, Рига: Зинатне, 1988, str. 230.

<sup>48</sup> Б. М. Эйхенбаум, «Творчество Ю. Тынянова», в: Ю. Эйхенбаум, *О прозе. О поэзии*, Ленинград, 1986, str. 208.

<sup>49</sup> Prim. Ю. М. Лотман, «О русской литературе классического периода. Вводные замечания», *Семиотика и история. Труды по знаковым системам XXV*, Тарту, Тартульский университет, 1992, str. 79–91.

## ■ SOME MARGINAL NOTES ON HISTORIC PERSPECTIVES OF YURI M. LOTMAN

The humanistically orientated historicism of Lotman is based on a tolerant openness to the other and their otherness in context, which sees contemporaneity as a diverse multitude of historical events in such a way that it does not impose itself or its environment on the other as "the final aim of history", but rather regards itself and its contemporaneity in a dialogue with the other as two possibilities realised in the process of history.

Lotman always remained true to the postulate in the title of his 1967 treatise *The Study of Literature Must be a Science*, yet he never devised a closed scientific system; he critically upgraded his views by interacting with exciting contemporaneity (structuralism, semiotics, Bakhtin, post-structuralism, cybernetics, information theory etc.), as well as embracing revived initiatives from the past (e.g. the Russian formalism and especially Tynjanov.)

In the 'fifties, when he spent most of his time on literary-historical research based on Hegelian-Marxist historical methodology, Lotman consistently opposed the Soviet teleological concept of and ideological approach to history.

His enthusiasm for cybernetics, semiotics and structuralism in the 'sixties and 'seventies made Lotman search for a new methodology as a solid scientific ground to encourage scientific creativity in literary science and human sciences in general. In this search, Lotman didn't discard Hegelian dialectics, but he did reject the Marxist concept of freedom as a recognised necessity and indicated a departure from the Hegelian concept of history as a purposeful process. In this period, by stressing the advantages of the diachronic perspective (with partial regard to synchrony) and applying the semiotic historical perspective in his approach to the issue of the code, Lotman went

beyond structural dogmatics and combined the structural method with historical research, which turned more and more to history and the typology of culture and, above all, to an "organic" integration of literature into culture.

In Lotman's historical thought, the 'eighties brought about the notions of "explosion" and "unpredictability" (derived from Prigogine), as well as, in approaching culture as a "semiosphere", the functional aspect of the relationship between people and semiosphere. Lotman also critically researched new historicism, the retrospective historical perspective and the influence of narrative models on a historian-scientist. All this broadened Lotman's historical perspectives and strengthened his understanding of history as a process that is not *only conscious*, but also not *only subconscious*; his belief that a historian has to view history as an asymmetric and irreversible process; and at the same time the fact that a realized possibility in history is accompanied by a multitude of unrealised possibilities, especially at the point of "explosion" and reduced predictability; in history, the mechanism of randomness, and not only the mechanism of conscious choice, is at work.

The particular character of history and historical fact as a text that is not absolute, but rather a result of a prior analysis, binds the historian to taking into account the plurality of historical perspectives; and, besides the necessary dialogue, according to Lotman, a historian should also regard "all-encompassing cosmic information" which from the perspective of the ideas of cybernetics, conditions order, the structure of life and a responsible freedom of choice as a counterweight to chaos and destruction.

# PERSPEKTIVE IMAGOLOGIJE

Tone Smolej

Filozofska fakulteta, Ljubljana

*Namen razprave<sup>1</sup> je osvetliti nekaj problemov imagologije in nakazati nekoliko perspektiv na danih primerih iz francoske književnosti.*

*Imagological perspectives. The aim of this paper is to discuss some problems concerning imagology and provide insights into them on the basis of examples taken from French literature.*

## I

Medtem ko se mlajši slovenski komparativisti šele uvajamo v imagologijo, pa je naša zgodovinska veda že ustvarila nekaj pomembnih raziskav na tem področju.<sup>2</sup> Poudariti velja, da slovenski zgodovinarji v svojih imagoloških raziskavah znatno upoštevajo tudi literarna dela. Guyard (1951: 112) je namreč v svojem kratkem pregledu zgodovine francoske imagologije očital zgodovinarju Georgesu Ascoliju, da v svojih knjigah o francoskem mnenju glede Britancev v šestnajstem in sedemnajstem stoletju (*La Grande-Bretagne devant l'opinion française depuis la guerre de Cent ans jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle* in *La Grande-Bretagne devant l'opinion française au XVIII<sup>e</sup> siècle*), ki sicer uvajata imagološke pristope, sploh ne navaja primerov iz literarnih del.

Imagologija je ena najbolj interdisciplinarnih panog primerjalne književnosti. Moura (1992: 273) poudarja, da se imagološke študije uvrščajo med literarno zgodovino, politično zgodovino in psihologijo. Mnogi vidijo danes v takšni interdisciplinarnosti imagologije prednost, drugi so včasih videli veliko slabost, ki da ogroža celotno primerjalno književnost. Wellek (1953: 4) je na primer menil, da se – tudi zaradi imagologije – literarna veda raztaplja v psihologijo in sociologijo.

Veda, ki se najbolj približuje literarni imagologiji, je nesporno zgodovina. Literarna dela, ki vsebujejo podobe različnih narodov, je zelo težko obravnavati brez natančnega zgodovinskega konteksta. Brez poznavanja francosko-švicarske vojaške zveze v času Ludvika XI. bi bilo nemogoče govoriti o podobi okrutnih švicarskih vojakov, ki se pojavljajo tudi v



kasnejši francoski literaturi. Voltaire je v epu *Henriada* (*La Henriade*, 1723) zapisal, da so Švicarji barbari, katerih edini poklic je vojna, saj prodajajo svojo kri vsem, ki jo hočejo plačati («Barbares dont la guerre est l'unique métier / Et qui vendent leur sang à qui veut le payer»).<sup>3</sup> Okoliščine francosko-pruske vojne lahko znatno razjasnijo podobe Nemcev v zbirki *Medanski večeri* (*Les Soirées de Medan*, 1880). Spomnimo se le racionalnega pruskega častnika iz Zolajeve novele *Napad na mlin* (*L'Attaque au moulin*), ki sili francosko mladenko v izbiro med očetom in zaročencem. Sicer pa je že Gustave Lanson poudarjal, da so vojne zelo pomemben dejavnik pri oblikovanju podobe nekega naroda o drugem (Fischer 1981: 85).

Imagologija se občasno navezuje tudi na sociologijo. S pomočjo sociologije francoske kulture 17. stoletja je mogoče razložiti pojav 'turkerij' v Molièrovem *Žlahtnem meščanu* (*Le Bourgeois Gentilhomme*, 1670), ki povedo mnogo o francoski klasicistični podobi Orienta.

Daniel-Henri Pageaux (1989: 135) meni, da neka podoba nastane, ko se Jaz zave Drugega, podoba o Drugem pa nosi tudi podobo o meni. S takšnimi raziskavami posega imagologija na področje socialne kognitivne psihologije. Chateaubriandov *Potopis iz Pariza v Jeruzalem in iz Jeruzalema v Pariz* (*Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, 1811) pove mnogo več o romantični psihi pisatelja kot pa o Sveti deželi. Bolj kot podobe Orienta pisatelja zanimajo ostaline lastne francoske križarske kulture v tej deželi. Sicer pa se Chateaubriand obnaša kot 'literarni kolonizator', saj meče denar mladim beduinom, ki se uče francoskih vojaških ukazov. V Chateaubriandovem primeru bi lahko celo govorili o nezavedanju Drugega.

Tako kot socialna psihologija se tudi imagologija ukvarja s stereotipi. Pageaux (1989: 139) jih definira kot posebne oblike podob. Gre za signal, ki avtomatično napeljuje na eno samo možno interpretacijo. Zdi se, da tradicionalna imagologija raziskuje zlasti heterostereotype (skupke predstav, ki jih pripadniki nekega naroda uporabljajo za pripadnike drugega).<sup>4</sup> Hugo Dyserinck (1977: 193) pa priporoča tudi raziskovanje avtostereotipov (predstav, ki jih ima neki narod o sebi) oziroma samopodob ('auto-images'). Sam je denimo raziskoval avtostereotype pri flamskih pisateljih, ki so ustvarjali v francoskem jeziku (M. Maeterlinck, E. Verhaeren, G. Rodenbach).<sup>5</sup> V bodoče pa bi se veljalo posvetiti še metastereotipom (predstavam nekega naroda o tem, kaj si drugi narodi mislijo o njem).

## II

Z imagologijo pa se prekrivajo tudi druge discipline primerjalne književnosti. Elisabeth Frenzel (1966: 46) omenja v sklopu tematologije tudi t. i. geografske motive (npr. motiv 'umirajočih Benetk' pri Byronu, Mussetu, Platenu, Wagnerju, Nietzscheju, Barrèsu in Hofmannsthalu). Takšni motivi so ključnega pomena zlasti za imagologijo.

Naša disciplina raziskuje tako podobo, ki si jo o neki deželi ustvariyo tujci (npr. Baudelaire o Belgiji v delu *Uboga Belgija – Pauvre Belgique*),

kot tudi podobo dežele pri domačih avtorjih (npr. Baudelairova podoba Pariza v *Pariških prizorih – Tableaux Parisiens*). V presečišču imagologije in tematologije so tudi motivi različnih dejavnosti literarnih oseb, ki so tesno povezane z njihovo narodnostjo. Pri raziskavi francoske podobe Anglije ne moremo mimo motiva kvekerja. Spomnimo se le dobrega kvekerja iz Vignyjeve drame *Chatterton* (1835). Drugačno vlogo, saj gre za tujca v pariškem okolju, pa igra poljski politični emigrant Wenceslas Steinbock v Balzacovem romanu *Teta Liza (La Cousine Bette)*, 1846).

Tudi prevodoslovje je lahko v sozvočju z imagologijo. Velikokrat je v prevodih opaziti nacionalne stereotipe. Hrvaški vstajnik zoper Habsburžane Fran Krsto Frankopan je komaj nekaj let po nastanku Molièrovega *Georgesa Dandina* (1668) le vlogo prevaranega naslovnega junaka prevedel v slovensko narečno govorico. Veliko literarnih zgodovinarjev (Pogačnik 1990: 79) meni, da je slovenski jezik uporabil v funkciji komičnega, kar je povezano s takšno podobo Slovencev v hrvaški književnosti.

Upoštevat pa bi bilo treba tudi povezave med literaturo in drugimi umetnostmi,<sup>6</sup> npr. filmom. Zanimivo bi se bilo vprašati, ali Melvillov film *Molčanje morja (Le Silence de la mer)*, 1949) ohranja podobo o Nemcu kot Vercorsova novela, na podlagi katere je film nastal.

Med splošno literarno vedo in imagologijo so prav tako skupna stičišča. S pomočjo genologije (*histoire de genres, Gattungstheorie*) bi lahko razpravljali, katera literarna vrsta ustvarja največ podob o Drugem. Brez dvoma gre za epiko. S tem pa nočemo zanikati zmožnosti lirike za ustvarjanje podob. Victor Hugo je napisal pesniško zbirko *Pesmi o Jutrovem (Les Orientales)*, ki je leta 1829 uzakonila francosko romantično podobo Orienta, ki je Chateaubriandov *Potopis* zaradi obremenjenosti s francosko prisotnostjo v teh krajih še ni bil sposoben podati. Leconte de Lisle pa v svoji poeziji (*Maziljenje Pariza – Le Sacre de Paris*, 1871) ni v ničemer zaostajal za proznimi podobami okrutnih Prusov. Edino dramatika v ustvarjanju podob o Drugem vidno zaostaja za obema vrstama. V francoskih komedijah sicer nastopajo predstavniki drugih narodov, vendar predvsem zaradi komičnih učinkov njihove govornice. Vse to pa ne ustvarja pomembnih podob o Drugem. Van Putzeboum, ki mora v Feydeaujevi komediji *Poskrbi za Amelijo (Occupe-toi d'Amélie)*, 1908) zaradi dediščine poskrbeti za junakovo poroko, bi bil lahko tudi Nemec ali Španec, njegovo flamskost izražajo zgolj ponavljajoče se kletvice: godferdeck (godferdom).

Zanimivo bi se bilo vprašati, v katerih literarnih obdobjih so se pisatelji najbolj in najmanj zavedali Drugega. V ospredju je gotovo romantika. To je bil čas, ko je Mme Staël zasnovala svoj očarajoči pogled na Nemčijo (*O Nemčiji – De l'Allemagne*, 1810), ko je Chateaubriand med prvimi v svetovni književnosti ubesedil podobo Amerike (*Atala*, 1801), ko je Mérimée ustvaril razburljivo sliko Španije (*Carmen*, 1845). Te podobe so znatno vplivale na podobo omenjenih dežel v nadaljnjih literarnih obdobjih. V nasprotju z romantiko pa so razsvetljske podobe Drugega povezane zlasti z družbeno satiro. To velja za Voltairovega *Kandida (Candide)*, 1759), predvsem pa za *Perzijska pisma (Lettres persanes)*, 1721), v katerih je Montesquieu naslikal satirično podobo Francije

Ludvika XV. skozi oči dveh simpatičnih Perzijcev. Najmanj podob pa bi našli v obdobju francoskega klasicizma, ki je bil preveč zavzet s podobo lastne, francoske veličine. Izjema je le klasicistična podoba Orienta. Podoba sosednega naroda pa igra pomembno vlogo v francoski odporiški literaturi v času druge svetovne vojne. Spomnimo se že omenjene Vercorsove novele *Molčanje morja* (1942), ki so ji komunisti očitali, da je preveč blaga do Nemcev. V tem času pa ustvarjajo tudi 'kolaboracionistični' pisci, ki slavijo nacistično veličino (npr. Robert Brasillach v delu *Naša pred-vojna – Notre avant-guerre*, 1941).

Omenjen pristop je diahron, možen pa je tudi sinhroni: npr. podoba tujih žensk v času francoske romantike. Primerjava Hugojeve ali Nervalove orientalne ženske z Mériméejevo *Carmen* bi bila zelo impresivna.<sup>7</sup>

### III

Zdi se, da bi se morala imagologija v bodoče posvečati tudi reakciji, ki jo sproža književnost opazujoče dežele (pays regardant) v opazovani deželi (pays regardé). Peruanec Miró (1968: 26–27), ki je raziskoval Voltairovo podobo njegove dežele, se je zabaval ob dejstvu, da ima inkovska kraljica na Alzira v dramatikovi istoimenski drami pravzaprav arabsko ime. Juderías pa je menil, da so podobe o Španiji, ki so si jih ustvarili tujci, zlasti Francozi, »smešne manifestacije otročje domišljije, odlično znamenje nevednosti ter očiten dokaz sovraštva in zlobnosti«.<sup>8</sup>

Povsem drugačen je odnos slovenske literarne vede do Nodierove podobe Napoleonovih Ilirskih provinc. V romanu *Jean Sbogar* (1818), ki se dogaja v bližini današnje italijansko-slovenske meje, je Nodier slovenskemu prebivalstvu regije pripisal balkansko plesno folkloro, kar pomeni, da se ni pretirano ukvarjal s kulturno raznoličnostjo narodov, ki so živeli v Iliriji. Medtem ko je v svojem literarnem delu združeval vse slovansko prebivalstvo v enotno tvorbo, pa je v svojih strokovnih spisih (npr. v spisu o ilirski prestolnici Ljubljani z naslovom *Laybach*<sup>9</sup>) pravilno ločeval med različnimi jeziki provinc. Starejša slovenska literarna veda, ki je vselej poudarjala pomen Napoleonove okupacije za razvoj slovenskega razsvetljenstva nasproti poprejšnji dolgoletni habsburški vladavini, je Nodiera tudi pod vplivom jugoslovanskega združevanja visoko častila:

Jugoslovani [sic!] smo mu hvaležni za njegove misli in načrte, ki so bili tako bistroidni kot vredni pohvale. Pred njim so bile naše dežele cesarstvu le odsek na poti proti Orientu. Nodier pa je s svojim delom na kraju samem in v kasnejših *Spominih* vzbudil zanimanje za zatirani narod, ki mu je naredil uslugo tudi s svojim pretiravanjem (Tavzes 1933 XV).

### IV

Včasih imamo vtis, da imagologija preučuje (pre)malo pomembna literarna dela. Resnici na ljubo je treba reči, da se imagologiji vsečne podobe kažejo tudi v manj pomembnih, celo trivialnih literarnih delih, ki vselej potrjujejo smernice 'visoke' literature. Alexandre Dumas in Jules Verne,

odlična trivialna pisca, sta ustvarila veliko del z imagolološko snovjo. Prvi je med drugim napisal roman *Pruski teror* (*La Terre prussienne*, 1867) o pruski zmagi nad manjšimi nemškimi mesti, ki so nostalgичne podobe preteklosti (Digeon 1959: 25–26). Dumas je torej že napovedoval podobo imperialističnega Nemca, ki se sicer pojavi v francoski književnosti dobro desetletje kasneje. Verne pa je v svojem romanu *Petsto Bégumovih milijonov* (*Les cinq cents millions de la Bégum*, 1879) opisal znanstvenika, ki podedujeta veliko vsoto denarja. Francoz Sarrasin z denarjem ustvari naselbino Mesto blagostanja, Nemec Schultze pa Mesto jekla, s katerim ogroža prvo. Francoskega znanstvenika reši šele Alzačan Bruckmann, kar ima gotovo simboličen pomen (Leiner 1991: 194–195).

## V

Imagologiji bi lahko tudi očitali, da se ukvarja s preveč regionalnimi problemi. Vendar pa so vselej najbolj zanimive in hkrati najbolj domišljene prav podobe nekega naroda o svojih sosedih. Podobe Nemca v francoski književnosti so nesporno regionalno obarvane, hkrati pa so lahko tudi univerzalne. Spomnimo se mnogokrat navajane teze filozofa Elma-Marieja Caroja o dveh Nemčijah, filozofski in militaristični:

V nemškem narodu sta dve morali ali zavesti: zavest univerz in zavest bojišč; zavest knjig in zasebnega življenja, ki nima nič skupnega s politiko. Lahko bi rekli, da obstajata dve Nemčiji: prva idealistična in sanjava, druga pa čezmerno dejavna na svetovnem prizorišču, skrajno koristolovska in grabežljiva.<sup>10</sup>

Če bi primerjali – kot je nakazal že Klein (1987: 90) – podobe, ki si jih je o Nemcih ustvarila angleška literatura (Forster v *Howardovem kotu*, Conrad v *Lordu Jimu*, Lawrence v noveli *Pruski častnik*), s tistimi iz francoske literature, bi prišli do zaključka, da sta obe književnosti zaznali razliko med napadalnimi in idealističnimi Nemci. V tem primeru bi lahko govorili o primerjalni imagologiji Nemcev v zahodnoevropski književnosti. Najbrž pa ni evropskega naroda, ki v sosednjem ne bi zaznaval idealističnih in imperialističnih tendenc.

Takšen dvojni heterostereotip je mogoče povezati z deskripcijo tujega prostora, ki jo analizira Pageaux (1989: 146–147). Za nas je najbolj zanimivo njegovo razmišljanje o mitifikaciji tujega prostora. Nekateri kraji so poveličani, drugi prekleti. Včasih je opazno nasprotje med peklenkim področjem (*lieu infernal*) – kaosom in rajskim prostorom (*espace paradisiaque*) – *locus amoenus*. Pageauxjev pogled je mogoče smiselno dopolniti z gradivom iz francoske književnosti.

Posvetimo se najprej opisom, ki jih je mogoče označiti s Pageauxjevim izrazom '*lieux infernaux*'. Pripovedovalec se zaveda podobe o Drugem, vendar deželo, ki jo ogleduje, iz različnih razlogov zavrača. V francoski literaturi so znani Baudelairovi vtisi o Belgiji (iz že omenjenega dela *Uboga Belgija*), ki so nastali pod vplivom pesnikove neozdravljive bolezni. Baudelaire hvali Boga, da ga ni ustvaril Belgijca, zavrača Belgijke in povsod vidi le vohune. Hkrati pa meni, da je Belgijec pekel v samem sebi.<sup>11</sup> Baudelairova Belgija je torej dejanski pekel.

Drugačno vlogo pa ima Voltairova podoba Vestfalije, ki jo je opaziti na prvih straneh njegovega *Kandida*:

Gospod baron je bil izmed najmogočnejše gospode v Vestfaliji, zakaj njegov grad je imel vrata in okna; vélika dvorana je bila celo s tapetami okrašena. Izmed vseh psov njegovih dvorišč se je sestavila za silo lovška tropa [...].<sup>12</sup>

Leiner (1991: 71) je na podlagi opisov Nemčije v Voltairovih popotnih spominih dognal, da palača omenjenega vestfalskega gospoda spominja na domovanje kralja Friderika Viljema, okrutnega očeta Friderika Velikega. Če je Voltaire z opisi Vestfalije ustvaril parodijo Prusije (parodie), pa je v zasnovi Eldorada ustvaril raj (paradis) za vsakega filozofa:

Še prej pa so jima razkazali mesto, javna poslopja, kipeča pod oblake, trge, okrašene s tisoči stebrov, vodnjake s čisto vodo, vodnjake z rožnato vodo; nadalje napeljavo za likerje od sladkornega trsa, ki so neprestano curljali po velikih trgih, tlakovanih z neke vrste dragim kamenjem, ki je izpuhtevalo duh, podoben nagrlinovemu in cimetrovemu vonju. Kandid bi bil rad videl sodno palačo; rekli so mu, da je ni in da se sploh ne tožarijo: povprašal je, ali imajo ječe; rekli so mu, da ne. Kar ga je še bolj presenetilo in mu napravilo še večje veselje, je bila znanstvena palača, v kateri je videl dva tisoč korakov dolgo dvorano, vso napolnjeno z matematičnimi in fizikalnimi inštrumenti (K, 97).

Eldorado je torej rajska država, kjer se ne tožarijo, marveč se le ukvarjajo z znanostjo. Voltaire naj bi bil pred prihodom v Prusijo prepričan, da je kralj-filozof Friderik Veliki udejanjil takšno idealno državo, vendar je bil kmalu razočaran (Leiner 1991: 71). To naj bi potrjevala tudi Kandidova izjava: »To je [= Eldorado] vse kaj drugega kakor Vestfalija in grad gospoda barona.« (K, 96). Lahko bi rekli, da je Voltaire v *Kandidu* naslikal tako 'lieu infernal' (Vestfalija) kot potencialni 'espace paradisiaque' (Eldorado) tedanje Prusije. Ker Friderik ni zmožal udejanjiti raja filozofov, ga je Voltaire naslikal v obliki utopije.<sup>13</sup> Medtem ko je francoski razsvetljenec le sanjal o takšni utopiji, pa je v Rousseaujevem tudi nekoliko utopičnem delu *O družbeni pogodbi* (*Du contrat social*, 1762) prepoznati ureditev filozofove rodne Ženeve.

Če pisatelja ne zanima politični ali filozofski ustroj dežele in le brezskrbno opisuje lepote dežele, potem govorimo o arkadijskih opisih.<sup>14</sup> Ti so že opazni v Rousseaujevih predromantičnih zaznavah čudovite švicarske pokrajine v romanu *Julija ali Nova Heloiza* (*Julie ou La Nouvelle Héloïse*, 1761), najočitnejši pa so v francoski romantiki. Poglejmo si odlomek Chateaubriandovega opisa vasice Waldmünchen:

Ut mos, je v Waldmünchenu vsak dan predstava in med njene prve gledalce se štejem jaz. Ob šestih zjutraj prečeše vso vas navzgor in navzdol njen stari veliki in sloki pastir; pri tem trobenta na ravno trobljo, ki je dolga šest čevljev in se zdi od daleč kakor prekla ali pastirska palica. Najprej izvabi iz nje tri dokaj ubrane kovinske glasove, nato pa zatrobenta nekaj galopu ali kravjemu balu podobnega in posnema pri tem mukanje krav in kruljenje prašičev. Fanfaro sklene z zategnjem in kolcajočim



falzetom. Tedaj pridrvijo z vseh koncev krave in junci, teleta in biki; njihovo mukanje napolni ves vaški trg; z bližnjih stezic se vsujejo navzdol ali zrinejo navkreber še novi, uvrstijo se v sprevod in krenejo na pašo. Za njimi se pritrese od strani eskadron krulečih prašičev, ki so podobni merjascem. Ovce in jagnjeta, ki se pririnejo med njihove repe, uberejo meketaže tretji del koncerta in z dodatno skladbo se uvrsti vanj še gaganje gosi: čez četrto ure vse izgine.<sup>15</sup>

Na takšne nostalgične arkadijske opise Nemčije je seveda znatno vplivala Mme de Staël, s katero se Voltaire nikakor ne bi strinjal. Medtem ko je avtorica dela *O Nemčiji* v Nemcih videla iskrene in zveste ljudi, jih je imel pisec *Kandida* za prostake. Podobno bi lahko rekli tudi za švicarsko pokrajino. Olivier de Magny bi raje doživel vihar na morju, kot da bi se nahajal v alpskih pokrajinah (Jost 1956: 136), Rousseaujev Saint-Preux pa s pomočjo švicarskih Alp doživlja notranje prerobenje. Celó v Belgiji, ki jo je večina prezirala, so nekateri francoski pisatelji vendarle našli nekaj privlačnosti. Gautier je občudoval razvoj belgijskih železnic in se navduševal, kako je mogoče z novo hitrostjo drugače dojemati stvarnost (Pichois 197: 42).

Pisatelji so torej v isti deželi v različnih časovnih obdobjih videli bodisi 'raj' (utopični ali arkadijski) bodisi 'pekel'. V istem narodu pa so odkrivali tako idealistično kot imperialistično tendenco.

## VI

Literarna imagologija raziskuje podobe Drugega v določeni literaturi, njeno literarno gradivo pa je uporabno tudi v zgodovini, sociologiji in socialni psihologiji. V posameznih literaturah je opaziti predvsem pozitivne ('rajske', idealistične) in negativne ('peklenke', imperialistične) podobe.

Imagologija ugotavlja zlasti stereotipne podobe posameznega naroda v določeni književnosti, jih kronološko razvršča in jih skuša razložiti, hkrati pa jih primerja s stereotipnimi podobami drugih narodov v isti literaturi. Tako opozarja na banalnost in škodljivost stereotipov, s čimer lahko prispeva vsaj k boljšemu poznavanju, če že ne k večjemu razumevanju med posameznimi narodi.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Pričujoča razprava je nekoliko prirejena različica članka »Teaching imagology today«, ki je v angleškem prevodu Martine Ožbot izšel v reviji *Arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 34 (1999), 313–322.

<sup>2</sup> Prim. Igor Grdina: »Podoba žida v slovenski literaturi«. *Kronika* 37 (1989), 267–277.

<sup>3</sup> Voltaire: *La Henriade. Poème en dix chants*. Chant X. (Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, 1841), 181. Zanimivo, da je Voltaire zapisal k temu verzu

naslednjo opombo: »Z izrazom barbari označujem le tiste Švicarje, plačance vojvode mayenskega, ki so bili v Parizu – kot pravijo sočasni zgodovinarji – izredno nasilni, nikakor pa ne ves njihov narod, poln poštenosti in zdrave pameti, ki je eden najbolj spoštljivih na svetu, saj skuša ohranjati svojo svobodo in nikoli ne zatira drugih [...]«

<sup>4</sup> Definicije heterostereotipov, avtostereotipov in metastereotipov povzemamo po Musku (1994: 27).

<sup>5</sup> Hugo Dyserinck: »La pensée nationale chez les auteurs flamands d'expression française de la génération de 1880«. *Actes du IV<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*. (The Hague, Paris: Mouton & Co., 1966), 309–316.

<sup>6</sup> Film sam na sebi ponuja mnogo podob o različnih narodih. O problemu podob Rusov v poljskih filmih je, denimo, pisal znani režiser Krzysztof Zanussi (1995: 215–216). Sicer tretjerazredni film avstralskega režiserja Richarda Flanaganana *Zvok ploska ene roke* (*The Sound of one Hand Clapping*), ki govori o problemih slovenskih izseljencev na Tasmaniji (alkoholizem, samomori, depresije), je prav zaradi tujčevega pogleda na slovenski značaj doživel v Sloveniji uspeh pri intelektualni publiki. Isto velja tudi za njegov istoimenski roman, po katerem je film nastal (Jurak 2000: 107–118).

Tudi v muzikologiji so imagoške prvine. Že Richard Strauss je opozarjal, da se tamburini uporabljajo v orkestru, ko se prikazuje določena plemena. Posamezni narodi imajo dejansko glasbne attribute: Italijani mandolino, Španci kitaro in kastanjete, Cigani pa tamburin in violino. Ko pa skladatelj želi prikazati kolorit drugega naroda, uporablja posebne zvrsti njihove glasbe (npr. barcarolo, mazurko itd.). Glinka pa je npr. konfrontacijo ruskih pesmi s poljsko plesno melodiko uporabil za prikaz narodne ne/kulturnosti (Nachtsheim 1887: 267–268).

Pageaux (1998) pa je postavil temelje za imagologijo stripa, ko je preučeval francoske avtostereotipe pri *Asterixu* Goscinnyja in Uderza. Hergéjevo *Otokarjevo žezlo* (*Le Sceptre d'Ottokar*) iz serije Tintin pa prinaša mnogo klišejev o balkanskih državah.

<sup>7</sup> Zametek takšne študije je poglavje »Images of race, class and gender in nineteenth-century French culture« iz knjige *Georges Bizet. Carmen* Susan McClary (Cambridge: University press, 1992).

<sup>8</sup> Julián Juderías: *Črna legenda (La leyenda negra)*. Citirano pri Hoffmannu (1961: 135).

<sup>9</sup> Charles Nodier: Laybach. *La Quotidienne*. 15. 1. 1821. Citirano pri Maixnerju (1960: 63).

<sup>10</sup> Elme-Marie Caro: *Dnevi preizkušnje (Les jours d'épreuve)*. Citirano pri Digeonu (1959: 160).

<sup>11</sup> Charles Baudelaire: *Pauvre Belgique*. Texte publié par Jacques Crépet et Claude Pichois. (Paris: Editions Louis Conard, 1953), 197.

<sup>12</sup> Voltaire: *Kandid ali optimizem*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988, 57. Odslej citirano s kratico K in številko strani.

<sup>13</sup> Dubois (1968: 8) poudarja, da ni povsem jasno, ali je izraz utopija povezovati z besedo utopia (dežela, ki je ni) ali eutopia (dežela, kjer je dobro). Kakorkoli že, za Eldorado velja oboje.

<sup>14</sup> Prvotna grška pokrajina Arkadija je bila revno in golo področje, zato je Teokrit svoje *Idile* postavil na Sicilijo. Mit Arkadije z bujnim rastjem, večno pomladjo in brezdeljem za ljubezen je ustvaril šele Vergilij v svojih *Eklogah*. Tem smernicam je sledila tudi italijanska renesansa, zlasti Jacopo Sannazaro v svoji *Arcadiji* (Panofsky 1994: 298–304).

<sup>15</sup> Chateaubriand: *Spomini z onkraj groba*. Prevedla Djurdja Flerè. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989, Knjižnica Kondor 251, 187–188.

## LITERATURA

- DIGEON, Claude, 1959: *La crise allemande de la pensée française (1870–1914)*. Paris: PUF.
- DUBOIS, Claude Gilbert, 1968: *Problèmes de l'utopie*. Archives des Lettres modernes 1 (IV).
- DYSERINCK, Hugo, 1977: *Komparatistik. Eine Einführung*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Aachener Beiträge zur Komparatistik 1.
- FISCHER, Manfred S., 1981: *Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Aachener Beiträge zur Komparatistik 6.
- FRENZEL, Elisabeth, 1966: *Stoff- und Motivgeschichte*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- GUYARD, Marius-François, 1951: *La littérature comparée*. Paris: PUF, »Que sais-je« 499.
- HOFFMANN, Léon-François, 1961: *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. Princeton: Princeton UP, Paris: PUF.
- JOST, François, 1956: *La Suisse dans les lettres françaises au cours des âges*. Fribourg: Editions universitaires, collectanea friburgensia 3.
- JURAK, Mirko, 2000: »Richard Flanagan's Novel on Slovene Immigrants in Australia«. *Essays on Australian and Canadian Literature / Eseji o avstralski in kanadski književnosti*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 107–118.
- KLEIN, Holger, 1987: »Zerrspiegel? – Bilder von Preußen-Deutschland in englischer Prosa, 1890–1914«. *Europa und das Nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Ur. Hugo Dyserinck in Karl Ulrich Syndram. Bonn: Bouvier, Aachener Beiträge zur Komparatistik 8, 71–101.
- LEINER, Wolfgang, 1991: *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- MAIXNER, Rudolf, 1960: *Charles Nodier et L'Illyrie*. Paris: Didier.
- MIRÓ, César, 1968: *Alzire et Candide ou l'image du Pérou chez Voltaire*. Paris: Centre de recherches hispaniques.
- MOURA, Jean-Marc, 1992: »L'imagologie littéraire: Essai de mise au point historique et critique«. *Revue de littérature comparée* 66, 271–287.
- MUSEK, Janek, 1994: *Psihološki portreti Slovencev*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, zbirka Forum 4.
- NACHTSHEIM, Stephan, 1987: »Anmerkungen zur Frage einer Imagologie der Musik«. *Europa und das Nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Ur. Hugo Dyserinck in Karl Ulrich Syndram. Bonn: Bouvier, Aachener Beiträge zur Komparatistik 8, 245–281.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, 1989: »De l'imagerie culturelle à l'imaginaire«. *Précis de la littérature comparée*. Ur. Pierre Brunel in Yves Chevrel. Paris: PUF, 133–161.
- PAGEUX, Daniel-Henri, 1998: »Astérix le gaulois. Modèle de Français ou Français modèle? De l'imagerie au mythe politique«. *Le bûcher d'Hercule. Histoire, critique et théorie littéraires*. Paris: Honoré Champion, 163–173.
- PICHOIS, Claude, 1957: *L'image de la Belgique dans les lettres françaises de 1830 à 1870. Esquisse méthodologique*. Paris: Nizet.
- PANOFSKY, Erwin, 1994: »Et in Arcadia ego: Poussin in elegična tradicija«. *Pomen v likovni umetnosti*. Prevedel Igor Zabel. Ljubljana: Škuc, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Studia humanitatis, 295–319.

- POGAČNIK, Jože, 1990: »Slovenski fenotip v hrvaški književnosti«. *Sodobnost* 38/1, 74–92.
- TAVZES, Janko, 1933: »Introduction«. Charles Nodier: *Statistique Illyrienne. Articles complets du Télégraphe Officiel de l'année 1813*. Ljubljana: Satura.
- WELLEK, René, 1953: »The concept of comparative literature«. *Yearbook of Comparative and General literature* 2, 1–5.
- ZANUSSI, Krzysztof: »National stereotypes in films«. *Stereotypes and Nations*. Ur. Teresa Walas. Cracow: International Cultural Centre, 211–218.

## ■ IMAGOLOGICAL PERSPECTIVES

---

Literary imagology deals with images of the Other in texts of a given literature, and can also be of interest to historians, sociologists, and social psychologists. In individual national literatures, one can usually distinguish between positive ('paradisical', idealistic) and negative ('infernal', imperialistic) images. Imagology endeavours to identify stereotypical images of individual nations in a given literature, to examine them from a chronological standpoint and to explain them, often in a comparative light. Trying to make evident how banal and useless (or even detrimental) stereotypes are, it can potentially enhance our knowledge of the Other and thus promote international understanding.

# MULTIKULTURALIZEM, VEČJEZIKOVNOST IN MODERNOST

---

Jola Škulj

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

*Razprava se osredotoča na odgovor, zakaj se je problem multikulturalnosti in večjezikovnosti v zadnjih dveh desetletjih 20. st. znašel v središču resnih znanstvenih interesov humanistike in zakaj je tudi v literaturi prišlo do tematizacije teh vprašanj. Izpostavljeno je stališče, da so multikulturalizem, večjezikovnost in modernost soodnosna vprašanja in da so ta vprašanja o decentrirani identiteti, pogojena v realistični teoriji védenja in postpozitivistični koncepciji objektivnega, v temelju vezana na historične premike v samodojemanju človeka. Z utrditvijo koncepcij logike drugosti kot opcije postkolonialnega diskurza so ti premiki k filozofiji konkretnega in pluralistični ontologiji dopuščali platformo za prepoznavanje bolj kompleksnih dejstev umetnosti in kulture.*

*Multiculturalism, multilingualism and modernity. The article examines why the ideas of multiculturalism and multilingualism have been the focus of research interest in the humanities for the past two decades, and why both ideas have also been elaborated as a theme in narrative literature. Multiculturalism, multilinguality and modernity appear to be correlative issues and as issues of decentred identity, grounded in a realist theory of knowledge and a postpositivist conception of objectivity, these questions are due to historical changes in our own self-interpretation. Advocated through the concepts of the logic of otherness as a view of postcolonial discourse, these moves into the philosophy of concreteness and pluralist ontology initiate a set of principles for considering a more intricate reality of arts and culture.*

Problem multikulturalnosti je s primerno znanstveno pozornostjo postavljen v ospredje interesa sodobne humanistike šele v zadnjem času in dobiva v kontekstu zavedanja globalizacije razvidno težo tudi kot politična tema. Vendar pa se hkrati, ko se kaže kot vitalno vprašanje, po mnenju marsikaterega avtorja razkriva tudi kot politično sporno (prim. Finkielkraut 1995, Beck Matuštič 1998). Tudi večjezikovnost je v današnjem času deležna večje obče pozornosti vsaj kot ideja in je celo del političnih



diskusij formalne evropske politike.<sup>1</sup> Nekatera vprašanja se ob tem kar sama zastavljajo. Ali ima preboj decentrirane logike kot ozadje teh idej lahko svoje implikacije v dejanskem življenju in njegovih politikah? Ali obstaja možnost, da utrjevanje decentrirane logike mišljenja aktivira v teh novih procesih tudi spremenjen pogled na vlogo marginalnega – s čimer imamo v mislih manjše evropske jezike in kulture, kakršna je tudi slovenska – ali pa gre zgolj še za en nesporazum in je multikulturalizem bolj »terapija za manjšine«, kot zatrjuje Robert Stam (1997: 196–7)? Skepticizem je gotovo umesten, saj je le tako mogoče pričakovati, da bo prihajalo do pobud za pozitivne premike. Evropski komite za spoštovanje kultur in jezikov v Evropi (E.C.R.C.L.E.) s Pierrom Bourdieujem, Julio Kristevo in drugimi prvopodpisanimi je sprejel peticijo o humanistični in večjezikovni Evropi, bogati v svoji kulturni različnosti (*For a humanist and multilingual Europe, rich of its cultural diversity*, <http://persoweb.francenet.fr/~mbonnaud/cercleen.html>). Ta listina potrjuje, da obe ideji – multikulturalnost in večjezikovnost – krožita kot politična volja in kot civilizacijski projekt udejanjanja narodnostnih pravic v kulturnih in jezikovnih zadevah. Ekonomska dimenzija multikulturalnosti in večjezikovnosti seveda v vseh političnih diskusijah prekriva same kulturne prednosti. Ob tako usmerjenih interesih se postavlja tudi naslednje vprašanje. Ali je lahko zagovarjanje in podpora jezikovne in kulturne različnosti kot sprejeta politika združujoče se Evrope dejansko utrjena filozofija evropske ideje ali pa je to bolj integracijski slogan? Pomisleki v tej zvezi so pravzaprav globlje motivirani, kar se pokaže takoj, ko se ustrezno zave-mo samih izvorov in zgodovine zahodnega mišljenja, vključno z njegovimi stranpotmi. Ob tem zapisana izjava, da je »spoštovanje večjezikovnosti v evropski skupnosti več kot legalni imperativ, [da] je to premislek celotne filozofije evropske ideje« ([http://europa.eu.int/comm/scic/multi/multi\\_en.htm](http://europa.eu.int/comm/scic/multi/multi_en.htm)), gotovo ni povsem združljiva s tradicijo dvatisočletne evropske misli, ki se dovršuje v metafiziki moči.

Toda bolj kot takšni politični aspekti nas zanima, zakaj kritični diskurz ni izražal kakšnega posebnega interesa za problematiko multikulturalizma že prej. Gotovo bi bilo preveč poenostavljeno ponoviti pogosto omenjano trditev, da sta se ideji multikulturalnosti in večjezikovnosti prebili v ospredje naših pogledov kot pojma človekovega zaskrbljujočega soočenja s procesi globalizacije in s pojavom informacijske družbe. Vprašanje je mogoče vsekakor premisliti tudi iz drugega zornega kota. Kaj pa če za ključna določila ali bistvo multikulturalnosti nismo mogli biti dovzetni že prej in je bila sama ideja našemu mišljenju in interesom v specifičnem historičnem horizontu preprosto nedostopno tuja, oziroma, če se izrazimo bolj precizno, ali ni bila naša konceptualna zmožnost do nedavna neprikladna, da bi se tej ideji sploh utegnili odpreti ter se ji sistematično približati? Kaj je razlog naraščajočega interesa za multikulturalizem in multilingvalizem v postmodernem teoretiziranju, o čemer nas prepričuje množica strokovne literature? Zakaj se danes lahko bolj analitično posvečamo takšnim temam, nismo pa mogli nanje z vso pozornostjo osredotočiti svojih misli tedaj, ko je Goethe iniciiral pojmovanje svetovne literature? Ker lahko le pritrdimo stališčem, da je človekova eksistenca (in

hkratna razpoložljiva zmožnost reflektiranja) vedno nezamenljivo historično umeščena, moramo v svoji nanovo razkriti pozornosti do vprašanj multikulturalizma in večjezikovnosti v desetletju ali dveh pred iztekom 20. stoletja videti, da ta dobiva utemeljenost skozi konkretno skušnjo našega samodojemanja in v spremenjenem položaju naše zavesti in mišljenja.

Katere spremembe v našem historičnem samorazumevanju so služile kot sprožilci, da zdaj bolj izostreno pretresamo ta problem? Ob tem moramo priznati, da multikulturalnost in večjezikovnost v zadnjih dveh desetletjih nista bili le predmet teoretiziranja, ampak sta prestopili tudi v središče interesa same umetnosti in bili tematizirani v literaturi nekaterih najboljših avtorjev. Prostori multikulturalnosti so bili v osemdesetih letih izrabljeni tudi kot središčna narativna tema marsikaterega visoko vrednotenega literarnega besedila. Zakaj je Claudio Magris, pisatelj, ki ima sam skušnjo multikulturalnosti Trsta kot predavatelj na tamkajšnji univerzi, izbral temo Donave (*Danubio*, 1986), ali zakaj se je Predrag Matvejević, rojen v nekem drugem obmejnem mestu, Mostarju, lotil pisati *Mediterranski breviri* (1987)? V tem kontekstu seveda ne gre spregledati tudi slovenskega primera odlične proze Lojzeta Kovačiča, ne toliko zato, ker je bil avtor rojen v večjezikovni Švici, ampak ker je njegovo odraščanje v temelju določalo jezikovno navzkrižje nemščine in – po preselitvi v domovino svojega očeta – prvotno njemu povsem tuje slovenske besede. Kovačič je s svojo knjigo *Basel* (1989), tretjim od petih fragmentov iz širšega narativnega cikla, izpostavil dogajanje v multilingvalnem prostoru razhajajočih se sledi tega švicarskega mesta ob meji s Francijo in Nemčijo. Na ozadju Basla aktualizira Kovačič temeljno temo navzkrižnosti življenja v nekaj smereh. Sooča nas ne le s protislovnostjo lastnih zbledelih spominskih podob o tem mestu iz otroških let in spremenjene dejanskosti Basla desetletja kasneje, ko se tja vrne, ampak odpre tudi problem neizbrisnosti razlik in tujosti najbližjih, kar prinese samo življenje. O tem govori srečanje s sestro, s katero se vrsto let nista videla in je njun dialog lahko le bizaren pogovor dveh, ki govorita drug mimo drugega in izrekata dvoje mimobežnih skušenj sveta. A istočasno se pripovedovalcu sredi te nove in tuje situacije bežno nakaže, kako negotovo daleč in nepoznan mu je morda tudi svet ženske, s katero sta intimno zblížana in ga spremlja na tej poti. Donava, Sredozemlje in Basel sami po sebi predstavljajo prostore heteroglotičnih srečevanj. So kraji, ki udejanjajo presečišča različnih tradicij, kjer zgodovinska realnost prekriva množico konfliktnih in protislovnih nanosov in zgodb. Pravzaprav so povsem prikladna scenografija z izrisanimi zemljevidi obrisov raznorodnih historičnih vplivov, ki so trčili skupaj, preživelih dokumentov ali pričevanj o preteklem življenju. S svojim kompleksnim značajem in nakazano fluidnostjo so Donava, Sredozemlje in Basel očitno dovršena ozadja za narativne interese Magrisa, Matvejevića in Kovačiča, kot pisateljev s skušnjo mejne cone združevanja in prekrivanja različnih kultur. Kot točke srečevanja neukinljivo dogajajočih se kulturnih protislovij, kot prizorišča udejanjajočih se nasprotij nezdržljivih tradicij, kot mesta neuskladljive raznorodnosti in večobraznosti, kjer so različni pogledi v stanju soočenja izključujočih se jezikov-

nih sledi, kot prostori odprtega konflikta nasprotujočih si idej in zgodovinskih silnic, predstavljajo ti trije pripovedni teksti ne le aktualizacijo instanc multilingvalnosti, ampak še bolj aktualizacijo današnjih stališč pluralizma in pogledov na vprašanja fraktalne nasebnosti ter tako preiskujejo sodobno temo pluralistične ontologije. Mrežna sprepletenost zgodovinskih nanosov in večsmerna medsebojna povezanost kulturnih izrazov v kontekstu Donave, Sredozemlja ali Basla je tista praviša ideja z močnim in zaželenim učinkom, kakršne se umetniški prijemi narativnosti sredi osemdesetih let z lahkoto in umetniško večše lotijo. Kompleksne plasti dejanskosti in nedovršena realnost Donave, Sredozemlja ali Basla so priročna tema za aktualne interese človekovega duha v dobi multikulturalnosti. Osemdeseta leta so bila vendarle tisti čas, ki je skozi jezik matematika omogočal tudi konsekvantnejšo tematizacijo multidimenzionalnega človeka (Atkin 1981).

Če naj konceptualno zajamemo obstoječo večdimenzionalnost kulturne realnosti sveta v spreminjajočih se procesih globalizacije, potem je treba – ne glede na mnoge, tudi upravičene zadržke zagovornikov antiglobalističnih gibanj – ugotoviti, da danes totalizirajoči način mišljenja nedvomno predstavlja problem, ne pa rešitev. Dandanes smo se sposobni strinjati, da odprta realnost kulturnih procesov s svojo inherentno *logiko konfliktov in kontradiktornosti* (Bahtin) ne more biti utemeljena v enem samem izvoru in ne more biti prezentirana unilateralno, in prav tako razpoznavamo, da tudi eksistenca, resnica in dejstva zgodovine ne morejo biti nič več fokusirana iz ene in iste glediščne točke ter opredeljiva v skladju z enim samim pomenom. Razdelava multikulturnega in večjezikovnega ozadja kot narativne teme v pisanju Claudia Magrisa, Predraga Matvejevića ali Lojzeta Kovačiča izpostavlja zgolj to, da je dana realnost nenehno v dogajanju, torej nekaj, kar je vseskozi reinterpreterirano dejstvo, neukinljivo intertekstualizirano skozi nove kontekste, nove relacijske odnose v poteku časa. Realnost je sled mnogih palimpsestnih nanosov. Realnost, dejanskost ali stanje stvari niso kaj, o čemer je mogoče spregovoriti z enoumno preglednostjo, kar je mogoče opredeliti z nedvoumnostjo in nepreklicno gotovostjo ali enkrat za vselej, z ene same točke znotraj vnaprej določljivih zamejenosti, ampak predpostavljajo mrežo soodvisnosti in so nekaj dosti bolj nedoločljivega, fluidnega, opredeljivega s kontingenčnostjo ter tako pomensko zajemljivega zgolj skozi heteroglotičnost.<sup>2</sup> Realnost ali dejanskost je po svojem bistvu pravzaprav nekaj, kar je v stanju procesnosti, nekaj spremenljivega po svojem značaju ali kvalitativnih določilih, vedno prehajajočega danost svojih robov. Magrisova Donava kot reka s tritisočkilometrsko potjo med Schwarzwaldom in Črnim morjem, Matvejevićevo Sredozemlje kot medkontinentalen morski bazen mnogih obrežij ali Basel iz Kovačičevega pripovednega teksta so izbrane podobe fluidnega, vseskozi spremenljivega, v vsakem trenutku odloženega ali zanikanega določila realnosti. Pripoved kateregakoli teh treh odličnih avtorjev nas sooča s stališči filozofije konkretnega. Kovačičev roman predstavlja tudi nazoren, celo dobeseden primer večjezikovnosti, saj je slovensko besedilo sprepleteno z daljšimi odlomki pogovorne nemščine, kot jo uporablja pripovedovalčeva v Baslu živeča sestra.

Multilingvalnost, rabljena v tem besedilu, poudarja decentrirano identiteto, kar je primarna tema pripovedi tudi pri Magrisu in Matvejeviću. Multilingvalnost pri Kovačiču je integralna kvaliteta romaneskne reprezentacije, ki je utemeljena na konsekventni »realistični teoriji védenja« (Mohanty 1997: 147) in na »postpozitivistični koncepciji objektivnega« (Mohanty 1997: 148). Takšna pozicija implicira poglede, ki jih povzema logika alteritete ali drugosti.

Pogledi na multikulturalnost in večjezikovnost so bili od osemdesetih let naprej reaktualizirani na podlagi postmodernega koncepta identitete kot razlike in s postpozitivistične epistemološke pozicije. Toda logiko drugosti ali dialoščnosti lahko razberemo že v poetikah z začetka dvajsetega stoletja, v delih iz obdobja modernizma. Za modernistično umetnost je bila alteriteta ključni faktor razumevanja. Eksotopična skušnjava je bila v ozadju najopaznejših modernističnih prijemov, prav tako pa lahko v delih zgodnjih modernistov poleg elementov heteroglotičnosti najdemo tudi reprezentativne primere multilingvizma.<sup>3</sup> Če odprtost za ideje multikulturalnosti in večjezikovnosti izhaja iz korenitih premen našega zgodovinskega samorazumevanja, potem ni naključno, da jih zaznamo že v literaturi modernističnega obdobja, ko so prakse njenih inovativnih poetik skušale izraziti te daljnosežne spremembe in jih tematizirati skozi temeljito reformo formalnih prijemov. Ključni preobrat v človekovi zavesti o samem sebi, ki je sprožal odprtost za takšne ideje, je prav skozi te poetike izpričeval svoje nedvoumne nastavke. Umetnost kot prostor pristnega dogajanja zgodovine je s poetološkimi postopki modernizma utrjevala pomik k pluralistični ontologiji.

Da modernistična umetnost ne pomeni zgolj radikalno prenavljajoče se forme in da je treba v množici razhajajočih se poetik tega obdobja za razpoznavnimi formalnimi strategijami avtorefleksivnosti dejansko razbrati njihovo izpostavitve vprašanja eksistence kot take in s tem očitno držo modernistične eksistencialne angažiranosti, tisto poetološko ključno, vendar običajno spregledano historično poslanstvo te umetnosti, je bilo opozorjeno na drugem mestu ob razdelavi temeljne logike inovativnih potez modernizma v liriki, narativnih in dramskih formah, ki je bila premišljena v luči Husserlovih razlag krize evropske zavesti.<sup>4</sup> Samorefleksivnost modernistične umetnosti, manifestirano kot specifični notranji značaj njene umetniške angažiranosti, moramo prepoznati kot vnovično osredotočenost na samo eksistenco, kot povrnitev k pristni, primarni biti, ki jo je evropska misel v svoji omejeni varianti racionalizma oziroma »naivni obrnjenosti navzven«, kot je po letu 1930 Husserl opozoril v dveh znanih predavanjih o krizi evropske zavesti, dotlej povsem pozabila. Teh poudarkov v množici razlag modernizma preprosto ni zaslediti. Uglednemu in dolgemu spisku kvalificiranih monografskih pristopov k modernizmu se je tako logika modernistične umetnosti vztrajno izmikala, pa ne le zato, ker so avtorji v svojih ekspertizah izhajali iz opisnosti modernističnega materiala, s tem pa nujno zgrešili možnost, da bi zaobjeli ključno idejo različnih modernističnih dosežkov, ampak predvsem zato, ker bistva modernistične logike s poskusi tradicionalnega konceptualnega zajetja ne moremo izreči. Modernizem v svojem jedru pomeni *odgovorno*



umetnost<sup>5</sup> v najstrožjem pomenu besede in ta odgovornost izhaja iz dialektičnosti, ki je tudi notranja kvaliteta modernističnih strategij. S specifičnimi invencijami v potezah lirske, pripovedne in dramske literature razkrivajo modernistične forme angažiranosti svoj odgovornostni premik k spremenjenemu dožemanju sveta in človekovega jaza. To spremenjeno modernistično pozicijo glede resnice in subjekta pa je s starimi pojmi nemogoče izraziti.

Modernistično umetnost, ki je ne gre razumeti zgolj kot inovativno formalen pojav, so sicer povezovali s problematiko najrazličnejših kriz. Interpretirana je bila kot pojav krize jezika, krize kulture (Beebe 1973, Bradbury in McFarlane 1976, Calinescu 1977, Luft 1980), v nekaterih razlagah tudi kot pojav krize identitete (Le Rider 1990, 1993). Izpostavitve čuta jezikovne krize je ob modernizmu smiselno razumeti predvsem v luči novih epistemoloških pogledov, ki jih je na prelomu v dvajseto stoletje izpričal tudi premik znanosti, ali pa v smislu izjav, ki jih je v zvezi z modernistično abstrakcijo formuliral Lyotard, da gre za »prezentiranje nepredstavljivega«. S tega aspekta je modernizem s svojimi poetikami pravzaprav pojmu resničnosti razpiral meje, kar je še eden od podarkov, ki ob razlagah te daljnosežno prenavljajoče se umetnosti ni prav pogost. A bolj kot stališča o krizi jezika se zdijo relevantna opozorila o krizi identitete, ker je to konceptualno vprašanje vpisano v samo dejstvo epistemološkega preobrata. Okoli leta 1900 se je ne le v umetnosti, ampak tudi v znanostih, filozofiji in nedvomno tudi v vsakdanjem življenju opazno dogodila vrsta sprememb, ki so pomenile znamenja odločilnega spodnašanja tradicionalnih, s kartezijanstvom postavljenih koncepcij, tudi pojma resnice. V ustroju modernistične umetnosti je povsem razvidno, kako je bila do tedaj privilegirana kartezijanska enost manifestativno subvertirana. Modernizem se je bil, kot potrjuje množica njegovih poetik, zmožen lotiti nemogoče naloge, da predstavi to, »česar ni mogoče misliti« (Lyotard). V kontekstu omenjenih epistemoloških premikov pojem identitete preprosto ni imel več svoje nekdanje samoumevnosti, kot jo je še lahko posedoval v novoveški tradiciji racionalnosti. Novi pogledi v fiziki, matematiki, biologiji, pa tudi filozofiji so enako kot v umetnostih zamajali logiko kartezijanske racionalnosti.<sup>6</sup> Razpoka v dožemanju pojma identiteta<sup>7</sup> je bila vse bolj očitna. Pojem identitete, ki implicira tako pomen istosti (lat. *idem*, angl. *same*) kot nasebnosti (lat. *ipse*, angl. *self*), je prav zaradi obeh teh dveh vsebin na ozadju novih razkritij in spoznanj ter zmožnosti njihovega miselnega zaobseganja vse bolj terjal precizacijo. Ključno je spoznanje, da nasebnost ni tudi istost. Očitnih težav, ki pritičejo vprašanju identitete kot take, se filozofija dolgo ni lotila. Analitično je v to problematiko posegla šele sorazmerno kasna intervencija Ricoeurjeve hermenevtike z razdelavo temeljne distinkcije obeh rab pojma identiteta<sup>8</sup> in opozorila, da se pojma prekrivata v eni sami točki, tj. permanentnosti časa. Z vpeljavo pojma narativne identitete je ta intervencija razrešila problem aporetičnosti v vprašanju (osebne) identitete.<sup>9</sup>

Vprašanje krize identitete je v svoji razdelavi literarne modernosti<sup>10</sup> izpostavil Le Rider in trdil, da je kriza osebne identitete osrednja tema pri avtorjih dunajske moderne, pa tudi pri pisateljih izven tega kroga, ki



prepričljivo veljajo za modernistične. Tematizacijo individualizma, samote in identitetne krize tudi Le Riderjeva interpretacija modernosti navezuje na Ricoeurjeve koncepcije, vendar očitno posredno prek dela Louisa Dumonta *Essais sur l'individualisme* (Pariz 1983). Tako je Le Rider izpostavil predvsem Ricoeurjevo opredelitev identitete kot kontinuiranega procesa konstruiranja skozi zaporedne stopnje *individuacije*, *identifikacije* in *imputacije*. Problem krize identitete pri protagonistih v literaturi dunajskega fin de siècle razume ta razlaga kot problematizacijo jaza ali navzočnost nenehnega dvoma vase, ob vprašanju identitete pa izpostavlja predvsem nedoločljivost. Po Le Riderjevi opredelitvi je »kriza identitete dekonstrukcijski proces, pri katerem je bila nova in bolj ali manj stabilna identiteta (re)konstruirana, in v takem primeru je moral subjekt živeti z bolj ali manj permanentno krizo. Sam ta proces krize in restabilizacije identitete je vodil k reformuliranju moderne usode, ki jo je s tega stališča mogoče videti kot *postmodernost*.« (1993: 40).<sup>11</sup> Sicer tudi Le Rider povsem mimogrede opozori, da Ricoeur v *Temps et récit I* (1983) pojasnjuje konstitucijo identitete kot narativno operacijo, vendar pa ne sledi njegovi analitični razdelavi identitete, ki je v omenjenem njegovem delu tudi še ni.<sup>12</sup> Vlogo narativnega časa ali historičnosti omenja v navezavi na Husserlovega učenca Wilhelma Schappa, ki uporabi sintagmo o »zapletenosti v zgodovino«,<sup>13</sup> medtem ko »nasebnost ali jaz sam nima nikakršnih lastnosti: vse lastnosti so vsebovane v zgodbah« (Schapp, *In Geschichte verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*. 1953, 3. izd. Frankfurt 1985: 190, citira Le Rider 1993: 40). Le Rider pravzaprav ustrezno izpostavlja, da je v vseh delih, ki jih pretresa kot krizo identitete, skupna točka v tem, da je jaz teh junakov vzpostavljen kot neka fikcija ali pripoved, ne pa kot neka primarna prazna nasebnost. Le Rider tako opozarja na zlom eotne osebe ali tradicionalnega subjekta v času modernosti, na dezintegracijo individualnega oziroma na to, da se junaki sploh nič več ne zapletajo v iskanje svoje identitete. Ob tej izpeljavi se mu zdi smiselno opozoriti na delo, ki je nastalo onkraj tistega, kar razumemo pod dunajsko moderno, na Musilovega *Moža brez posebnosti*, ki je po njegovem prototip človeka, ki »se odreče bežnim poistovetenjem in ostane v suspenzu, nenehno sprejemljiv (angl. perennially receptive)« (1993: 41). Le Riderjevo sintagmo o »nenehni sprejemljivosti« je povsem mogoče komutirati s formulacijo, da je jaz nenehno v odprtem razmerju do drugosti, torej opredeljen z dialogizmom.

Umetnost modernizma že uprizarja decentrirano logiko, ali z drugo besedo, resnica, jaz, dejanskost, kot jih izpostavljajo modernistični postopki, niso več razumljeni kot kaj identičnega s samim seboj, ampak kot nefinalizirane ali nedovršene entitete, nenehno v razmerju do drugosti, opredeljene z nepreklicno dialoško relacijo. Njihova istovetnost je izpričana kot razsrediščeni sistem množice resnic, množice jazov, pomnožene podobe dejanskega. Z modernizmom se jaz razume kot entiteta z v sebi vpisano instanco neukinljivega razlikovanja. Modernistični jaz je že neskončno interno razlikovani fraktalni subjekt, opredeljen v odprtem dialoškem odnosu. Literatura modernizma se je vprašanja tako pojmovanega jaza dotaknila skozi različne ravni, Proust pa ga je eksplicitno izpostavil v

koncu svojega romana. Kartezijanski pojem jaza in zahodno logocentrično mišljenje sta tako v umetnosti modernizma razvidno spodnešena. Logika dialogizma kot premagovanje logocentrizma odpira vrata pogledom multikulturalnosti in multilingvizmu. Prav tega prehajanja robov kultur in jezikov pa je bilo očitno dosti v modernističnih delih, razpoznamo pa ga tudi v realnih usodah avtorjev. A to se ni dogodilo zato, ker je bila ta umetnost zaznamovana z izrazito urbanostjo in pogojena z mobilnostjo modernega časa, ampak predvsem, ker je bila zavest alteritete vpisana v občutljivost duha, ki je po obeh velikih pariških svetovnih razstavah svet vse bolj dojemal globalno, a hkrati tudi kot kulturno raznorodno dejstvo.

Odlomek iz Prousta nedvoumno potrjuje, kako je modernizem vprašanje jaza dojemal kot nekaj empiričnega, hkrati pa kot nekaj eluzivnega, čeprav tudi kot tak lahko predstavlja možno točko fiksacije. »Če pa naj se vrnem k samemu sebi, sem na svojo knjigo mislil bolj skromno, tako da niti ne bi bilo točno, če bi ob misli na te, ki jo bodo brali, rekel: moji bralci. Po mojem namreč ne bodo moji bralci, ampak bralci samih sebe, saj je moja knjiga le nekakšno povečevalno steklo, nekaj takega kot stekla, ki jih je kupcem ponujal optik v Combrayu – knjiga, s katero jim bom dal pripomoček, da bodo lahko brali v sebi.« (Proust 1997: 353). Da med primarnim tekstom in neskončnostjo interpretacij zija široka reža, na kar je opozarjal kasneje Foucault (prim. 1973: 40), se je modernizem že zavedal, hkrati pa to hiatičnost s svojimi poetološkimi invencijami tudi potencial. Navedba iz Prousta nakazuje, kako je modernizem zaznal vlogo jaza v konstrukciji pomenov, istočasno pa potrjuje, da je z modernistične pozicije njegova privilegirana kartezijanska enost spodmaknjena. Branje je vedno preizkus razlage nas samih, saj so posredovane vsebine zgolj »odnos do realnega« (Ricoeur 1988: 5, citira Makaryk 1993: 455), ali rečeno drugače, celo dejstva so nam na voljo v narativni posredovanosti.<sup>14</sup>

Logiko modernistične umetnosti in njenih strategij dialogizma lahko tu le strnjeno povzamemo. Kriza zavesti kot ozadje vzpostavljanja modernističnih pojavov dopušča možnost razjasnitve temeljne logike inkonkluzivnosti v potezah lirskih, pripovednih in dramskih zvrsti skozi Husserlove komentarje o tem vprašanju. Sledeč njegovim pogledom na problem, ki sega nazaj do preloma v 20. stoletje, je mogoče v razpravljanje o kompleksni in protislovni realnosti modernističnih form in njihovi že omenjeni ključni strategiji samorefleksivnosti zajeti ne le formalno raven literature, ampak tej strategiji pripisati pomen s povsem drugega zornega kota. Samorefleksivnost modernistične forme lahko razpoznamo kot docela zavezujoč odgovor te literature na bistveno historično soočenoost z vprašanjem eksistence kot take, ki je bila dotlej prikrito vprašanje zahodnega mišljenja. Z besedami Husserla je mogoče modernizem razpoznati kot »heroično« ponovno angažiranost »pristine racionalnosti«, od koder izhaja njegova cerebralna razsežnost, hkrati pa te razlage pojasnjujejo, zakaj je izpostavljanje eksistence in njene avtentičnosti ključna tema umetnosti tega obdobja. Modernizem kot samozavedanje stila, kot »obdobje gibanja« (Bradbury 1976), ki so se osredotočala na možnosti umetniškega in skozi svojo kompleksnost poetik preiskovala njihove

ustvarjalne potenciale, je obdobje, ki je v središče postavilo samo vprašanje *biti* in *njeno vedno izmikajočo se lastnost*. Pomen modernistične umetnosti počiva na njeni »odgovornosti forme«. Ponovno preverjajoč eksistenco kot tako, so modernistične forme lahko odprle svoj lastni ustvarjalni proces, zgrabile formo v njenem nedovršenem statusu in posredovale njeno *logiko nedovršenosti*. Soočajoč se z zavestjo nikoli zaključenih protislovij o realnosti in resnici o njej, je modernizem s svojim baudelairovskim čutom za *neposrednost življenja*, za njegov uhajajoči trenutek, tj. za *sedanjost v njeni navzočnosti*, v njeni čisti trenutni kvaliteti kot kvaliteti kontingenčnega, uprizarjal skozi poteze naključnosti in fragmentarnosti v imagističnih, futurističnih, konstruktivističnih, dadaističnih ali nadrealističnih formah svojo enkratno zmožnost zajeti odprtost in negotovost v procesualnosti samega ustvarjanja. S tem, da daje na vpogled svojo edino razpoložljivo neposrednost, svojo pristno nasebnost, razkriva umetnost modernizma lastno resnico nastajanja. Modernistična umetnost dejansko tematizira problem resnice kot postajanja.<sup>15</sup> Fragmentarni postopki kolaža in abstraktnost modernistične poezije ali notranji monolog, tok zavesti in pojavi nemotiviranosti dejanj »junaka« v modernistični prozi ali potujitveni efekt brechtovskega epskega gledališča konceptualizirajo eno od ključnih razsežnosti, ki jo je modernistična inovativna literatura odprla kot svojo osrednjo temo, tj. breztemeljnost temelja ali z Joyceovimi besedami »negotovost praznine«. Modernistična umetnost je v svojem bistvu konceptualna prav s tem, ker s svojim posegom v formo posreduje sam trenutek oblikovanja. Modernistične forme razkrivajo dogodek stvarjanja, dejanje izvora. Od tod modernistične razpoznavne konstrukcijske kvalitete, modernistična izpostavitve določil inferencialnega, kvalitete sugestivnih pomenov in nikoli dokonč(a)ne interpretacije. Vendar pa moramo razumeti modernistične poudarjeno avtotelične poetike prav s tem osredinjenjem na nasebnost kot poetike dejanskega v najbolj strogem pomenu besede. Njihove invencije, kakršen je proustovski nehoteni spomin, ali brechtovski potujitveni efekt, ali imagistični kredo »direktne obravnave (snovi, bodisi subjektivne bodisi objektivne«), ali Poundov koncept podobe (kot prezentacije »intelektualnega ali emotivnega zaobjema v trenutku časa«), ali Eliotov pojem »nerazdružljive občutljivosti«, so reprezentacije, ki jih narekujejo modernistična epistemska pozicija in modernistično pojmovanje modernosti kot skušnje neposrednosti. Umetniška volja za takšnimi modernističnimi reprezentacijami je dati na vpogled sedanost v njeni najbolj neposredni sedanji kvaliteti, sedanost v njeni nedokončanosti. Nasebnost je tako prezentirana v svoji nedovrš(e)nosti. Takšna kognitivna pozicija izhaja iz filozofije konkretnosti. Da bi izrazila to, kar je, če si izposodimo Bahtinovo formulacijo, *dano v območju direktnega stika z neposredno sedanostjo*, je modernistična umetnost iznašla svoje lastne umetniške strategije dialogizma. Dialogski način mišljenja kot transgresija pogledov univerzalistične misli je lahko dejansko sprožal odprtost za druge kulture in za večjezikovno realnost. Goethejevska opcija, ki je domislila prvotno predstavo svetovne literature, je bila še dosledno univerzalistična in ni dopuščala relevantnega vpogleda ne v multilingvalno dejanskost ne v dejstvo multikulturalnosti. Adekvatnejše odpiranje drugosti in drugačnosti je historično

možno onkraj totalizirajočega pogleda, ali rečeno v drugi obliki, to dopušča šele platforma konsekventnega empirizma.

Na tej točki bi bilo prav opozoriti na specifičnosti Bahtinovega pojma dialog, a se po desetletjih navzočnosti njegovih pogledov zdi, da so ključne implikacije dovolj dobro poznane. Zato samo nekaj najnujnejših poudarkov. Bahtinova ideja dialoščnosti je bila utemeljena v specifični epistemološki poziciji njegove izvirne filozofije konkretnosti. Prav ta filozofija je oblikovala podlago za njegovo presenetljivo ostro zavrnitev Saussurove lingvistike kot abstraktnega sistema in za formuliranje stališča, da minimum jezika predstavlja *izjava* kot realno izrekanje in menjava. Zanj je izjava socialno in historično konkretno dejstvo, ki v sebi zadržuje sistem vrednot, te pa niso zgolj entiteta jezikovno izjavljalne funkcije govorečega subjekta, ampak so v soodvisni interakciji s funkcijo adresata. Ta pojem dialoga pa je Bahtin vendarle izrecno razumel kot specifično *enoto*.<sup>16</sup> Vendar ima takšen pojem enote nedvomno neko paradoksalno lastnost, saj je, ker se nanaša na realiteto jezika, v svojem bistvu – in to je ključno – nekaj *nedovršenega*. Da je določila dialoga težko dojeti v terminologiji kakršnihkoli fiksiranih opredelitev, je bilo že večkrat poudarjeno, zavedal pa se je tega tudi Bahtin.<sup>17</sup> Dialog je razumel kot ohranjanje razpora, ne pa kot dokončni izbris razlik. Kot forma nagovora je dialog opredeljen z odprtostjo, nedokonč(a)nostjo, a hkrati vendarle implicira neke vrste 'celovitost'. Prav s temi določili nedovršenosti pa se je ta pojem, ki se nanaša na Bahtinovo filozofijo drugosti kot premagovanje ideološkega monologizma, izmaknil totalizirajočim konceptijam zahodne metafizične tradicije, podobno kot sta se jim po prelomu stoletja tudi pojav modernistične umetnosti in razvoj v drugih vedah. Skozi Bahtinovo idejo dialoga je razklenjena temeljna pega v organizaciji zahodne racionalnosti, o kateri je govoril tudi Husserl v razpravljanju o krizi evropske zavesti. Konceptija dialoščnosti osvobaja sorazmerno dolgo zgodovino evropske racionalnosti njenih lastnih določil in pasti. Ker je utemeljen na nizu filozofij – na filozofiji konkretnosti, filozofiji odprtosti in nedovršenosti ter filozofiji dogodka ali postajanja – so glavni poudarki v pojmu dialoga vsaj trije: relacijski značaj (resnice), nesuverenost (govorečega subjekta) in nedovršenost (dejanskega). Enota dialoga vzdržuje implicirana narativna posredovanost.

Drugačna logika, ki je zajeta v dialogizmu, je po Bahtinu historično utemeljena v specifični spremembi človekovega samorazumevanja. Ta sprememba je bila, kot opozarja Bahtin, vidno označena z rojstvom demokracije in manifestirana v demokratičnih formah seriokomičnih zvrsti (gr. *spoudogeloion*) ali karnevalesknega. Bahtin trdi, da je pojav dialoga sovpadel s človekovo reorientacijo od absolutne preteklosti k nikoli dokončani sedanjosti, kar pomeni, da ima dialog s svojo inherentno logiko transfinitnega<sup>18</sup> svoje korenine ob prvih zametkih ideje modernosti, če zavest o modernem opredelimo s čutom za neposredno sedanjost. »Sedanjost v svoji tako imenovani 'celovitosti' (čeprav seveda ne more nikoli biti kaj celovitega) je« – kakor dialogizem – »načeloma in v bistvu nedokončana (inkonkluzivna); z vsem svojim bistvom zahteva nadaljevanje, sega v prihodnost, in bolj ko aktivno in zavedno posega naprej, v prihod-



nost, tem bolj zaznavna in pomembna postaja njena nedokončanost (inkonkluzivnost).« (Holquist 1981: 30, prim. Bahtin 1982: 30–31). V zvezi s to historično preusmeritvijo človeka k sedanjosti<sup>19</sup> izreče Bahtin zelo pomembno misel, ki je ne gre prezreti, saj je ključna za koncepcijo resnice, za vprašanje njene utemeljenosti in gotovosti: »Kadar sedanjost postane središče človekove orientacije v času in svetu – tedaj čas in svet zgubita svojo sklenjenost, tako njuna celota kakor tudi vsak posamični del. Korenito se spremeni model sveta: svet postane svet, kjer ni prve besede (idealnega počela), zadnja pa še ni izrečena.« (Holquist 1981: 30, podč. J. Š., prim. Bahtin 1982: 31).<sup>20</sup>

Tako nas ideja dialoga, ki je po Bahtinovi sodbi simultana s človekovim prvim soočenjem z zdiferencirano sfero jezikov, končno preusmeri k pojmu modernosti ter njegovemu specifičnemu, historično modificiranemu pomenu za pojave modernizma in modernističnih strategij dialogizma. Ključni pojem modernosti se nanaša na zavest sedanjosti in implicitno meri na zavest historičnega. Ideja modernosti predpostavlja zavedanje sedanjosti kot vrednote na sebi, ali bolj natančno, zavedanje časa kot skušnje neposrednosti, njegove odprtosti in svobode. Ta preusmeritev k sedanjosti sega nazaj v zgodnejšo fazo evropske zgodovine. Po nekaterih stališčih (Nietzsche, de Man, Bahtin) sovpada ideja modernosti z zasnutki evropskega mišljenja, tj. z zametki metafizike oziroma z izhodiščno fazo človekovega samorazumevanja kot *animal rationale*. Po mnenju drugih, tudi Vattima, ima ideja svoje začetke v intenzivnem kultu novega in originalnega, kar postavljajo v konec srednjega veka. Modernost, kot jo promovira evropsko mišljenje in jo kasneje izpostavlja razsvetljenstvo v pomenu znanstvene in tehnološke progresivnosti (z elementi ekonomske in družbene mobilnosti, kar je izhodišče za iznajdbo kapitalizma), implicira kult razuma in kult akcije. Za takšno vsebino modernosti – po Calinescuju meščansko – je bistvena ideja progresivnosti. Progresistična modernost pa je nekaj povsem drugega od ideje estetske modernosti, kot jo prvič zasledimo pri Baudelairu, in je s temeljno vsebino revolta, anarhije, apokaliptičnosti ter aristokratske samoizključenosti glede na svoj lastni niz vrednot izrazito protimeščanska. Modernost v Baudelairovem pomenu ni več sinonimna s kultom razuma in kultom akcije, z njo pa je dorečen tudi novoveški kult novega kot eksaltacije nad sedanjostjo, saj ideja novega in izvirnega zanjo sploh ni več osrednjega pomena. Za pojem estetske modernosti je bistvena drugačna zavest temporalnosti; zanjo zgodovinskost kot linearni in ireverzibilni čas preneha biti adekvatna ideja. Baudelairovska reinterpretacija modernosti promovira zavest same neposrednosti življenja, njegovega uhajajočega trenutka, »sedanjost v njeni navzočnosti, v njeni čisti trenutni kvaliteti« (Calinescu 1977: 49).<sup>21</sup> Baudelairovska modernost s svojo spremenjeno osredotočenostjo na sedanjost izpostavlja zavest o fluidnosti, nestabilnosti, konstantni pervertibilnosti in v tem smislu vpeljuje ključen »kvalitativni preobrat v zgodovini modernosti kot ideje« (Calinescu 1977: 49). Za Baudelaira je, kot je zapisal v članku o Constantinu Guysu leta 1859, »modernost tranzitorna, bežna, naključna« (Baudelaire 1968: 553). Prav te kvalitete se nanašajo na delikaten in daljnosežen preskok k novemu



razumevanju oznake modernosti in k pojmu radikalne historičnosti. Ideja progresivnosti se izgubi, osrednjega pomena je zavest tranzitornosti, fluidnosti, časa kot nečesa eluzivnega, efemernega, začasnega. Baudelairovska modernost je »mogoče definirati kot paradokso možnost stopiti onkraj poteka zgodovine skozi zavest historičnosti v njeni najbolj konkretni neposrednosti, v njeni sedanosti« (Calinescu 1977: 49–50). Baudelairovska modernost preiskuje zavest o časovnosti in utemeljuje zavedanje o hipotetični kvaliteti resnice. S stališča baudelairovskega čuta za modernost postaja resnica krhka v svoji biti. Po svojem značaju je lahko zgolj hipotetična, naključna, nekaj, kar je odvisno od okoliščin. Kot taka modernost implicira zavest razlike, neponovljivega, drugosti, spremenljivosti, različnosti, nekonsistentnosti. Takšna ideja modernosti predpostavlja inkonkluzivni značaj resnice in vpeljuje idejo razsrediščenega jaza. Baudelairovska modernost z zavestjo tranzitornosti vpeljuje pojem narativno posredovane resnice. Ideja estetske modernosti je enako kot filozofski pogledi po Nietzscheju, pa tudi pri njem v t. i. drugi, »empirični« fazi, rezultat tistih sprememb v mišljenju in umetnostih, ki so z iztekanjem postromantike vodile k vzniku modernističnih gibanj. Baudelairovska modifikacija pomena modernosti implicira zavest o neposredno danem, dejanskem (in tudi o historičnosti) kot vedno znova reinterpretiranem dejstvu, posledično pa je takšen detotalizirani pojem resnice pripomogel k nastanku modernističnih umetniških invencij. Preusmeritev k *sedanosti v njeni navzočnosti*, k nedokončanemu dogajanju *neposrednosti življenja* (tj. k sami utelešenosti obstajanja in biti) v njegovem procesualnem značaju (kot uhajajočem trenutku v njegovi čisti trenutni kvaliteti, tj. kvaliteti naključnega) je sprožala pobude za številne besedilne strategije, ki jih najdemo v modernistični umetnosti, v kateri je bila kriza identitete temeljito razdelana kot dominantna ideja. Ideje, aktualne v današnjih debatah glede umetnosti, pa tudi o multikulturalnosti in večjezikovnosti, so bile vzpostavljene že s prvimi koncepcijami detotalizacije resnice, kot je manifestirana skozi Baudelairov pogled na modernost in skozi Nietzschejeve trditve, da ne obstajajo dejstva, ampak »zgolj interpretacije« (1968: 267). Takšna stališča so nedvoumno ponujala temelje za ustreznejše dojetje logike drugosti, ki jo je dogajanje literature in umetnosti v 20. stoletju kot neizogibno potrebo vgrajevalo v svoj izraz. Modernističnim strategijam dialogizma je bil interes za druge kulture in za večjezikovnost nekaj povsem inherentnega, s tem pa se je napovedovala tudi težnja, ki jo je literarna veda ob izteku stoletja opazno namenila multikulturalizmu in multilingvizmu.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Prim. besedilo *Multilingualism and the less widely used and less taught languages* politične skupine na domači strani Evropskega jezikovnega sveta <http://www.fu-berlin.de/elc/Policy Papers/multiplen.htm>.

<sup>2</sup> Bahtin v spisu *Beseda v romanu* uporablja ruski izraz *raznorečie*, *raznorečivost*.

<sup>3</sup> Prim. Manfred Schmeling, Monika Schmitz-Emans (ur.). *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2001.

<sup>4</sup> Prim. Škulj 1998.

<sup>5</sup> Za Gayatry Spivak je »dialog dejansko utrjeno obče poimenovanje za odgovornost kot menjavo odgovorov [ali soodgovarjanje]«. Prim. izvornik: »Dialogue is in fact the accepted proper name of responsibility as exchange-of-responses.« (Spivak 1994: 45).

<sup>6</sup> Kadar govorimo o spodnašanju novoveškega racionalizma, je prav, da to spodnešenost razumemo v tistem smislu kot Husserl, ko ob problemu krize evropske kulture in evropskega človeka pravi, da gre za »navidezno spodletelost racionalizma«, pri čemer »temelja odpovedi racionalne kulture ne vidi v bistvu racionalizma samega, marveč edinole v njegovi povnanjenosti, v njegovi zapređenosti v 'naturalizem' in 'objektivizem'« (Husserl 1989: 39).

<sup>7</sup> Ricoeur trdi, da je ta razpoka »preprosto« ontološka, ne pa zgolj kaj gramatičnega ali logičnega (prim. v: Wood 1991: 191).

<sup>8</sup> Prim. Škulj 2000.

<sup>9</sup> Prim. Ricoeur 1991.

<sup>10</sup> Le Rider se pretežno osredotoča na literaturo dunajske moderne, vendar pa tudi nekaterih avtorjev avstrijske provenience onkraj dunajskega fin-de-siècla, kot je Musil. Le Rider v svoji obravnavi modernosti vprašanja ni analitično premislil, ali je modernost dunajske moderne nekaj istoznačnega z modernostjo modernizma.

<sup>11</sup> »The identity crisis was the deconstructive proces whereby a new and more or less stable identity was (re)constructed – unless it turned out to be impossible to reconstitute a solid identity, in which case the subject had to learn to live with more or less permanent crisis. This very process of crisis and restabilization of identity led to reformulation of the modern condition which, from this viewpoint, might be seen as *postmodernity*. Indeed, it could be said that criticism of the whole notion of the subject is an essential theme of postmodernist deconstruction, in that the latter, according to Manfred Frank, postulates that 'the fully developed idea of subjectivity is the last expression to date of the triumph of rationalism over the "will to power" (Nietzsche), the "being" (Heidegger), "différance" (Derrida), "non-identity" (Adorno) and "alterity" (Levinas, Foucault)'« (Le Rider 1993: 40).

<sup>12</sup> Spis o narativni identiteti je v francoščini izšel šele 1988, medtem ko so njegove izpeljave v *Temps et récit* oprte predvsem na razdelavo vprašanja narativnega časa.

<sup>13</sup> V izvorniku: »in Geschichte verstrickt«.

<sup>14</sup> V ta hermenevtični problem in v vprašanje narativno interpretirane nasebnosti je posegel Ricoeur z razdelavo vprašanja narativne identitete. Po Ricoeurju »narativna mediacija podčrtuje [...] pomembno karakteristiko vedenja o sebi – to je samointerpretiranje« (prim. Wood 1991: 198).

<sup>15</sup> Samo v tem smislu je ustrezno razumeti opredelitve o modernistični avtoteličnosti ali refleksivni referencialnosti modernizma (Riccomini 1980).

<sup>16</sup> »the special *unity* of dialogue« (Bakhtin 1986: 163).

<sup>17</sup> Dialog je za Bahtina nagovor, ali kot pravi na drugem mestu, v svojem jedru je vedno vpraševanje.

<sup>18</sup> Ta pojem uporablja Kristeva (prim. 1984: 72).

<sup>19</sup> Ne gre spregledati, da so si pojmi sedanost, dejanskost, pravost, resničnost v ruščini povsem blizu. Prim. rus. nastojaščee = dejanski, pravi, resničen, sedanji; nastojaščee vremja = sedanji čas; nastojaščaja dejstvitelnost' = dejanska stvarnost; nastojaščij čelovek = resničen, pravi človek, človek kot se »šika«, človek na mestu.

<sup>20</sup> Prim. Descombesove izpeljave v zvezi s perspektivizmom. "Perspectivism destroys the unity of the subject, but not the subject itself. We have seen how the position of a *subject* (of the *ego*, identical to itself as origin of truth) led inevitably to the rivalry of consciousnesses, the strife of the pretenders around the throne of the absolute *ego*. As Pascal said, each person unjustly makes himself the centre of the world. Perspectivism sought to avoid the dialectic of Master and Slave (I am, therefore you are not) by pacifying the contenders: you are fighting over a non-existent prize! You all want to be the centre of the world! There is neither centre nor world! All there is merely a game, a pretence. [...] everyone will be King – for after all, it was only a kingship conferred in jest." (Descombes 1982: 187–188).

<sup>21</sup> De Man nas tudi opozarja na »paradoks problema [...] v [Baudelairovi] formuli 'reprezentacije sedanosti'« (1970: 396).

## LITERATURA

- ATKIN, Ron, 1981. *Multidimensional Man. Can Man live in 3-dimensional space?* New York in Harmondsworth: Penguin Books 1981.
- BAHTIN, Mihail, 1982. *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba 1982.
- BAKHTIN, Mihail M., 1986. *Speech Genres and Other Essays*. Caryl Emerson in Michael Holquist, ur., Austin: University of Texas Press 1986.
- BAUDELAIRE, Charles, 1968. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil 1968.
- BECK MATUŠTIK, Martin J., 1998. "Ludic, Corporate and Imperial Multiculturalism: Impostors of Democracy and Cartographers of the New World Order". V: WILLETT, Cynthia, ur., 1998. *Theorizing Multiculturalism*. Oxford: Blackwell 1998, str. 100–117.
- BEEBE, Maurice, 1973. "What Modernism Was?" V: *Journal of Modern Literature*, 3, 1973, št. 5, str. 1065–80.
- BRADBURY, Malcolm, McFARLANE, James, ur., 1976. *Modernism 1890–1930*. Harmondsworth: Penguin Books 1976.
- CALINESCU, Matei, 1977. *Faces of Modernity*. Bloomington, London: Indiana University Press 1977.
- DE MAN, Paul, 1971. *Blindness and Insight*. New York: Oxford University Press 1971.
- DE MAN, Paul, 1970. "Literary History and Literary Modernity". V: *Daedalus* 1970, str. 384–404.
- DESCOMBES, Vincent, 1982. *Modern French Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press 1982. Izvirnik je izšel v francoščini 1979.
- FINKIELKRAUT, Alain, 1995. *The Defeat of the Mind*. New York: Columbia University Press 1995. Izvirnik je izšel v francoščini 1987.
- FOUCAULT, Michel, 1973. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books 1973. Izvirnik je izšel v francoščini.
- HOLQUIST, Michael, ur., 1981. *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press 1981.
- HUSSERL, Edmund, 1989. *Kriza evropskega človeštva in filozofija*. Prev. Tine Hribar. Maribor: Založba Obzorja 1989.
- JOYCE, James, 1934. *Ulysses*. New York: Random House 1934. *Ulikse*. Ljubljana: Cankarjeva založba 1993.
- KERSHNER, R. B., 1989. *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature: Chronicles of Disorder*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1989.
- KOVAČIČ, Lojze, 1989. *Basel*. Ljubljana: Cankarjeva založba 1989.

- KRISTEVA, Julia, 1984. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature of Art*. Oxford: Basil Blackwell 1984. Izvirnik je izšel v francoščini 1979.
- LE RIDER, Jacques, 1993. *Modernity and Crisis of Identity. Culture and Society in Fin-de-Siècle Vienna*. Oxford: Polity Press 1993. Izvirnik je izšel v francoščini 1990.
- LUFT, David S., 1980. *Robert Musil and the Crisis of European Culture, 1880–1942*. Berkeley: University of California Press 1980.
- LYOTARD, Jean-François, 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press 1984. Izvirnik je izšel v francoščini 1979.
- MAGRIS, Claudio, *Dunav*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske 1988. Italijanski izvirnik je izšel 1986.
- MAKARYK, Irena R., ur., 1993. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Toronto: University of Toronto Press 1993.
- MATVEJEVIĆ, Predrag, *Mediterranski brevir*. Ljubljana: Cankarjeva založba 2000. Izvirnik je izšel 1987.
- McCLINTOCK, Anne, MUFTI, Aamir, SHOHAT, Ella, ur., 1997. *Dangerous Liaisons. Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press 1997.
- MOHANTY, Satya P., 1997. *Literary Theory and the Claims of History. Postmodernism, Objectivity, Multicultural Politics*. Ithaca, London: Cornell University Press 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1968. *The Will to Power*. Prev. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. New York 1968. *Volja do moči*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Slovenska matica 1991.
- OSBORNE, Peter, 1989. "Overcoming Philosophy as Metaphysics". V: *The Oxford Literary Review* 11, 1989, št. 1–2, str. 73–101.
- PROUST, Marcel, 1997. *Spet najdeni čas. Iskanje izgubljenega časa VII*. Prev. Radojka Vrančič. Ljubljana 1997.
- RICCOMINI, Donald R., 1980. "Deamiliarization, Reflexive Reference, and Modernism". V: Harry R. GARVIN. *Romanticism, Modernism, Postmodernism*. London 1980, str. 107–13.
- RICOEUR, Paul, 1991. "Narrative Identity". V: David WOOD, ur., *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. London, New York: Routledge 1991, str. 188–199. Izvirni tekst *Identité narrative* je izšel v francoščini v reviji *Esprit* 1988.
- RICOEUR, Paul, 1983. *Temps et récit I*. Paris: Seuil 1983.
- RYAN, Kiernan, 1996. *New Historicism and Cultural Materialism*. London, New York: Arnold 1996.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, 1994. "Responsibility". V: *Boundary 2*, 1994, str. 19–64.
- STAM, Robert, 1997. "Multiculturalism and the Neoconservatives". V: McCLINTOCK, MUFTI, SHOHAT, ur., *Dangerous Liaisons*. Minneapolis and London 1997, str. 188–203.
- ŠKULJ, Jola, 1998. »Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni in dramski formi«. *Primerjalna književnost* 21, 1998, št. 2, str. 45–74.
- ŠKULJ, Jola, 2000. "Literature as Repository of Historical Consciousness: Reinterpreted Tales of Mnemosyne." V: D'HAEN, Theo, VERVLIET, Raymond, ESTOR, Annemarie, ur. *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. Amsterdam, Atlanta (Georgia): Rodopi 2000, str. 411–419.
- VATTIMO, Gianni, 1992. *The Transparent Society*. Baltimore: The John Hopkins University Press 1992.

- VOLOSHINOV, V. N., 1973. *Marxism and the Philosophy of Language*. New York: Seminar Press 1973.
- WILLETT, Cynthia, ur., 1998. *Theorizing Multiculturalism*. Oxford: Basil Blackwell 1998.
- WOOD, David, ur., 1991. *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. London: Routledge 1991.

## ■ MULTICULTURALISM, MULTILINGUALISM AND MODERNITY

The article views closely and critically why the issues of multiculturalism and multilingualism have arisen only recently and what motivates the growing interest for such ideas to be elaborated as a theme in some outstanding prose texts in the eighties. In romanticism, when Goethe launched the idea of world literature, no such ideas were focused on, although cross-cultural experiences existed. The point is that our evolved attention to ideas of multiculturalism and multilingualism certainly is grounded in the changing experiences of ourselves and in historical shifts in thought towards a pluralist ontology. It is evident that when conceptualizing the cultural reality of globalized processes at the end of the 20th century, a totalizing mode of thinking constitutes a problem, not a solution. We agree that the open reality of cultural processes, with its inherent logic of conflict and contradiction, cannot be grounded in a single source, and we also recognize the existence, truth, or fact of history, which can no longer be defined in accordance with a single meaning. The paper brings into discussion the concept of modernity and the strategies of modernist (and postmodernist) art and their non-finalized concept of truth in relation to views of heteroglossia and dialogism, which bring about a changing view on questions of certainty, totality, the concept of self etc. Modernity as awareness of time, i.e. as experience of immediacy (openness and freedom of the present), went through its most delicate shifts in meaning after the mid-nineteenth century. In its Baudelaireian reinterpretation, modernity implies consciousness of the *present in its presentness*, and indicates an open-ended event of *immediacy of life* in its processual character (as a fleeting instant in its purely instantaneous quality, i.e. quality of contingency). Modernity in this sense can confront the never-ending contradictions of reality and truth about it. Modernist art, in which the so-called crisis of identity was fully elaborated as a dominant idea, was able to promote such a postpositivist concept of objectivity through its poetics and their own strategies of dialogism. Cross-border and cross-cultural interests, as well as multilinguality, were well-exhibited in a set of principles inherent in modernist texts.



# PROTI »NAPAČNEMU BRANJU«

Tomo Virk

Filozofska fakulteta, Ljubljana

*Članek poskuša pokazati meje nekritične prakse pluralne interpretacije ob Márquezovem romanu Sto let samote. Čeprav sam roman ponuja ključ za »mitološko« branje, ga pogosto berejo kot postmodernistično oziroma metafizijsko delo. Takšnim »kulturno napačnim« branjem se je mogoče izogniti predvsem z okrepljeno hermenevitično zavestjo.*

*Against "cultural misreading". The author attempts to show the boundaries of the non-critical practice of pluralistic interpretations of Márquez' novel One Hundred Years of Solitude. Although the novel itself offers a key for "mythological" reading, it is usually read as a post-modernist or meta-fictional work. Such cultural misreading can be avoided through a heightened hermeneutic consciousness.*

Ko je Roland Barthes še v svoji strukturalistični fazi začel razglabljati upravičenost in nujnost pluralnih interpretacij literature, je bilo v literarni vedi začutiti kar nekakšno olajšanje. Zdelo se je namreč, da je tako načelo res še najbolj pravično polivalentnosti literarne umetnine. To je – kot sta zelo odmevno pokazala Jacques Lacan in Jacques Derrida – ne nazadnje zagotavljala že njena »materialna podlaga«, jezik. Gesla o »neskončni« oziroma »neomejeni interpretaciji«, o »ustvarjalnem napačnem branju« (*creative misreading*), sploh o branju kot nujno »napačnem« (*misreading*) (»napačnem« seveda s tisto pozitivno konotacijo, v kateri je denimo za Paula de Mana slepota pogoj za uvid), so se vrstila drugo za drugim z domala tekmovalno hitrostjo. Ta trend je v obravnave literature prinesel mnogo pozitivnega.<sup>1</sup> Literarna veda se je otesla monopola zastarelih interpretativnih metod in začela odločneje vpeljevati nove, moderne; v literaturi je začela odkrivati vidike, ki so bili prej zapostavljeni ali neopaženi; v interpretaciji literature je zaznala temeljni model komunikacije z drugostjo in drugim in je zato postala pomemben spodbujevalec paradigme multikulturalizma. Toda sčasoma so se pokazale tudi pasti pretiranega izrabljanja neomejene pluralnosti, ki so se začele pojavljati v mnogih odtenkih in segajo od počezne relativizacije do šarlatanstva.

Impresionizem literarne interpretacije kot posledica predimenzioniranega »pluralizma« je ponekod – posebej v delu ameriške komparativistike ali v empirični literarni vedi – pripeljal celo do odklanjanja literarne interpretacije v okviru literarne vede sploh. Takšni odzivi se sicer zdijo pretirani; vendar nedvomno upravičeno opozarjajo na to, da se je pri nekritičnem sprejemanju paradigme pluralnosti interpretacije večkrat preprosto pozabilo na temeljno hermenevitično držo, ki jo za komunikacijo z besedili (tudi ali celo predvsem literarnimi) v *Resnici in metodi* opisuje Hans Georg Gadamer. Res je, da interpret v svojo lastno razlago vedno vnaša kaj »svoje« (to je celo nujno, saj gre pri razumevanju vedno za stapljanje – ne le zgodovinskih – horizontov), zato se razlage med seboj vedno razlikujejo, so pluralne. Vendar to ne pomeni, da so lahko kar poljubne. Interpretacija utegne biti tudi (delno ali povsem) zgrešena. »Prava« interpretacija je subtilno ravnovesje med interpretovim lastnim »prispevkom« in menjenim smislom oziroma resničnostno zahtevo samega dela.

Zanimivo je, da so opozorila o nujni omejitvi koncesije za pluralnost interpretacij prišla med drugim tudi s strani postkolonialne teorije, ki se je sama v veliki meri vzpostavila prav po zaslugi paradigme pluralizma. »Marginalni« diskurzi so se namreč sprva skušali postavljati ob bok dominantnim prav s sklicevanjem na »enakovrednost« kot posledico polivalentnosti pomenov. Pokazalo pa se je, da pretirano vztrajanje pri pomen-skem egalitarizmu ne prinese željenega rezultata. Takšen pogled namreč ne legitimizira le »zatiranih« interpretacij, temveč tudi dominantne, naj bodo še tako dokazljivo neprimerne in celo absurdne. Institucija napačnega branja se spet pojavi v svoji prvotni, negativni konotaciji, najpogosteje kot branje, ki je napačno zaradi interpretovega nepoznavanja kulturnega konteksta interpretiranega besedila (*cultural misreading*).

Vendar pa takšno napačno branje ne more biti samo vprašanje teorije kulture, temveč že pred tem hermenevitične discipline. Ta prispevek bo skušal ob primeru branja Márquezovega romana *Sto let samote* kot postmodernističnega ali celo metafizičnega ponazoriti konceptualno nepri-mernost takih interpretacij.

\* \* \*

Literarne smeri vedno spremljajo – ali tudi napovedujejo – globalne družbene in duhovne spremembe. Tako je tudi s postmodernizmom, ki sicer izhaja na eni strani iz notrajliterarnega dialoga z modernizmom (na neki način pa tudi z vso predhodno literarno tradicijo), na drugi strani pa odseva premike, ki so se zgodili na področju ekonomskega, družbenega in kulturnega življenja, pa tudi naravoslovnih znanosti in tehnologije in so jih registrirale predvsem filozofija, zgodovinopisje, sociologija, teorija znanosti, ekonomska teorija, kulturologija in podobno. Heideggrova (in pozneje Vattimova) misel o prebolevanju (*Verwindung*) metafizike, Lyotardove teze o narativni naravi znanja, razdeljenosti družbe na posamezne diskurzivne prakse, na mrežo diskurzivnih iger, ki med seboj niso v hierarhičnem razmerju, in o koncu treh »velikih zgodb« – emancipacije, zgodovine, napredka –, Baudrillardove študije o simulakrih in simulacijah,

teorija Bergerja in Luckmanna o »družbeni konstrukciji realnosti«, razprave Daniela Bella (in tudi Frederica Jamesona) o postindustrijski družbi, teza Hydena Whitea o narativnosti zgodovinopisja, Rortyjeve ugotovitve o tako imenovanem »jezikovnem obratu« in kontingentnosti, Derridajeva kritika metafizike prezenca in logocentrizma, Bahtinov dialogizem in intertekstualnost Julije Kristeve: to je le nekaj najvidnejših teorij, ki so oblikovale podobo postmodernosti. V zgoščenem povzetku jo je mogoče zvesti na te označevalce: radikalni metafizični nihilizem, spoznavni in ontološki relativizem, dehierarhizacija in decentralizacija družbenih, ekonomskih in spoznavnih centrov moči, dekonstrukcija zahodnega razsvetljenskega racionalizma, reafirmacija robov in manjšin (spolnih, etničnih, rasnih, kulturnih) in, seveda, v zvezi s tem spoznanje o nujni odprtosti za drugo, ki nazadnje generira tudi paradigmo multikulturalizma.

Prav te širše lastnosti pa so se mnogim pokazale kot okvir, v katerega bi bilo mogoče umestiti tudi *Sto let samote* Gabriela Garcíe Márqueza. *Sto let samote* je namreč vzorčni primer magičnega realizma, smeri, ki je posebej v zadnjih treh desetletjih postala predmet intenzivnega preučevanja, to pa pogosto ravno v povezavi s postmodernizmom. Ker sta zgodovina pojma in njegova raba v literarni vedi že dodobra raziskana, ju tu ne bomo podrobneje obnavljali.<sup>2</sup> Naj le nakažemo osnovne poteze tega razvoja. Oznaka »magični realizem« se je sprva uporabljala izključno za nekatere pisce latinoameriškega booma, pozneje se je prenesla pri nekaterih raziskovalcih na vse avtorje, ki ustvarjajo v t. i. »postkolonialnem stanju«, pri nekaterih pa – z razširitvijo na evropske avtorje, kot so Bulgakov, Proust, Kafka, Grass, Calvino itn. – celo na vse, ki uporabljajo poseben, fantastiki soroden »način« (*mode*) pisanja. Poleg vsebinskih določil (prepletanje tradicionalnega realizma z magičnimi elementi, prevzetimi predvsem iz mitologije) so torej postopno postajala pomembna tudi formalna<sup>3</sup> in socio-politična.<sup>4</sup> Kot prepoznavne poteze magičnega realizma so se tako oblikovale te lastnosti: zlivanje nazdružljivih nasprotij, uveljavljanje »'eks-centričnosti' glede na dominantni red, 'center'« (D'haen 289), ontološka pomešanost, kritika zahodnega racionalizma in realističnih reprezentacijskih sistemov in podobno. Vse to pa je kazalo sorodnost z značilnimi kvalifikatorji postmoderne stanja, zato ne preseneča, da se že v osemdesetih, predvsem pa v devetdesetih letih pojavljajo razprave, ki povezujejo – oziroma kar enačijo – magični realizem s postmodernizmom.<sup>5</sup>

Takšna usoda doleti tudi *Sto let samote*. Roman je sprva zbujal pozornost predvsem zaradi »magične« komponente, ki je že od Carpentierovega predgovora h *Kraljestvu tega sveta* sestavni del avtohtone realnosti Latinske Amerike, in to magičnost so med drugim raziskovali tudi z opozarjanjem na mitološke momente pri Márquezu. Pri raziskovalcih postmodernizma, ki so v svoj postmodernistični kanon sprejeli tudi Márqueza (nekateri celo kot paradigmatskega postmodernista), pa je recepcija odkrivala drugačne prvine. Če navedemo le nekaj primerov: James Higgins odkriva v romanu ontološki in gnoseološki skepticizem (Higgins 93), Alan Thiher vidi v njem »postmoderno zavračanje zgodovine« (Thiher 205), po Juliu Ortegu Márqueza z Borgesom in Cervantesom povezujejo

»avtorefleksivna ironija, samokritična in distancirana drža do same umetnosti proznega pisanja ter posebno nagnjenje do izrabljanja parodijskih možnosti pisanja« (Ortega 317), po Brianu McHaleu pa je – v skladu z njegovim razumevanjem postmodernizma – *Sto let samote* postmodernističen roman zato, ker je »Macondo alternativni oziroma vzporedni svet« (McHale 1992, 31). Nekateri so nakazovali tudi na intertekstualnost Márquezove uspešnice (zlasti navezave na Cortazarjev *Ristanc*).

Posebej zanimiv se je za interpretacijo izkazal predvsem zaključek romana. Aureliano se je posrečilo razvozlati Melquíadesov rokopis, in dlje ko ga je bral, bolj se mu je razkrivalo, da v domnevni kroniki bere pravzaprav preroško zgodovino Maconda. Zadnji stavki romana pripovedujejo o tem, kako »je Aureliano preskočil enajst strani, da ne bi izgubljal preveč časa z znanimi dejstvi, in začel odstirati trenutek, v katerem je živel tisti hip in ga je razreševal obenem, ko ga je doživljal in prerokoval samemu sebi tako, da je razvozlaval zadnjo stran pergamentov, kot bi se gledal v govorečem zrcalu. Potem je preskočil nekaj vrst, da bi prehitel napovedi prerokbe in odkril čas in okoliščine lastne smrti. In še preden je prebral poslednji stih, je že vedel, da nikoli ne bo zapustil sobe, kajti sojeno je bilo, da bo veter zravnal z zemljo to mesto zrcal (ali zrcalništva) in ga zbrisal iz spomina ljudi tisti hip, ko bo Aureliano Babilonia razvozlaval pergamente, in da je vse, kar je bilo zapisano vanje, neponovljivo na vekov veke, saj rodovi, obsojeni na sto let samote, na zemlji nimajo drugega izhoda.«<sup>6</sup>

Ta odlomek, v katerem se roman nekako zaupogne sam vase, je Alan Thiher razlagal kot postmodernistično zavračanje Heglove teleologije. Pri Márquezu »so ciganova prerokba in pergamenti romaneskno besedilo zgodovine, preden je zapisana v dogodkih, o katerih nato pripoveduje roman«, podobno kot »je Heglovo besedilo razvoja duha v svojem bistvu napisano vnaprej, in se nato odvija v času kot retrospektivno besedilo, ki ga piše Zgodovina«. Toda »v Márquezovem romanu je izpolnitev lastnega telosa zgodovine njen lastni propad«, zato »*Sto let samote* ubeseduje poraz heglovskega logosa« in demonstira »proti-eshatologijo, ki razvejljavlja zahodno zgodovinopisje od bibličnih virov do Marxa«. (Thiher 207). Še značilnejše pa so tiste razlage, ki ta zaključek razumejo izrazito metafizijsko. Po McHaleu se Aureliano v tem trenutku zave lastne fiktionalnosti in s tem je dosežen značilni metafizijski učinek *myse en abyme* oziroma *neskončnega regresa*. (McHale 1987, 123). Ortega pri Márquezu poudarja »branje, ki s svojim lastnim udejanjanjem obnavlja svet kot iluzijo, spodbujeno s tradicijo branja. Če je roman realnost, ki jo konstruirajo nekatera branja, pa druga branja to realnost dekonstruirajo. To se pokaže dobesedno v *Cien años de soledad*, kjer vse realnosti druga drugo izničujejo in kjer zaključek knjige, ki spodbuja obrnjeno branje romana, formulira poreklo knjige in njen namen kot funkcijo branja.« (Ortega 316). Morda najbolj zgovoren je v tem pogledu opis Higginsa, po razlagi katerega na zadnji strani romana »poslednji član družine Buendíjev končno uspešno razvozla doslej nerazumljivi rokopis, ki ga je družini izročil skrivnostni cigan Melquíades, odkrije pa, da gre za poročilo o zgodovini Buendíjevih, napisano sto let prej, ki pravi, da bodo pre-

nehali obstajati, ko bo končal z branjem, in da ni pravzaprav on sam nič drugega kot stvaritev Melquíadove domišljije, ki zunaj strani rokopisa ne obstaja. Takšen zaključek med drugim rabi opozorilu bralca, da je roman, če uporabimo besede Davida Gallagherja, 'fiktivni konstrukt, stvaritev, ne pa zrcalo, ki bi podrobno odsevalo resničnost' (Gallagher 1973: 88).« (Higgins 92). Takšnemu razumevanju očitno pritrjujejo tudi tisti raziskovalci, ki razumejo postmodernizem kot zlitje nezdružljivih nasprotij.<sup>7</sup> Po mnenju Romána de la Campe je mogoče *Sto let samote* brati obenem realistično in tekstualistično, se pravi metafizijsko, Linda Hutcheon pa piše, da so roman »pogosto obravnavali natanko v duhu protislovja, kot sama razumem postmodernizem. Za Larryja McCafferyja je denimo metafizijski in avtorefleksiven, pa vendar nam obenem sugestivno govori tudi o dejanski politični in zgodovinski resničnosti.« (Hutcheon 5).

Takšno razumevanje utegne imeti zgled v znamenitem Barthovem eseju *Literatura izpolnjenosti*, kjer kot paradigmo »postmoderne sinteze« navaja Itala Calvina in Márqueza. Primerjava je sicer lahko učinkovita v kontekstu Barthovega eseja, vendar tvegana, kolikor nosi v sebi prikrito možno analogijo med Calvinovo postmodernistično metafiziko, denimo, v romanu *Če neke zimske noči popotnik* in domnevno metafizijskostjo zaključka *Sto let samote*. Prav ob primerjavi z uporabo metafizike pri tako izrazitih postmodernističnih avtorjih, kot so Barth, Coover, Calvino ali Eco, se namreč pojavi vprašanje, ali pri Márquezu sploh gre za isti postopek. V postmodernistični prozi ima metafizika vedno povsem jasno vlogo: njena funkcija, predvsem pa njen učinek, je med drugim v tem, da ruši bralčevo zaupanje v vsakršno resnico in realnost in opozarja, da gre zgolj za fiktivski tekst. V postmodernizmu se – prav s pomočjo metafizike – pripoved sama distancira od svoje morebitne resničnosti. Naj na kratko analiziram le dva primera, kjer gre za podoben položaj kot na videz pri Márquezu, kjer zaključek osvetli tekstno resničnost kot zgolj izmišljotino. Prvi je kratko Barthovo besedilce *Avtobiografija* iz knjige *Lost in the Funhouse*. Interpretativni ključ nam ponuja že podnaslov: »Samozapisana fikcija«. Subjektova avtobiografija, njegovo lastno življenje, je le fikcija. Zato se tudi opisuje s temi besedami:

»Sebe vidim kot zatikajočo se pripoved: v prvi osebi, utrujajočo. Zaimek brez odnosnice ali predhodnika, brez jamstva ali odloga. Nadomestek za samostalni; brezvsebina oblika, brezinteresno načelo; slepo oko, ki mežika v nič. Kdo sem jaz. Majhna *crise d'identité* za vas.

Moram se zbrati.

Poglejte, pišem. Ne, poslušajte, nič drugega nisem kot govorjenje; ne bom dolgo trajal.«<sup>8</sup>

In subjekt, čigar življenje je zgolj v besedilu, ki ga beremo (oziroma poslušamo), ki je torej zgolj fiktivni konstrukt, res »ne traja dolgo«: traja le, dokler mu to zagotavlja njegov ontološki status, dokler torej traja naše branje. Ko se tekst konča, subjekt – podobno kot pri Márquezu – izgine. Barthova zgodba z duhovitim metafizijskim zaključkom to jasno nakaže:

»Neumnost, momljaj bom do konca, eno besedo za drugo, nizal jih bom, pokvarjenke, nor ali ne, če me kdo sliši ali ne, moje zadnje besede bodo moje zadnje besede.«<sup>9</sup>



Drug, morda manj nazoren, zato pa bolj znamenit in prav tako veljaven primer je Ecov roman *Ime rože*. Tudi tu nam besedilo ves čas ponuja intertekstualne signale, ki usmerjajo naše branje z nenehnim metafikcijskim opozarjanjem, da gre v delu za zgolj skonstruirano, fiktivno resničnost: menih in detektiv Viljem iz Baskervila z imenom, svojo detekcijo in sploh z mnogimi lastnostmi (tudi z načinom govora) spominja na Sherlocka Holmesa, njegov pomočnik Adson podobno na dr. Watsona; slepi knjižničar Jorge da Burgos, čuvar knjižnice labirinta, je domala dobesedna kopija Borgesa in tako kot nekakšna alegorija nedvoumno daje ključ za branje romana. Nekaj let po končni katastrofi, požaru, ki uniči opatijo, se Adson vrne, brska po pogorišču knjižnice (ki je kot citat Borgesove *Babilonske knjižnice* že sama na sebi topos postmodernistične intertekstualnosti) in ugotavlja: »Na koncu mojega potrpežljivega sestavljanja se mi je očrtala kar nekakšna manjša knjižnica, znak one druge, večje, izginule, knjižnica, narejena iz odlomkov, citatov, nedokončanih period, šteljev knjig.« (Eco 1999, 541). Natanko takšna knjižnica namreč, kakršna je s svojimi nešteti medbesedilnimi aluzijami (tu smo jih lahko nakazali le nekaj) in citati tudi sam roman. To potrjuje tudi sam Eco v *Postillah k Imenu rože*: »knjige govore vselej o drugih knjigah in vsaka knjiga pripoveduje že povedano zgodbo ... Zato se je moja zgodba morala začeti s ponovno najdenim rokopisom in tudi ta zgodba bo (seveda) citat.« (Eco 1986: 44).

Tako za zaključek Barthove *Avtobiografije* kot za sklep Ecovega *Imena rože* veljajo besede, s katerimi so razlagalci opisovali tudi zadnje stavke romana *Sto let samote*: besedilo se samo razkriva kot funkcija branja, namenjeno je le branju, je izmišljivijski konstrukt, eksplicitno metafikcijsko. Metafikcija ima v postmodernizmu vedno takšno, nekoliko »nihilistično« vlogo; razkriva, da je tekstna resničnost zgolj fikcijska in da ne odseva nobene trdne resnice ali resničnosti več. Kot takšna seveda vzorčno, vendar na poseben, nekako avtodestruktiven način reflektira vse tiste lastnosti, ki so značilne tudi za postmoderno dobo. Naše vprašanje pa je, ali je takšna avtodestruktivna metafikcija res na delu tudi v Márquezovem romanu, predvsem seveda v njegovem zaključku?

Koherentna analiza romana pokaže, kot se zdi, drugačen ključ za branje, ta drugačen ključ pa tudi drugačno razumevanje domnevno metafikcijskega zaključka. *Sto let samote* je – in to je bilo na različne načine pokazano v mnogih interpretacijah – naracija, ki se opira na strukturo mita. Lois Parkinson Zamora zapiše denimo tole: »Ponavljajoči se José Arcadiji in Aureliani pomenijo zaporedne generacije družine, vendar ne v kakem realističnem pomenu. Pač pa se nam zdijo na paradoksen način prej kot simultani niz, kot nenehno pojavljanje ahistoričnih arhetipov ... Buendíjevi so močnejše povezani s prvotnimi človeškimi vzorci kot s prvotnimi posamezniki ... en José Arcadio je v nekem smislu vsi José Arcadiji, en Aureliano vsi drugi ... Buendíjevi so šifre kolektivnega nezavednega, in med seboj jih ne povezuje toliko družinska zgodovina kot mitska paradigma.« (Zamora 502). Dosledno interpretacijo romana v tem smislu pa je mogoče opisati ne le s pomočjo Junga, temveč nemara še bolje z opiranjem na Mircea Eliadeja. Dovolj je že, da se tu sklicujemo

zgolj na njegove analize v *Kozmosu in zgodovini*. Ustanovitelji Maconda, José Arcadio, Ursula Iguaran in njuni vrstniki, so mitski predniki. Njihov čas je mitski raj, *illud tempus*, »srečna vas, kjer ni bilo nikomur več kot trideset let in koder še nihče ni umrl«. (Márquez 14). Ta izvzetost iz časa sovpada s tem, da Macondo s svojo namenoma nejasno geografsko lego deluje tudi kot *središče sveta*.<sup>10</sup> Ustanovitev Maconda povsem sovpada s kozmogonijo, njegov razvoj pa s kulturnim arhaičnim ciklom. Čas poteka – kot večkrat eksplicitno ugotavlja Ursula – ciklično, vse se ponavlja, ker je, kot je pokazal Eliade, ontologija arhaičnih, mitičnih ljudstev utemeljena na ponavljanju in periodičnem obnavljanju. Sem sodi tudi v romanu večkrat nakazano sobivanje z mrtvimi<sup>11</sup> in, denimo – v primeru Petre Cotes – povezovanje razuzdane spolnosti z blagostanjem, obilno, že kar čudežno plodnostjo živali itn. S tokom časa se mitski raj seveda obrablja. Ko se iztroši, je cikla konec. Konec cikla pomeni v mitološki optiki transformacijo kozmosa v kaos; nakazujejo ga – tako kot v *Stotih letih samote* – poplave in obilna deževja itn. V tej luči je končno treba razumeti tudi zaključne stavke romana. To, da je Melquíades zapisal družinsko zgodovino »sto let prej, preden se je začela« (García Márquez 357), in da Aureliano časovno in ontološko tako rekoč prestopi v svet teksta, ki ga pravkar bere, v skladu z dominantnim ključem za branje, ki ga ponuja roman, ni »metafizijski paradoks«, temveč za mitski svet veljavno dejstvo, da – po Eliadeju – »s poslušanjem pripovedi o rojstvu sveta postaneš sodobnik stvariteljskega dejanja *par excellence* – kozmogonije« (Eliade 89). Ali, kot je v študiji o pripovedi in postmodernosti zapisal A. Kibedi Varga: »Vse arhaične pripovedi (tudi 'mite') odlikuje ekvivalenca – ali 'zbližanje' – treh pripovednih instanc: subjekt lahko po vrsti igra vloge 'pripovedovalca, pripovedovanca in referenta' ... Subjekt je del tega, kar posluša in o čemer pripoveduje. Posledica je, da lahko pripoved povsem in docela simulira življenje, ki ga ponavlja. In ponavljati pomeni izključiti čas: pripoved daje življenju naravo ponavljanja, ima smrtonosno funkcijo.« (Varga 36).

Ta simultanost, sovpadanje subjekta in objekta naracije, je strukturno analogna paradoksnemu položaju subjekta samorefleksivne metafizije. Zato postmodernistične interpretacije zaključek Márquezovega romana berejo metafizijsko. Toda vsebinsko je razlika med mitskim in metafizijskim pripovedovalcem nepremostljiva. Medtem ko metafizijski v skladu z nihilizmom ontološke skepse nenehno spodkopava realnost, na kateri se vzpostavlja, gre pri mitskem pravzaprav za kozmogonsko dejanje; s svojo pripovedjo skuša – kot to, denimo, ugotavlja Janik za Márquezu glede tega sorodnega Asturiasa – ohraniti mitsko zavest o celovitosti sveta (Janik 1972, 385). Zlasti če neobremenjeni z vnaprejšnjimi odločitvami primerjamo *Sto let samote* z deli Bartha, Cooverja, Calvina, Eca, Pynchona, delno tudi Fowlesa, vsi pomenski signali usmerjajo v mitsko, in ne metafizijsko branje.

To seveda ne pomeni, da je roman mit ali da nima nobene povezave s postmodernostjo. Roman je metaforičen, mestoma simbolen, družbeno kritičen in političen, zadeva pa tudi postmoderno stanje. Tako kot vsi latinskoameriški magični realisti Márquez z njim nedvomno vzpostavlja

opozicijo hegemonističnemu diskurzu racionalistične zahodne metafizike. Vendar tega ne počne na način *avtodestruktivne* metafikcije, ki je zares le skrajna točka tega procesa, temveč s povsem drugačnega, glede na realnost *konstruktivnega* izhodišča.

Metafikcijsko branje *Sto let samote* je več kot le »kulturno napačno branje« (*cultural misreading*), posledica interpretovega nepoznavanja ciljne kulture; je nekakšno hegemonistično »konceptualno napačno branje«, ki se vedno znova pojavlja v zvezi z latinskoameriško književnostjo in ki ne kaže nobenega razumevanja drugega. Absurdno je, da se pojavlja prav ob paradigmi postmodernizma, ki je s svojimi deklariranimi lastnostmi idealna podlaga za razumevanje in razlaganje *drugačnosti*. Očitno pa postane problematična, če se v paradoksalnem, v bistvu avtodestruktivnem obratu sama hegemonistično vzpostavi kot »velika zgodba«, kot vrhovni kriterij resnice, resničnosti in s tem tudi merilo vrednotenja obeh. Pri zahodnih raziskovalcih, ki podležejo tem skušnjavam, si to morda lahko razlagamo kot tisto zvijačnost uma, ki jo je G. C. Spivak razkrila kot *akademsko prisvajanje drugega*; pri latinskoameriških pa gre nemara za tisto strategijo, ki je vodila že Angela Floresa v njegovem zgodnjem spisu o magičnem realizmu in jo je A. B. Chanady opisala kot postopek, s katerim ti avtorji »nacionalno kulturo vrednotijo tako, da skušajo pokazati, kako je ekvivalentna in v nekaterih pogledih celo identična s kulturo metropol, in jo vrednotijo tako, da poudarjajo njeno drugačnost«. (Chanady 1995, 130–131). (Se pravi, v kontekstu magičnega realizma to smer identificirajo s postmodernizmom »metropol«, a izpostavljajo lokalno »magično« specifikko.) Ker prihaja nerazumevanje iz obeh strani in iz povsem različnih razlogov, je seveda očitno, da tu ne gre zgolj – oziroma prvenstveno – za »kulturno napačno branje«, tudi ne le za takšno prisvajanje, ki je ponavadi upravičena tarča kritikov ideologije, temveč že v samem izhodišču za pomanjkanje *hermenevtične zavesti*. Nezmožnost interpretu, da bi sledil razlagalnemu ključem, ki jih ponuja samo delo, in namesto tega prikrajanje razlage vnaprejšnjim konceptom, je primarno stvar interpretove lastne hermenevtične discipliniranosti, in ne šele kulturne ali ideološke določenosti (čeprav – tako pozitivno kot negativno – vlogo igrata tudi ti dve). To je najlepše vidno ob okoliščini, da do takih »napačnih« interpretacij prihaja tudi pri kulturno kompetentnih in ideološko-kritično osveščenih razlagalcih. V takih primerih so motivi za to bodisi »kulturno-obrambni« ali ideološko-kritični; oba primera s hegemonističnim napačnim branjem družijo to, da interpret »ne prisluhne nagovoru besedila« – kot to povsem natančno, le da za v scientizmu usmerjeno literarno vedo nemara preveč »esejistično« imenuje Gadamer.<sup>12</sup> Tudi najbolj pravoverni kulturna in ideološka zavest »napačnega branja« očitno ne moreta preprečiti. Literarna veda se zato šarlatanske poljubnosti razpuščene interpretacije – tudi če gre za *cultural misreading* – ne bo rešila s približevanjem kulturologiji,<sup>13</sup> temveč z obnovljeno pozornostjo do hermenevtičnih vprašanj.

## OPOMBE

<sup>1</sup> O tem procesu in odzivil nanj prim. med novejšimi deli *Das Problem der Interpretation* Petra J. Brennerja.

<sup>2</sup> Prim. zbornika *Magical realism* (1995; ed. Zamora & Faris) in *Le Réalisme magique: roman, peinture et cinéma* (1987; ed. Weisgerber) ter deli A. B. Chanady *Magical Realism and the Fantastic* in Toma Virka *Strah pred naivnostjo*.

<sup>3</sup> Glej Chanady 1985.

<sup>4</sup> Glej Kadir.

<sup>5</sup> Faris, delno D'Haen, Zamora, Lernout idr.

<sup>6</sup> Vsi navedki iz Márquezovega romana so v prevodu Alenke Bole Vrabc.

<sup>7</sup> Predhodnika tega razumevanja sta seveda predvsem I. Hassan z »indeterminance« in C. Jencks z »dvojno zakodiranostjo«. – Opozorim naj, da je podobna dvojnost tudi ena temeljnih lastnosti magičnega realizma in je eden glavnih razlogov, da vidijo McHale in tisti, ki se pri tem sklicujejo nanj, magični realizem kot postmodernizem.

<sup>8</sup> Navedki iz *Avtobiografije* so v prevodu Andreja Jereba.

<sup>9</sup> Naj dodam, da je v podoben Möbiusov trak z zgodbo *Frame-Tale* zajeta tudi zbirka kot celota.

<sup>10</sup> Dieter Janik tu v svoji sicer nemitološki razlagi uporabi isti izraz kot Eliade. Janik, 136. Eliade, 23 isl.

<sup>11</sup> Za mitološki kontekst prim. Eliade 70.

<sup>12</sup> S poudarjanjem, da je tudi interpretacija nekakšna *umetnost*, ki zahteva »(ob)čut(ek)«, mu je Emil Staiger povsem blizu.

<sup>13</sup> Težnja, ki je predvsem v severnoameriški in kanadski komparativistiki v zadnjem desetletju zelo močna.

## LITERATURA

*Ameriška metafikcija*. Izbral in spremno besedo napisal Aleš Debeljak. Prevedli Andrej Blatnik et al. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988. (Knjižnica Kondor).

BARTH, John: »Avtobiografija«. Prevedel Andrej Jereb. V: *Ameriška metafikcija*.

BARTH, John: *Lost in the Funhouse. Fiction for print, tape, live voice*. New York, London, Toronto, Sydney, Auckland: Doubleday, 1968.

BRENNER, Peter J.: *Das Problem der Interpretation: eine Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer, 1998. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 58).

CAMPA, Román de la: "On Latin Americanism and the Postcolonial Turn". *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 22.3–4 (1995): 745–771.

CHANADY, Amaryll Beatrice: *Magical Realism and the Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York & London: Garland Publishing inc., 1985.

CHANADY, Amaryll: "The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms." *Magical Realism. Theory, History, Community*. Ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham & London: Duke University Press, 1995. 125–144.

D'HAEN, Theo: "Postmodernisms: From Fantastic to Magic Realist". *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Ed. Hans Bertens and

- Douwe Fokkema. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997. 283–293.
- ECO, Umberto: *Ime rože*. Prevedel Srečko Fišer, spremno besedo napisal Tomo Virk. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999. (Zbirka Veliki večni romani).
- ECO, Umberto: »Postille k Imenu rože«. Prevedla Lučka Istinič in Božidar Kante. *Problemi-Literatura* 1/1986.
- ELIADE, Mircea: *Kozmos in zgodovina. Mit o večnem vračanju*. Iz angleščine prevedel Igor Bratož. Ljubljana: Nova Revija, 1992. (Zbirka Hieron).
- FARIS, Wendy B: "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction". *Magical Realism. Theory, History, Community*. Ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham & London: Duke University Press, 1995. 163–190.
- GARCÍA Márquez, Gabriel: *Sto let samote*. Prevedla in spremno besedo napisala Alenka Bole Vrabec. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997. (Zbirka Veliki večni romani).
- HIGGINS, James: »Spanish America's New Narrative«. *Postmodernism and Contemporary Fiction*. Ed. Edmund J. Smyth. London: B. T. Badsford Ltd., 1991. 90–102.
- HUTCHEON, Linda: *A Poetics of Postmodernism*. New York & London: Routledge, 1988.
- JANIK, Dieter: »Gabriel García Márquez: 'Cien años de soledad'«. *Der Hispanoamerikanische Roman. Band II. Von Cortázar bis zur Gegenwart*. Ed. Volker Roloff und Harald Wentzloff-Eggebert. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. 132–145.
- JANIK, Dieter: »Der 'realismo mágico' – zur Bedeutung des Magischen im hispanoamerikanischen Roman«. *Beiträge zur Vergleichenden Literaturgeschichte. Festschrift für Kurt Wais zum 65. Geburtstag*. Ed. Johannes Hösl. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972. 132–145.
- KADIR, Djelal: *Questing Fictions*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- LERNOUT, Geert: "Postmodernist Fiction in Canada." *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Ed. Theo D'Haen and Hans Bertens. Amsterdam/Antwerpen: Rodopi, 1988. 127–141.
- McHALE, Brian: *Constructing Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1992.
- McHALE, Brian: *Postmodernist Fiction*. New York & London: Methuen, 1987.
- ORTEGA, Julio. "Postmodernism in Spanish-American Writing". *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Ed. Hans Bertens and Douwe Fokkema. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997. 315–326.
- THIHER, Alan: *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1984.
- VARGA, A. Kibedi: "Narrative and Postmodernity in France." *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Ed. Theo D'Haen and Hans Bertens. Amsterdam/Antwerpen: Rodopi, 1988. 27–62.
- VIRK, Tomo: *Strah pred naivnostjo. Poetika postmodernistične proze*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000. (Zbirka Novi pristopi)
- ZAMORA, Lois Parkinson: "Magical Romance / Magical Realism: Ghosts in U. S. and Latin American Fiction". *Magical Realism. Theory, History, Community*. Ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham & London: Duke University Press, 1995. 497–550.



## ■ AGAINST "CULTURAL MISREADING"

In the last few decades, post-structuralism and de-constructivism have disclosed illusionary hypotheses on the uniformity of significance of a literary work. By doing so, they have encouraged a paradigm of pluralist interpretation in literary studies.

This definitely brought a fresh view to the matter, but at the same time the boundaries of non-critical reception of the principles of pluralist interpretation were also exposed. This article tries to show the boundaries of non-critical practice of pluralistic interpretations of Márquez' novel *One Hundred Years of Solitude* as a post-modernist or meta-fictional work. Since the novel itself offers an unambiguous key for a different, "mythological" reading, such interpretations can be understood as "cultural misreadings". Usually this can be found among those interpreters who do not know the literary culture of the target text sufficiently well. However, a situation where similarly inadequate interpretations are provided by culturally competent experts indicates that a precondition for avoiding such lapses is not so much cultural studies, but rather a heightened hermeneutic consciousness.

### 1. Mitografska in druga zbirčinska dela

#### 1.1 Zbirčinske romanele

#### 1.2 Zbirčinske povesti

#### 1.3 Dvojna zgodba in drugi zbirčinski romani

#### 1.4 Mitografske romanele in druga zbirčinska dela

### 2. Povesti v zbirčinskih delih

#### 2.1 Povest o nekem mladem gospodaru, ki je umrla, in o nekem mladem gospodaru, ki je živel

#### 2.2 Zgodba o nekem mladem gospodaru, ki je umrla

#### 2.3 Zgodba o nekem mladem gospodaru, ki je živel

### 3. Povesti v periodičnih publikacijah

#### 3.1 Zgodba o nekem mladem gospodaru, ki je umrla

#### 3.2 Zgodba o nekem mladem gospodaru



# BIBLIOGRAFIJA JANKA KOSA

## 1948–2001

Sestavil Martin Grum

Inštitut za biografiko in bibliografijo ZRC SAZU, Ljubljana

Bibliografija popisuje jubilentova tiskana objavljena dela, tj. prve objave, ponatise, prevode ..., od začetkov v letu 1948 do konca julija 2001, ko je bila redakcija bibliografije zaključena. V njej tako niso popisana izvedena in druga nedostopna dela, npr. radijski in TV prispevki, neobjavljeni prispevki na okroglih mizah, simpozijih, posvetovanjih ..., poročila o znanstvenoraziskovalnih nalogah ter mentorstva doktorskih disertacij, magistrskih in diplomskih del. Temelji na bibliografiji, ki jo je ob jubilentovi šestdesetletnici pripravil Jože Munda (Slavistična revija, 1991, str. 475–96), na letnih poročilih o delu, ki jih objavlja Letopis SAZU, bibliografskih popisih v katalogih Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani in na nekaterih (bio)bibliografskih priročnikih (Slovenska bibliografija, Bibliografija Jugoslavije, Slovenski leksikon novejšega prevajanja). Za novejši čas so bili uporabljeni tudi bibliografski zapisi v računalniško podprtem vzajemnem katalogu. Ker bibliografski katalogi in priročniki prinašajo informacije samo o samostojnih bibliografskih enotah, se pregledu posameznih publikacij (predvsem za popise posameznih člankov v leksikonih, odgovorov na anketna vprašanja, diskusijskih prispevkov na posvetovanjih itd.) ni bilo mogoče izogniti.

Gradivo je urejeno po formalnem vidiku v sledeče enote:

### **1 Monografije in druga zaključena dela**

- 1.1 *Znanstvene monografije*
- 1.2 *Strokovne monografije*
- 1.3 *Univerzitetni in drugi učbeniki z recenzijo*
- 1.4 *Prevedene monografije in druga zaključena dela*

### **2 Prispevki v monografijah**

- 2.1 *Poglavja ali samostojni sestavki v znanstvenih in strokovnih knjigah*
- 2.2 *Predgovori, pogovori, spremne besede*
- 2.3 *Sestavki v enciklopedijah in leksikonih*

### **3 Prispevki v periodičnih publikacijah**

- 3.1 *Izvirni in pregledni znanstveni članki*
- 3.2 *Strokovni članki*

- 3.21 *Recenzije, prikazi knjig, kritike*
- 3.22 *Biografski prispevki*
- 3.23 *Polemike, diskusijski prispevki*
- 3.24 *Intervjuji*
- 3.25 *Drugo*

#### 4 Sekundarno avtorstvo

- 4.1 *Uredništvo*
- 4.11 *Monografije (neučbeniki)*
- 4.12 *Periodične publikacije*
- 4.13 *Knjižne zbirke, enciklopedije, leksikoni*

#### 5 Prevodi

- 5.1 *Prevodi iz tujih jezikov*
- 5.2 *Prevodi Kosovih del v tuje jezike (objave v periodičnih publikacijah in zbornikih)*

Znotraj naštetih enot so popisi posameznih objav urejeni kronološko, v okviru posameznega leta pa po abecednem zaporedju naslovov. Pri popisu posamezne objave je upoštevan vrstni red bibliografskih elementov in delno tudi interpunkcija, ki jo predpisuje mednarodni standard ISBD. Opis vsebuje samo najnujnejše elemente za identifikacijo posamezne objave. Uporabljene okrajšave ustrezajo okrajšavam v Slovenski bibliografiji.

### MONOGRAFIJE IN DRUGA ZAKLJUČENA DELA

#### 1.1 Znanstvene monografije

- 1 *Prešernov pesniški razvoj : interpretacija.* – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1966. 227 str.
- 2 *Prešeren in evropska romantika.* – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1970. 298 str.  
Bibliografija, opombe, imensko kazalo.
- 3 *Znanost in ideologija.* – Maribor : Obzorja, 1970. 73 str. – (Znamenja ; 13)
- 4 *Literatura.* – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1978. 86 str. – (Literarni leksikon. Študije ; 2)  
Bibliografija, stvarno in imensko kazalo.
- 5 *Matija Čop.* – [Ljubljana] : Partizanska knjiga, 1979. 199 str., ilustr. – (Znameniti Slovenci)  
Kronologija, bibliografija, imensko kazalo.
- 6 *Romantika.* – [Ljubljana] : Državna založba Slovenije, 1980. 87 str. – (Literarni leksikon. Študije ; 6)  
Bibliografija, stvarno in imensko kazalo.
- 7 *Morfologija literarnega dela.* – [Ljubljana] : Državna založba Slovenije, 1981. – 103 str. – (Literarni leksikon. Študije ; 15)  
Bibliografija, stvarno in imensko kazalo.

- 8 **Marksizem in problemi literarnega vrednotenja.** – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1983. 183 str. – (Tokovi)  
Bibliografija, imensko kazalo.
- 9 **Moderna misel in slovenska književnost.** – Ljubljana : Cankarjeva založba, 1983. 391 str.  
**Vsebina:** Slovenci in dialektika; Primož Kozak in moderna politična drama; Poglavlje o humanizmu; Književnost in humanizem; Nove težnje v slovenskem pripovedništvu; Teorija in praksa moderne slovenske proze; Miscellanea; Vprašanje o mimetičnosti; Modernizem in avantgarda; K vprašanju o bistvu avantgarde; Avantgarda in Slovenci; Težave s postmodernizmom; Heidegger in Slovenci; Dušan Pirjevec in evropski roman; Vidmarjeva estetika ali esej o lepoti; Problem objektivne kritike v današnji literarni situaciji. – Imensko kazalo.
- 10 **Roman.** – [Ljubljana] : Državna založba Slovenije, 1983. 143 str. – (Literarni leksikon. Študije ; 20)  
Bibliografija, stvarno in imensko kazalo, angleški povzetek.
- 11 **Razsvetljenstvo.** – [Ljubljana] : Državna založba Slovenije, 1986. 120 str. – (Literarni leksikon. Študije ; 28)  
Bibliografija, stvarno in imensko kazalo, angleški povzetek.
- 12 **Predromantika.** – [Ljubljana] : Državna založba Slovenije, 1987. 96 str. – (Literarni leksikon. Študije ; 31)  
Bibliografija, stvarno in imensko kazalo, angleški povzetek.
- 13 **Primerjalna zgodovina slovenske literature.** – Ljubljana : Znanstveni inštitut Filozofske fakultete ; Partizanska knjiga, 1987. 265 str.  
Imensko kazalo.
- 14 **Literarne tipologije.** – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1989. 115 str. – (Literarni leksikon. Študije ; 34)  
Bibliografija, stvarno in imensko kazalo, angleški povzetek.
- 15 **Valentin Vodnik.** – V Ljubljani : Partizanska knjiga, 1990. 222 str., ilustr. – (Znameniti Slovenci)  
Kronologija, bibliografija, imensko kazalo.
- 16 **Prešeren in njegova doba : študije.** – Koper : Lipa, 1991. 246 str.  
**Vsebina:** Vodnikov Vršac in opisna poezija narave; Valentin Vodnik kot nacionalnopolitični pesnik slovenskega razsvetljenstva; Ideološke osnove Čopovega nazora o umetnosti; Matija Čop in evropska romantika; Klasika in romantika v Prešernovi poeziji; Vloga in ustroj lirskega subjekta v Prešernovi poeziji; Čas in zgodovina v romantični poeziji; Novalis, Hölderlin, Prešeren; Pesnitev o Črtomiru in Bogomili; Motivi Prešernovega Krsta pri Savici in evropska literatura; Začetki slovenske pripovedne proze in evropska tradicija; Motiv in ideja Prešernovega Ribiča; Prešeren in bidermajer; Sapfo, Grillparzer in Prešeren. – Imensko kazalo.
- 17 **Lirika.** – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1993. 124 str. – (Literarni leksikon. Študije ; 39)  
Bibliografija, stvarno in imensko kazalo, angleški povzetek.
- 18 **Neznani Prešeren.** – Ljubljana : Cankarjeva založba, 1994. 117 str.



- 19 *Na poti v postmoderno.* – Ljubljana : Literarno-umetniško društvo Literatura, 1995. 215 str. – (Novi pristopi)  
Imensko kazalo.
- 20 *Postmodernizem.* – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1995. 144 str. – (Literarni leksikon. Študije ; 43)  
Bibliografija, stvarno in imensko kazalo, angleški povzetek.
- 21 *Duhovna zgodovina Slovencev.* – V Ljubljani : Slovenska matica, 1996. 225 str.  
Imensko kazalo.
- 22 *Primerjalna zgodovina slovenske literature.* – Ljubljana : Mladinska knjiga, 2001. 417 str. – (Kultura)  
Imensko kazalo.

## 1.2 Strokovne monografije

- 23 *Literarna teorija pri pouku književnosti /* soavtorice Sonja Čokl, Marija Sajko, Mojca Poznanovič. – Ljubljana : Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 1996. 171 str.
- 24 *Slovenski jezik in književnost /* soavtorji Nada Barbarič Furlan, Mojca Bavdek, Janez Dular, Vlada Eržen, Ljudmila Ivšek, Rafka Kirn, Marija Končina, Boža Krakar Vogel, Majda Potrata. – Ljubljana : Državni izpitni center, 1996. 63 str. – (Predmetni izpitni katalog za maturo, 1998)
- 25 *Slovenski jezik in književnost /* soavtorji Nada Barbarič Furlan, Mojca Bavdek, Janez Dular, Vlada Eržen, Ljudmila Ivšek, Rafka Kirn, Marija Končina, Boža Krakar Vogel, Majda Potrata. – Ljubljana : Državni izpitni center, 1997. 56 str. – (Predmetni izpitni katalog za maturo, 1999)
- 26 *Slovenski jezik /* soavtorji Nada Barbarič Furlan, Mojca Bavdek, Janez Dular, Vlada Eržen, Ljudmila Ivšek, Rafka Kirn, Marija Končina, Boža Krakar Vogel, Majda Potrata, Brane Šimenc. – Ljubljana : Državni izpitni center, 1998. 31 str. – (Predmetni izpitni katalog za maturo, 2000)
- 27 *Slovenski jezik /* soavtorji Nada Barbarič Furlan, Mojca Bavdek, Janez Dular, Vlada Eržen, Ljudmila Ivšek, Rafka Kirn, Marija Končina, Boža Krakar Vogel, Majda Potrata, Brane Šimenc. – Ljubljana : Državni izpitni center, 1999. 31 str. – (Predmetni izpitni katalog za maturo, 2001)
- 28 *Prešernova Vrba /* soavtorja Nika Leben, Jože Šifrer. – Ljubljana : Ministrstvo za kulturo, Uprava Republike Slovenije za kulturno dediščino; Jesenice: Muzej, 1999. 55 str., ilustr. – (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije ; 197)

## 1.3 Univerzitetni in drugi učbeniki z recenzijo

- 29 *Slovenska književnost : izbrana dela in odlomki, I /* uredil Dušan Pirjevec s sodelovanjem Staneta Miheliča in J. Kosa. – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1961. 464 str.  
Ponatisi: 1964, 1966, 1969.

- 30 *Svetovna književnost : izbrana dela in odlomki* / uredil s sodelovanjem Dušana Pirjevca in Staneta Miheliča. – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1962–64. 2 zv. (399 str. + [32] str. pril.; 509 str. + [32] str. pril.)  
Literarnozgodovinske opombe: 2. zv. str. 431–99. – Ponatis: 1966.
- 31 *Slovenska književnost : izbrana dela in odlomki, II* / sourednika Franček Bohanec in Marija Jamar. – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1965. 458 str.
- 32 *Oris filozofije : priročnik*. – V Ljubljani : Cankarjeva založba, 1967. 336 str.  
Popravljen ponatis: 1970 (357 str. + VIII str. prilog).
- 33 *Svetovna književnost : izbrana dela in odlomki : berilo za srednje šole* / uredil s sodelovanjem Dušana Pirjevca in Staneta Miheliča. – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1970. 500 str.  
Literarnozgodovinske opombe: str. 389–492. – Ponatisa: 1971, 1972.
- 34 *Slovensko berilo za prvi razred srednjih šol*. – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1971. 284 str.  
Sourednik. – Ponatisi (naslov tudi Slovensko berilo I): 1973, 1974, 1977, 1979.
- 35 *Slovensko berilo za drugi razred srednjih šol*. – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1972. 361 str.  
Sourednik. – Ponatisi (naslov tudi Slovensko berilo II): 1974, 1977, 1978.
- 36 *Slovensko berilo za tretji razred srednjih šol*. – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1972. 337 str.  
Sourednik. – Ponatisi (naslov tudi Slovensko berilo III): 1975, 1977, 1980.
- 37 *Temelji filozofije za gimnazije*. – V Ljubljani : Cankarjeva založba, 1973. 327 str.  
Ponatisa: 1977, 1979 (založnik ponatisov Državna založba Slovenije).
- 38 *Pregled slovenskega slovstva*. – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1974. 402 str.  
Ponatisi: 1975 (dopolnjena izd., 440 str.), 1976, 1977, 1979, 1980, 1983, 1987 (dopolnjena izd., 484 str.), 1989, 1992 (dopolnjena izd., 487 str.), 1995, 1996, 1998, 2000.
- 39 *Slovensko berilo za četrti razred srednjih šol*. – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1975. 479 str.  
Sourednik. – Ponatis (naslov Slovensko berilo IV): 1980.
- 40 *Pregled svetovne književnosti*. – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1978. 266 str.  
Ponatisi: 1979, 1982, 1986 (dopolnjena izd., 277 str.), 1989, 1991, 1994, 1996.
- 41 *Očrt literarne teorije*. – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1983. 210 str.  
Ponatisi: 1994 (popravljen in dopolnjen izd., 188 str.), 1995, 1996.

- 42 *Berilo 1 : (poskusno gradivo)* / pripravili Peter Kolšek, Andrijan Lah in Stanko Šimenc ; pri izboru besedil sodeloval Tine Logar ; uredil J. Kos. – Maribor : Obzorja, 1987 [i. e. 1988]. 185 str. – (Srednje izobraževanje)  
Ponatisi: 1989 (brez podnaslova), 1990, 1991, 1992, 1993 (prenovljena izd., 119 str.), 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999.
- 43 *Berilo 2* / pripravili Peter Kolšek, Tine Logar, Andrijan Lah, Stanko Šimenc ; uredil J. Kos. – Maribor : Obzorja, 1988. 195 str. – (Srednje izobraževanje)  
Ponatisi: 1989, 1990, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000.
- 44 *Berilo 3* / pripravili Peter Kolšek, Tine Logar, Andrijan Lah, Stanko Šimenc ; uredil J. Kos. – Maribor : Obzorja, 1989. 255 str. – (Srednje izobraževanje)  
Ponatisi: 1990, 1991, 1992, 1993 (prenovljena izd., 170 str.), 1994, 1995, 1996, 1998, 1999, 2000, 2001.
- 45 *Književnost : učbenik literarne zgodovine in teorije.* – Maribor : Obzorja, 1989. 531 str., ilustr. – (Srednje izobraževanje)  
Ponatisi: 1991, 1994 (dve prenovljeni izd., 469 str.), 1995 (prenovljena izd., 496 str.), 1996, 1997, 1998, 1999.
- 46 *Berilo 4* / pripravili Peter Kolšek, Tine Logar, Andrijan Lah, Stanko Šimenc ; uredila J. Kos in T. Logar. – Maribor : Obzorja, 1990. 245 str. – (Srednje izobraževanje)  
Ponatisi: 1991, 1992, 1994 (prenovljena izd., 179 str.), 1996, 1997, 1998, 1999, 2001. – 1993 je k Berilu 4 izšel Dodatek, 106 str.
- 47 *Svet književnosti I.* – Maribor : Obzorja, 2000. 259 str., ilustr.  
Ponatis: 2001.
- 48 *Literarna teorija.* – Ljubljana : DZS, 2001. 196 str., ilustr.  
Prenovljena in dopolnjena izd. knjige Očrt literarne teorije.

#### 1.4 Prevedene monografije in druga zaključena dela

- 49 *Moderna misao i slovenačka književnost* / prev. Tatjana Popov, Miljenka Vitezović, Marija Mitrović. – Beograd : Rad, 1984. 382 str. – (Posebna izdanja)
- 50 *Die slowenische Literatur.* – [S. l. : s. n., 1993]. XVI str.  
Prispevek za Frankfurtski knjižni sejem 1993.
- 51 *Prešeren's Vrba* / soavtorja Nika Leben, Jože Šifrer. – Ljubljana : Ministrstvo za kulturo, Uprava Republike Slovenije za kulturno dediščino; Jesenice: Muzej, 2000. 62 str., ilustr. – (Kultur- und Naturdenkmäler Sloweniens ; 197)
- 52 *Prešeren's Vrba* / soavtorja Nika Leben, Jože Šifrer. – Ljubljana : Ministrstvo za kulturo, Uprava Republike Slovenije za kulturno dediščino; Jesenice: Muzej, 2000. 62 str., ilustr. – (Cultural and natural monuments of Slovenia ; 197)

## PRISPEVKI V MONOGRAFIJAH

## 2.1 Poglavja, samostojni sestavki in povzetki v znanstvenih in strokovnih knjigah

- 53 *Sodobna literarna teorija in književni slog*. – V: Novi pogledi na pouk književnosti in literarne teorije v gimnazijah, 1961, str. 63–97.
- 54 *Lirika Shakespearovih sonetov*. – V: Shakespeare pri Slovencih, 1965, str. 77–120.
- 55 *Iz tradicije v moderno lutkarstvo : 1948–1973*. – V: Lutkovno gledališče, Ljubljana : 25 let, 1973, str. 1–23.
- 56 *Spoznavno-vrednostna izhodišča Vidmarjeve kritike*. – V: Josip Vidmar, 1975, str. 161–90.
- 57 *Književnost*. – V: Od pesmi do filma, 1976, str. 185–286. – (Mladi vedež)
- 58 *Oton Župančič v luči primerjalne književnosti*. – V: Oton Župančič, 1979, str. 335–45.
- 59 *Kultura in civilizacija*. – V: Eseji o kulturi, 1981, str. 85–108. Dve poglavji iz obsežnega besedila *Slovenska kultura in moderna civilizacija*, *Sodobnost*, 17, 1971.
- 60 *Izobraževanje in znanstveno-tehnološka revolucija*. – V: Znanstvena in tehnološka politika za 90. leta, 1987, str. 636–45.
- 61 *K problemu varstva moralnih avtorskih pravic na področju literature*. – V: Akademija in varstvo moralnih avtorskih pravic, 1988, str. 29–31.  
Na str. 65–7 je objavljena tudi razprava k v zborniku objavljenim prispevkom.
- 62 *Kocbekova pripovedna proza v luči primerjalne književnosti*. – V: Edvard Kocbek – poezija, kultura, politika, 1988, str. 39–49.
- 63 *Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo*. – V: Zbornik Filozofske fakultete v Ljubljani, 1919–1989, 1989, str. 223–5.
- 64 *Šestdeseta leta*. – V: Srednja šola za računalništvo : 50 let, 1989, str. 25–7.
- 65 *Srednja Evropa kot literarnogodovinski problem*. – V: Srednja Evropa, 1991, str. 41–53.
- 66 *Težave z Bartolom*. – V: Pogledi na Bartola, 1991, str. 9–52.
- 67 *Liliput in Brobdingnag*. – V: Gregor Strniša, 1993, str. 62–9. – (Interpretacije ; 2)
- 68 *Zločin in kazen Vitomila Zupana*. – V: Vitomil Zupan, 1993, str. 7–20. – (Interpretacije ; 3)
- 69 *Položaj Franceta Balantiča in Ivana Hribovška v razvoju slovenskega pesništva*. – V: Balantičev in Hribovškov zbornik, 1994, str. 119–29.
- 70 *Pesnik in njegove pesmi : (odlomek)*. – V: Marija Švajncer: Ciril Zlobec – pesnik ljubezni, 1995, str. 255–57.  
Celotno besedilo je objavljeno v pesniški zbirki C. Zlobca *Pesmi ljubezni*, 1981.

- 71 *Podobe sveta v delih literarnih ustvarjalcev medicincev.* – V: Med medicino in literaturo : ob 60-letnici predmeta Zgodovina medicine na MF v Ljubljani, 1995, str. 13–5.
- 72 *Primerjalna književnost, njen študijski obseg in pomen za slovensko kulturo.* – V: Informativni kulturološki zbornik, 1995, str. 353–66.
- 73 *Dominik Smole in moderni slovenski roman.* – V: Dominik Smole, 1996, str. 195–209. – (Interpretacije ; 5)
- 74 *Literarna teorija pri pouku književnosti.* – V: Literarna teorija pri pouku književnosti, 1996, str. 7–15.
- 75 *Primerjalna motivno-tematska interpretacija brižinske homilije.* – V: Zbornik Brižinski spomeniki, Ljubljana in Trst, 1996, str. 383–9. – (Dela / SAZU, Razred za filološke in literarne vede ; 45)
- 76 *Recepcija Biblije v slovenski literaturi.* – V: Mednarodni simpozij o interpretaciji Svetega pisma ob izidu novega slovenskega prevoda Svetega pisma : [splošne informacije] : [general information], 1996, str. 86–8.
- 77 *Recepcija Biblije v slovenski literaturi.* – V: Mednarodni simpozij o interpretaciji Svetega pisma, 1997, str. 151–8.  
Zbornik je hkrati Bogoslovni vestnik, 57, 1997, št. 1/2.
- 78 *Die slowenische Literatur.* – V: Slowenische Literatur in deutscher Übersetzung : eine Auswahl : Gedichte, Erzählungen, Dramen, Kunst, Geschichte, Politik, Land und Leute. Dortmund: Deutsch-Slowenische Gesellschaft Nordrhein-Westfalen e.V., 1997, str. 59–63.  
Ponatis prispevka za Frankfurtski knjižni sejem 1993.
- 79 *Teze za kurikularno prenovu.* – V: Kurikularna prenova : zbornik, 1997, str. 25–7.
- 80 *Vprašanje o dramatiki.* – V: Zbornik ob sedemdesetletnici Franceta Bernika, 1997, str. 289–305.
- 81 *Iz tradicije v moderno lutkarstvo : 1948–1973 : (ponatis članka »25 let Lutkovnega gledališča Ljubljana«).* – V: Petdeset let Lutkovnega gledališča Ljubljana : 1948–1998, 1998, str. [17].
- 82 *Abecedna vojna.* – V: Ilustrirana zgodovina Slovencev, 1999, str. 28. – (Knjižnica Enciklopedije Slovenije)
- 83 *Dr. France Prešeren: življenje in delo.* – V: Prešernova Vrba, 1999, str. 7–15. – (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 197)
- 84 *Metodološki in ideološki pluralizem v sodobni (postmoderni) literarni vedi.* – V: Razpotja slovenske literarne vede, 1999, str. 50–8. – (Zbornik Slavističnega društva Slovenije ; 9)
- 85 *Goethe pri Slovencih.* – V: Goethe v slovenskih prevodih : 25. prevajalski zbornik, 2000, str. 11–5.
- 86 *Puškinov roman v verzih in Prešernova povest v verzih kot genološki problem.* – V: Romantična pesnitev : ob 200. letnici rojstva Franceta Prešerna : [mednarodni simpozij], Ljubljana 4.–6. december 2000 : povzetki predavanj : on the occasion of the 200th anniversary of France Prešeren's birth : summaries : k 200-letnemu jubileju so dnja roždenija France Prešerna : rezjume dokladov, 2000, str. 31.



- 87 *Puškin i Prešern – dva tipa romantičeskoj klassiki.* – V: Puškin – Prešern : k 200–letiju so dnja roždenija dvuh velikih poetov : tezisy dokladov meždunarodnoj konferencii, 16–18 maja, Moskva 2000 g., Moskva 2000, str. 16–7.

## 2.2 Predgovori, pogovori, spremne besede

- 88 *Uvod.* – V: Dante Alighieri: Novo življenje, 1956, str. 5–23.
- 89 *Pesnitev o Črtomiru in Bogomili.* – V: F. Prešeren: Krst pri Savici, 1959, str. 55–86.  
Ponatis v: Prešeren in njegova doba, 1991, str. 128–42. – Ponatis odlomka v: F. Prešeren: Krst pri Savici, 1996, str. 4–5.
- 90 *[Predgovor].* – V: F. Mihelič: France Mihelič : Mestna galerija Ljubljana, 1963.
- 91 *Ernest Hemingway.* – V: E. Hemingway: Komu zvoní, 1964, str. 5–30. – (Sto romanov ; 2)  
Ponatis: 1986.
- 92 *Srečko Kosovel : pogovor.* – V: S. Kosovel: Ekstaza smrti, Novi Sad, 1964, str. 1–9.
- 93 *Oscar Wilde.* – V: O. Wilde: Slika Doriana Graya, 1965, str. 5–39. – (Sto romanov ; 11)  
Ponatis: 1986.
- 94 *Albert Camus in filozofija absurda.* – V: A. Camus: Tujec, Kuga, 1965, str. 5–37. – (Sto romanov ; 15)  
Ponatis: 1986.
- 95 *Joyceov roman o umetnikovi mladosti.* – V: J. Joyce: Umetnikov mladostni portret, 1966, str. 5–39. – (Sto romanov ; 20)  
Ponatis: 1984 (Veliki pripovedniki) in 1986 (Sto romanov).
- 96 *William Faulkner: Svetloba v avgustu.* – V: W. Faulkner: Svetloba v avgustu, 1966, str. 5–42. – (Sto romanov ; 23)  
Ponatis: 1986.
- 97 *Lermontov in Junak našega časa.* – V: M. J. Lermontov: Junak našega časa, 1966, str. 5–69. – (Sto romanov ; 24)  
Ponatis: 1986.
- 98 *Roman o Bazarovu.* – V: I. S. Turgenjev: Očetje in sinovi, 1966, str. 5–42. – (Sto romanov ; 25)  
Ponatis: 1986.
- 99 *Charles Dickens in David Copperfield.* – V: Ch. Dickens: David Copperfield, I., 1967, str. 5–40. – (Sto romanov ; 31)  
Ponatis: 1986.
- 100 *Oče Goriot ali vhod v človeško komedijo.* – V: H. de Balzac: Oče Goriot, 1968, str. 5–34. – (Sto romanov ; 38)  
Ponatis: 1986.
- 101 *Uvod v razumevanje Župančičevih Samogovorov.* – V: O. Župančič: Samogovori, 1969, str. 113–74.
- 102 *Doktor Faustus ali roman o nemštvi.* – V: Th. Mann: Doktor Faustus, I., 1970, str. 5–44. – (Sto romanov ; 49)  
Ponatis: 1986.

- 103 *Michel Butor in poizkus »novega romana«*. – V: M. Butor: Modifikacija, 1971, str. 3–37. – (Sto romanov ; 55)  
Ponatis: 1986.
- 104 *Semenj ničevosti ali navzkrižja viktorjanskega romana*. – V: W. M. Thackeray: Semenj ničevosti, I., 1972, str. 5–42. – (Sto romanov ; 58)  
Ponatis: 1986.
- 105 *E. T. A. Hoffman in ideja romantičnega romana*. – V: E. T. A. Hoffmann: Življenski nazori mačka Murra, I., 1972, str. 5–57. – (Sto romanov ; 59)  
Ponatis: 1986.
- 106 *Uvod*. – V: J. Racine: Britanik, 1972, str. 7–16. – (Zbirka 111 dram ; 2)
- 107 *Walter Scott in začetki zgodovinskega romana*. – V: W. Scott: Waverly, I., 1973, str. 5–41. – (Sto romanov ; 64)  
Ponatis: 1987.
- 108 *Madame de La Fayette in začetki evropskega romana*. – V: Madame de La Fayette: Kneginja Klevska, 1974, str. 5–55. – (Sto romanov ; 72)  
Ponatis: 1987.
- 109 *Germinal in navzkrižje naturalističnega romana*. – V: E. Zola: Germinal, 1974, str. 5–71. – (Sto romanov ; 74)  
Ponatis: 1987.
- 110 *Simon Jenko ali pesništvo med romantiko in realizmom*. – V: S. Jenko: Pesmi 1865, 1974, str. 136–206. – (Iz slovenske kulturne zakladnice ; 16)  
Objavljeno pod naslovom *Med romantiko in realizmom* tudi v Sodobnosti, 22, 1974, str. 116–28.
- 111 *Grimmelshausen in izročilo pikaresknega romana*. – V: H. J. Grimmelshausen: Simplicius Simplicissimus, 1974, str. 5–43. – (Sto romanov ; 76)  
Ponatis: 1987.
- 112 *Spremna beseda*. – V: A. Vodnik, C. Vipotnik, J. Udovič: Pesmi, 1975, str. 153–62. – (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev)
- 113 *Spremna beseda*. – V: D. Smole, P. Kozak, G. Strniša: Drame, 1975, str. 363–73. – (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev)
- 114 *Evropski in japonski roman*. – V: Murasaki Šikibu: Princ in dvorne gospe, I., 1975, str. 5–34. – (Sto romanov ; 86)  
Ponatis: 1988.
- 115 *Roman o optimizmu*. – V: Voltaire: Kandid ali optimizem, 1975, str. 5–53. – (Sto romanov ; 89)  
Ponatis: 1988.
- 116 *Cankar in problem slovenskega romana*. – V: I. Cankar: Hiša Marije Pomočnice, 1976, str. 5–59. – (Sto romanov ; 91)  
Objava odlomka v Sodobnosti, 24, 1976, str. 413–23. – Ponatis: 1988.
- 117 *Spremna beseda*. – V: L. Kovačič: Resničnost, 1976, str. 215–26. – (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev)

- 118 *Roman med zgodovino in moralo*. – V: A. Manzoni: Zaročenca, I., 1977, str. 5–39. – (Sto romanov ; 97)  
Ponatis: 1987.
- 119 *Spremna beseda*. – V: I. Minatti, J. Menart, L. Krakar: Pesmi, 1977, str. 139–[150]. – (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev)
- 120 *Anton Ocvirk in slovenska literarna veda*. – V: A. Ocvirk: Literarna umetnina med zgodovino in teorijo, II., 1979, str. 615–41.  
Objavljeno tudi v Slavistični reviji, 25, 1977, str. 123–40.
- 121 *Dušan Pirjevec in evropski roman*. – V: D. Pirjevec: Evropski roman, 1979, str. 5–26.  
Objavljeno tudi v Sodobnosti, 27, 1979, str. 306–24.
- 122 *Esej in Slovenci*. – V: Sodobni slovenski esej, 1979, str. 441–77.  
Objavljeno tudi v Sodobnosti, 27, 1979, str. 39–56.
- 123 *Božo Vodušek*. – V: B. Vodušek: Pesmi, 1980, str. 135–53.
- 124 *Spremna beseda*. – V: G. E. Lessing: Modri Natan, 1981, str. 165–81.
- 125 *Klasika in romantika v Prešernovi poeziji*. – V: F. Prešeren: Pesmi, 1981, str. 199–217.  
Objavljeno tudi v Slavistični reviji, 28, 1980, str. 297–310 in v knjigi Prešeren in njegova doba, 1991, str. 76–89.
- 126 *Pesnik in njegove pesmi*. – V: C. Zlobec: Pesmi ljubezni, 1981, str. 125–36. – (Moja knjižnica ; VII, 7)
- 127 *Slovenska lirika 1950–1980 ; Spremna beseda ; Opombe*. – V: Slovenska lirika 1950–1980, 1983, str. 133–68. – (Kondor ; 211).  
Objavljeno tudi v Sodobnosti, 30, 1982, str. 1098–115.
- 128 *Uvodno pojasnilo ; Uvod ; Opombe*. – V: M. Čop: Pisma Matija Čopa, I., 1986, str. 5–29 + 297–351.
- 129 *Opombe*. – V: M. Čop: Pisma Matija Čopa, II., 1986, str. 167–70.
- 130 *Ob rojstvu moderne proze*. – V: P. Božič: Človek in senca, 1990, str. 125–40.
- 131 *Kronološki pregled Svetega pisma in svetopisemskih zgodb ; Svetopisemske zgodbe ; Uvodne opombe ; Bibliografija*. – V: Zgodbe Svetega pisma, 1992, str. 7–23. – (Klasje)  
Ponatisa: 1997, 2001.
- 132 *Kronologija evropske lirike, avtorjev in del ; Evropska lirika v času ; Uvodne opombe ; Bibliografija ; Sodbe o avtorjih in delih*. – V: Evropska lirika, 1995, str. 32–4. – (Klasje)
- 133 *Moderna slovenska lirika ; Pojasnilo in opombe*. – V: Moderna slovenska lirika : 1940–1990, 1995, str. 174–220. – (Kondor ; 271)  
Študija je bila objavljena tudi v Literaturi, 7, 1995, št. 44, str. 47–61.
- 134 *Goethe in Izbirne sorodnosti*. – V: J. W. von Goethe: Izbirne sorodnosti, 1996, str. 225–33. – (Svetovni klasiki ; 45)
- 135 *Pesnitev o Črtomiru in Bogomili*. – V: F. Prešeren: Krst pri Savici, Bilje 1996, str. [93–7].  
Iz razprave z istim naslovom, ki je bila objavljena v knjigi F. Prešerna Krst pri Savici, 1959, str. 55–86.
- 136 *Mnenja o Čehovu in njegovem delu*. – V: A. P. Čehov: Češnjev vrt, 1998, str. 107. – (Klasje)

- 137 *Mnenja o Jurčiču in njegovem romanu.* – V: J. Jurčič: Deseti brat, 1998, str. 253–4. – (Klasje)
- 138 *Prešernove poezije in pisma ; Opombe ; Prešernovo življenje in delo.* – V: F. Prešeren: Poezije in pisma, 1998, str. 435–523. – (Klasiki Kondorja ; 24)
- 139 *Mnenja o Cankarjevem Martinu Kačurju.* – V: I. Cankar: Martin Kačur, 1999, str. 206–7. – (Klasje)
- 140 *Aleksander Zorn in nova kritika.* – V: A. Zorn: Nacionalni junaki, narcisi in stvaritelji : eseji o slovenski književnosti, 1999, str. 329–39. – (Zbirka Kultura)
- 141 *Mnenja o Shakespearu in o tragediji Romeo in Julija.* – V: W. Shakespeare: Romeo in Julija, 1999, str. 165–6. – (Klasje)
- 142 *Kronološki pregled Prešernovega življenja in dela ; France Prešeren in njegov čas ; Uvodna beseda ; Sodbe o Krstu pri Savici ; Bibliografija.* – V: F. Prešeren: Krst pri Savici, 2000, str. 6–32 + 59–61.
- 143 *Krst pri Savici v luči kritik in interpretacij.* – V: F. Prešeren: Kerst per Savizi = Krst pri Savici, 2001, str. 71–96.

### 2.3. Sestavki v enciklopedijah in leksikonih

- 144 *Abram, Jože; Ahacel, Matija; Baraga, Friderik Irenej; Bilc, Franc; Bilc, Janez; Bleiweis, Janez; Cankar, Ivan; Cigler, Janez; Dajnko, Peter; Detela, Fran; Dev, Janez Damascen; Fellingner, Johann Georg Gustav; Grabner, Jurij; Grabrijan, Jurij; Grün, Anastasius; Hašnik, Jožef; Hausmann, Fany; Holzapfel, Ignacij; Japelj, Jurij; Jarnik, Urban; Jelovšek, Ernestina; Kastelic, Miha; Kette, Dragotin; Kopitar, Jernej; Korytko, Emil; Koseski, Jovan; Kosmač, Jurij; Kreml, Anton; Kuralt, Martin; Laschan Lašan, Anton; Levičnik, Jernej; Linhart, Anton Tomaž; Macun, Ivan / soavtor Darko Dolinar; Malavašič, Franc; Metelko, Franc; Mihelič, Janez; Modrinjak, Štefan; Murko, Anton; Murn, Josip - Aleksnadrov; Oliban, Anton; Orožen, Valentin; Pohlin, Marko; Potočnik, Blaž; Prešeren, France; Primic, Janez Nepomuk; Ravnikar, Matevž (1776); Schneider, Matija; Seidl, Johann Gabriel; Slomšek, Anton Martin; Smole, Andrej; Smolnikar, Andrej; Stanič, Valentin; Šamperl, Ivan (Janez) Dragotin; Turnograjska, Josipina; Tušek, Miha; Vdovič, Stanislav; Veriti, Franc; Virk, Jožef; Vodnik, Valentin; Vodovnik, Jurij; Vraz, Stanko; Zois, Žiga; Zupan, Jakob; Zupančič, Janez Anton; Župančič, Oton.* – V: Slovenska književnost, 1982.  
Popravljen in dopolnjen izdaja: 1996.
- 145 *Vodnik Valentin / soavtor Jože Toporišič.* – Slovenski biografski leksikon, 4, 1986, zv. 14, str. 509–28.
- 146 *Abeceдна vojna; alegorija; alpska poskočnica / soavtorica Zmaga Kumer; anekdota / soavtor Marjan Dolgan; avantgardna umetnost : književnost; avtobiografija / soavtor Jože Šifer; bajka / soavtorica*

- Marija Stanonik; *balada; basen; bidermajer; Bleiweis, Janez; Cankar, Ivan; Cigler, Janez; Čop, Matija; dialog; elegija / soavtorja Kajetan Gantar in Marijan Lipovšek; ep; epika; gazela; glosa; humoreska; izseljensko slovstvo; Kastelic, Miha; klasicizem; književnost; Kralj Matjaž; Kovačič, Lojze; Kozak, Primož; legenda; lirika; manierizem; množična literatura; moderna; modernizem; ničejanstvo; parabola; Perspektive; pesništvo; Peter Klepec; Pisanice od lepeh umetnost; postmodernizem : književnost; pravljica : v književnosti; predromantika; Primic, Janez Nepomuk; pripovedka; pripovedništvo; proza; razsvetljenje : književnost; reizem; Revija 57; rokoko : književnost; roman; romanca; romantika : književnost; simbolizem : književnost; slovenska književnost; šopenhaverjanstvo; tragedija; Vodnik, Valentin. – V: Enciklopedija Slovenije, 1987 –*
- 147 *Jezik in književnost.* – V: Družinska enciklopedija Guinness, 1995, str. 602–55.
- 148 *Slovenska književnost.* – V: Veliki splošni leksikon, 7. knj., 1998, str. 3960–2.

## PRISPEVKI V PERIODIČNIH PUBLIKACIJAH

### 3.1 Izvirni in pregledni znanstveni članki

- 149 *Ben Jonson: Volpone.* – Novi svet, 6, 1951, str. 741–8.
- 150 *F. S. Finžgar: Razvalina življenja.* – Novi svet, 6, 1951, str. 853–61.
- 151 *Zapiski s svinčnikom.* – Beseda, 1, 1951/52, str. 300–4, 347–51, 406–12.  
Sodobna slovenska književnost; Edvard Kocbek: Strah in pogum.
- 152 *O sodobnih problemih v literarni kritiki.* – Novi svet, 7, 1952, str. 721–33, 832–45.
- 153 *Od Marxa do Lukácsa.* – Beseda, 2, 1953, str. 103–5, 149–52, 232–4.
- 154 *Troje povesti.* – Beseda, 2, 1953, str. 274–9, 354–61.  
Beno Zupančič: Ribice, zlate in srebrne; Andrej Hieng: Onstran livade je roža; Lojze Kovačič: Jutro.
- 155 *Kralj na Betajnovi v letu 1952/53.* – Naša sodobnost, 1, 1953, str. 84–92.
- 156 *Pesmi štirih.* – Naša sodobnost, 1, 1953, str. 691–702, 846–54, 932–40.  
Ob pesniški zbirki Cirila Zlobca, Kajetana Koviča, Toneta Pavčka in Janeza Menarta.
- 157 *Preludij.* – Beseda, 2, 1953, str. 4–10.  
O umetniškem ustvarjanju.
- 158 *Problemi marksistične estetike.* – Beseda, 3, 1954, str. 383–403.
- 159 *Metamorfoze : variacije na novo temo.* – Beseda, 3, 1954, str. 466–81.  
O sodobni slovenski prozi.



- 160 *O marksistični estetiki in marksistični literarni kritiki*. – Beseda, 3, 1954, str. 562–75.  
Referat na izrednem plenumu Zveze jugoslovanskih književnikov. – Objavljeno tudi v Naši sodobnosti, 1954, 1015–22.
- 161 *Uvod v slovensko kulturno problematiko*. – Beseda, 4, 1955, str. 174–87.
- 162 *O družbenem izvoru slovenske moderne*. – Beseda, 4, 1955, str. 387–402.
- 163 *Ideološke osnove Čopovega nazora o umetnosti*. – Naša sodobnost, 5, 1955, str. 267–82.  
Ponatis v: Prešeren in njegova doba, 1991, str. 53–68.
- 164 *Ivo Brnčić*. – Beseda, 5, 1956, str. 27–42.
- 165 *O generacijah*. – Beseda, 5, 1956, str. 94–105.
- 166 *Umetnost in razredna baza*. – Beseda, 5, 1956, str. 249–57.
- 167 *Idejni izvor Cankarjeve literature*. – Beseda, 5, 1956, str. 378–83, 505–15.
- 168 *Umetnost in kriza humanistične zavesti*. – Beseda, 6, 1957, str. 12–7, 119–25; Revija 57, 1, 1957, str. 72–7, 229–36, 294–9, 321–9.
- 169 *Georg Lukács: Goethe in njegov čas*. – Beseda, 6, 1957, str. 159–65.  
Ponatis: *Georg Lukács in J. W. Goethe*. – Revija 57, 2, 1957/58, str. 76–83.
- 170 *Modernost, realizem in tradicija v slovenski poeziji*. – Revija 57, 2, 1957/58, str. 16–24, 126–34.  
Ni bilo zaključeno.
- 171 *Pisateljstvo Andreja Hienga*. – Nova obzorja, 11, 1958, str. 353–60.
- 172 *Obramba poezije*. – Treči jugoslavenski festival poezije, Zagreb 1959, str. 206–9.
- 173 *Družbeno-ideološka struktura in progresivnost današnje književnosti*. – Perspektive, 1960/61, str. 339–50.
- 174 *Anatomija romantizma*. – Perspektive, 1, 1960/61, str. 513–21.
- 175 *Resnica današnje drame*. – Perspektive, 1, 1960/61, str. 779–86, 998–1005, 1042–52, 1242–53.  
Matej Bor: Zvezde so večne; Marjan Rožanc: Jutro polpreteklega včeraj; Dominik Smole: Antigona; Primož Kozak: Afera.
- 176 *Slovenske gledališke perspektive*. – Perspektive, 1, 1960/61, str. 1109–21.
- 177 *Problemi marksistične ontologije*. – Perspektive, 2, 1961/62, str. 452–8, 824–31, 1025–36; 3, 1962/63, str. 59–65, 880–91.
- 178 *Slovenske filmske perspektive*. – Perspektive, 2, 1961/62, str. 717–24.  
Ponatis: 40 udarcev, 1988, str. 73–9.
- 179 *Funkcije in disfunkcije slovenske literarne zgodovine*. – Perspektive, 2, 1961/62, str. 889–23.
- 180 *Uvod v zgodovino slovenske literature*. – Perspektive, 3, 1962/63, str. 184–96, 323–35, 480–94.
- 181 *Sodobna slovenska lirika*. – Perspektive, 3, 1962/63, str. 998–1009, 1175–93; 4, 1963/64, str. 52–72, 326–36, 570–9.

- 182 *Teze k prevrednotenju pojma alienacije*. – *Perspektive*, 4, 1963/64, str. 858–63.
- 183 *Erotika v slovenskem filmu*. – *Ekran*, 3, 1965, str. 680–5.  
Ponatis: 40 udarcev, 1988, str. 108–12.
- 184 *Romantika in realizem v Jenkovih obrazih*. – *Jezik in slovstvo*, 11, 1966, št. 8, str. 237–45.
- 185 *Proza Ivana Cankarja*. – *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, 3, 1967.  
Ponatis: *Jezik in slovstvo*, 13, 1968, str. 16–23.
- 186 *Boštjan Hladnik ali ambicije slovenskega filma*. – *Ekran*, 6, 1968/69, str. 32–7.
- 187 *Idejna in formalna tipologija Cankarjeve dramatike*. – *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, 4, 1968, 15 str.  
Ponatis: *Jezik in slovstvo*, 14, 1969, str. 10–6.
- 188 *Cankarjev Jerman in problem nekonformizma*. – *Sodobnost*, 16, 1968, str. 130–48.
- 189 *Slovenci in dialektika*. – *Sodobnost*, 16, 1968, str. 380–99.
- 190 *Primož Kozak in moderna politična drama*. – *Sodobnost*, 16, 1968, str. 981–7.
- 191 *Heidegger in Slovenci*. – *Sodobnost*, 16, 1968, str. 1082–103.
- 192 *Ideja volje do moči v Cankarjevih dramskih delih*. – *Sodobnost*, 16, 1968, str. 1202–19.
- 193 *Proza Ivana Cankarja*. – *Jezik in slovstvo*, 13, 1968, št. 1, str. 16–23.
- 194 *Sociologija slovenskega filma*. – *Ekran*, 6, 1968/69, str. 432–42.  
Ponatis: 40 udarcev, 1988, str. 159–71.
- 195 *Idejna in oblikovna tipologija Cankarjeve dramatike*. – *Jezik in slovstvo*, 14, 1969, št. 1, str. 10–6.
- 196 *Pripombe h Goldmannovi sociologiji literature*. – *Sodobnost*, 17, 1969, str. 751–7.
- 197 *Problem renesanse in baroka v slovenski književnosti*. – *Jezik in slovstvo*, 15, 1969/70, str. 9–15.
- 198 *Poglavje o humanizmu*. – *Sodobnost*, 17, 1969, str. 15–27.
- 199 *Književnost in humanizem*. – *Sodobnost*, 17, 1969, str. 359–75.
- 200 *Nove težnje v slovenskem pripovedništvu*. – *Sodobnost*, 17, 1969, str. 465–78.
- 201 *Slovenska kultura in socialni sloji*. – *Sodobnost*, 17, 1969, str. 1008–22, 1093–103, 1265–78.
- 202 *Mit pesnika v Župančičevih Samogovorih*. – *Sodobnost*, 17, 1969, str. 839–46.
- 203 *Prevrednotenje srednjega veka*. – *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, 6, 1970, str. 66–73.
- 204 *Stari in novi pogledi na slovensko slovstvo*. – *Sodobnost*, 18, 1970, str. 173–84, 519–29.  
Anton Slodnjak: *Slovensko slovstvo*; Jože Pogačnik: *Zgodovina slovenskega slovstva*, I; Freisinger Denkmäler.
- 205 *Umetnost in struktura*. – *Sodobnost*, 18, 1970, str. 274–81.
- 206 *Med tradicijo in avantgardo (1945–1970)*. – *Sodobnost*, 18, 1970,

- str. 565–72, 746–55, 969–77, 1127–36, 1240–8; 19, 1971, str. 142–51.
- 207 *Smeri v slovenskem slovstvu po letu 1945*. – Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 7, 1971, 13 str.
- 208 *Periodizacija slovenske romantike in Evropa*. – Slavistična revija, 19, 1971, str. [253]–83.
- 209 *Slovenska kultura in moderna civilizacija*. – Sodobnost, 19, 1971, str. 45–54, 262–72, 674–80, 1066–98, 1220–8.  
Ponatis dveh poglavij: *Kultura in civilizacija*, *Eseji o kulturi*, 1981, str. 85–108.
- 210 *Vprašanja o lepoti in umetnosti*. – Sodobnost, 19, 1971, str. 329–39, 472–86.  
Ob knjigi Josipa Vidmarja *Odgovori*, 1970.
- 211 *Slovenska literarna veda in pojem pesniškega*. – Sodobnost, 20, 1972, str. 260–8.
- 212 *Znanost in literatura*. – Sodobnost, 20, 1972, str. 661–9, 828–36, 946–56, 1003–14, 1096–107; 21, 1973, str. 174–83, 328–38.  
Vsako nadaljevanje ima svoj podnaslov.
- 213 *K problematiki literarno-estetskega doživljanja*. – Sodobnost, 21, 1973, str. 632–41, 749–58.
- 214 *Meditacije*. – Sodobnost, 21, 1973, str. 227–34, 425–31, 950–55; 22, 1974, str. 441–6; 25, 1977, št. 10, str. 897–902.
- 215 *Vodnikov Vršac in opisna poezija narave*. – Slavistična revija, 21, 1973, str. [390]–412.  
Ponatis v: *Prešeren in njegova doba*, 1991, str. 5–27.
- 216 *Med romantiko in realizmom*. – Sodobnost, 22, 1974, str. 116–28.
- 217 *Pozitivizem v literarni vedi*. – Slavistična revija, 1974, str. 299–316.
- 218 *Slovenske literarne konstante*. – Sodobnost, 1974, str. 793–800; 889–99; 23, 1975, str. 16–7, 561–8; 660–68; 894–901; 24, 1976, str. 103–11, 324–31.
- 219 *Motiv in ideja Prešernovega Ribiča*. – Slavistična revija, 23, 1975, str. 385–404.  
Ponatis v: *Prešeren in njegova doba*, 1991, str. 187–205.
- 220 *Teorija in praksa moderne slovenske proze*. – Sodobnost, 23, 1975, str. 203–13, 303–15.
- 221 *Cankar in problem slovenskega romana*. – Sodobnost, 24, 1976, str. 413–23.
- 222 *Vloga in ustroj lirskega subjekta v Prešernovi poeziji*. – Slavistična revija, 24, 1976, str. 367–92.  
Ponatis v: *Prešeren in njegova doba*, 1991, str. 90–114.
- 223 *Ljubljanska dramaturgija*. – Sodobnost, 24, 1976, str. 1–18, 646–54, 727–38; 29, 1981, str. 113–28.
- 224 *Anton Ocvirk in slovenska literarna veda*. – Slavistična revija, 25, 1977, str. 123–40.  
Ponatis v: A. Ocvirk: *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo*, II., 1979, str. 615–41.
- 225 *Pota romana*. – Sodobnost, 25, 1977, str. 1–12, 139–47, 377–83, 790–7, 1064–70.

- Vsebina: Čas romana; Končnost in neskončnost romana; Bistvo romana; Sociologija romana; Vrednost in nevrednost romana.
- 226 *Teorija in praksa slovenske primerjalne književnosti*. – Primerjalna književnost, 1, 1978, št. 1/2, str. 30–44.  
Objavljeno tudi v *Antroposu*, 1979, št. 1/2, str. 183–97.
- 227 *Oton Župančič in problemi klasike*. – *Sodobnost*, 26, 1978, str. 112–20.
- 228 *Vprašanje o mimetičnosti*. – *Sodobnost*, 26, 1978, str. 253–8, 394–402.
- 229 *Marksizem in problemi literarnega vrednotenja*. – *Sodobnost*, 26, 1978, str. 565–72, 687–93, 961–72, 1064–71; 27, 1979, str. 146–57, 473–81, 688–96, 830–6, 976–1000, 1169–90.
- 230 *Oton Župančič v luči primerjalne književnosti*. – *Sodobnost*, 26, 1978, str. 813–20.  
Ponatis v: *Oton Župančič*, 1979, str. 335–45.
- 231 *Tipološke značilnosti slovenskega razsvetljenstva v evropskem kontekstu*. – Obdobje razsvetljenstva v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, 1979, str. 27–36.  
Objava odlomka: *Močno poudarjena ideja naroda*. – *Delo*, 21, 5. VII. 1979, str. 17.
- 232 *Dušan Pirjevec in evropski roman*. – *Sodobnost*, 27, 1979, str. 306–24.  
Študija je bila napisana kot spremna beseda h knjigi D. Pirjevca *Evropski roman*, 1979.
- 233 *Eksistenca literarnega dela in moderni materializem*. – Primerjalna književnost, 2, 1979, št. 1, str. 1–11.
- 234 *Esej in Slovenci*. – *Sodobnost*, 27, 1979, str. 39–56.  
Objavljeno tudi v: *Sodobni slovenski esej*, 1979, str. 441–77.
- 235 *Murn in modernizem 20. stoletja*. – *Sodobnost*, 27, 1979, str. 1041–55.
- 236 *Ivan Cankar: Hlapci*. – *Gledališki list / Drama SNG*, 60, 1980/81, št. 2, 13–7.
- 237 *Vprašanje o klasiki kot literarnotipološki problem*. – Primerjalna književnost, 3, 1980, št. 1, str. 3–11.
- 238 *Motivi Prešernovega Krsta pri Savici in evropska literatura*. – *Slavistična revija*, 28, 1980, str. 121–39.  
Ponatis v: *Prešeren in njegova doba*, 1991, str. 143–160.
- 239 *Klasika in romantika v Prešernovi poeziji*. – *Slavistična revija*, 28, 1980, str. 297–310.  
Ponatis v: *F. Prešeren: Pesmi*, 1981, str. 199–217 in *Prešeren in njegova doba*, 1991, str. 76–89.
- 240 *Modernizem in avantgarda*. – *Sodobnost*, 28, 1980, str. 120–9.
- 241 *K vprašanju o bistvu avantgarde*. – *Sodobnost*, 28, 1980, str. 237–45, 361–70.
- 242 *Klasika in romantika v Prešernovi poeziji*. – V: *Slavistična revija*, 28, 1980, str. 297–310.
- 243 *Avantgarda in Slovenci*. – *Sodobnost*, 28, 1980, str. 742–52, 1088–98.

- 244 *Problemi starejšega slovstva*. – Glasnik Slovenske matice, 5, 1981, str. 52–5.  
Z okrogle mize o starejšem slovstvu.
- 245 *Matija Čop in evropska romantika*. – Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, 1981, str. 37–45.  
Ponatis v: Prešeren in njegova doba, 1991, str. 69–75.
- 246 *Slovenska literatura in Evropa 1770–1970*. – Primerjalna književnost, 4, 1981, št. 1, str. 41–7; št. 2, str. 24–30.  
Poročilo o raziskovalni nalogi.
- 247 *Začetki slovenske pripovedne proze in evropska tradicija*. – Slavistična revija, 29, 1981, str. 233–58.  
Ponatis v: Prešeren in njegova doba, 1991, str. 161–86.
- 248 *Miscellanea*. – Sodobnost, 29, 1981, str. 467–75, 617–24, 883–90.
- 249 *K vprašanju literarnih smeri in obdobj*. – Primerjalna književnost, 5, 1982, št. 1, str. 1–20.
- 250 *Prešeren in bidermajer*. – Slavistična revija, 30, 1982, str. 47–68.  
Ponatis v: Prešeren in njegova doba, 1991, str. 206–26.
- 251 *Levstik in Andersen*. – Slavistična revija, 30, 1982, str. 241–66.
- 252 *Težave s postmodernizmom*. – Sodobnost, 30, 1982, str. 633–41.
- 253 *Slovenska lirika 1950–1980*. – Sodobnost, 30, 1982, str. 1098–115.  
Ponatis v: Slovenska lirika 1950–1980, 1983, str. 133–55. – (Kondor ; 211).
- 254 *Ivan Cankar na križpotju romanskih, germanskih in slovanskih literatur*. – Sodobnost, 30, 1982, str. 1184–8.
- 255 *K vprašanju zvrsti v slovenski pripovedni prozi*. – Primerjalna književnost, 6, 1983, št. 1, str. 1–16.
- 256 *Pripombe k slovenskemu kulturnemu razvoju 1945–1980*. – Sodobnost, 31, 1983, str. 113–25, 253–71, 371–85, 479–96, 561–79, 988–1009; 32, 1984, str. 486–500.  
Vsebina: Uvodni pomisleki; Socialistični realizem na Slovenskem; Še o socialističnem realizmu na Slovenskem; Dekadentnost kot slovenski kulturni problem; Vprašanje dialektičnega materializma; Eksistencializem in eksistencialisti na Slovenskem; Iz zgodovine heideggerjanstva na Slovenskem.
- 257 *Francoski vodvil in slovensko gledališče*. – Gledališki list / Drama SNG, 63, 1983/84, str. 110–5.
- 258 *Evropski pesniški vplivi v Pisanicah*. – Jezik in slovstvo, 29, 1983/84, str. 237–42.
- 259 *Evropski vplivi v dramatiki slovenske moderne*. – Primerjalna književnost, 7, 1984, št. 1, str. 1–12.
- 260 *Evropski vplivi v romanopisju slovenske moderne*. – Slavistična revija, 16, 1984, št. 2, str. [75]–92.
- 261 *Prešeren in razsvetljenstvo*. – Sodobnost, 32, 1984, str. 113–8.  
Objava odlomka: Delo, 26, 9. II. 1984, str. 13.
- 262 *Znanost in vera kot kulturni problem*. – Sodobnost, 32, 1984, str. 728–41, 919–42, 1095–113; 33, 1985, str. 28–43, 679–92, 817–34, 1121–31.
- 263 *Začetki slovenske dramatike in Evropa : ob 190 letnici smrti A. T. Linharta*. – Jezik in slovstvo, 30, 1984/85, str. 227–32.



- 264 *Izviri in razvoj slovenske vaške zgodbe*. – Jezik in slovstvo, 31, 1985/86, str. 2–10.
- 265 *Znanstveno preučevanje avantgard: problemi in teme*. – Primerjalna književnost, 8, 1985, št. 2, str. 1–26.  
Soavtor diskusije na posvetu januarja 1985 v Ljubljani.
- 266 *Evropski izviri slovenskega romana v 19. stoletju*. – Slavistična revija, 33, 1985, str. 27–50.
- 267 *Povojna pripovedna proza in Evropa*. – Sodobnost, 33, 1985, str. 533–40.
- 268 *Josip Vidmar in slovenska zgodovinska avantgarda*. – Sodobnost, 33, 1985, str. 943–67.
- 269 *Poskus tipologije južnoslovenskih književnosti*. – Primerjalna književnost, 9, 1986, št. 1, str. 9–13.  
Ponatis v: Komparativno proučevanje jugoslovenskih književnosti, Zagreb-Varaždin, 1987, str. 15–8.
- 270 *Postmodernizem: poskus pojmovne opredelitve*. – Primerjalna književnost, 9, 1986, št. 2, str. 1–27.  
Soavtor diskusije na posvetu marca 1986 v Ljubljani.
- 271 *Slovenska literatura in zgodovinska avantgarda*. – Slavistična revija, 34, 1986, str. 247–57.
- 272 *O svetovnem, nacionalnem in regionalnem v jugoslovenskih književnostih*. – Sodobnost, 34, 1986, str. 553–59.  
Objava odlomka: Večer, 42, 3. VI. 1986, str. 5. – Prispevek na skupščini Zveze književnikov Jugoslavije.
- 273 *Edvard Kocbek in D. H. Lawrence*. – Sodobnost, 34, 1986, str. 719–28.  
Ponatis: *Kocbekova pripovedna proza v luči primerjalne književnosti*. – V: Edvard Kocbek – poezija, kultura, politika, 1988, str. 39–49.
- 274 *Trubarjeva utemeljitev slovenskega slovstva in metafizični preobrat Luthrove teologije*. – Sodobnost, 34, 1986, str. 972–80.  
Objava odlomka: *Primož Trubar in temelji teologije Martina Luthra*. – Delo, 28, 6. XI. 1986, str. 7.
- 275 *Evropski vplivi v literaturi mladoslovencev*. – Primerjalna književnost, 10, 1987, št. 1, str. 29–41.
- 276 *Čas in zgodovina v romantični poeziji: Novalis, Hölderlin, Prešeren*. – Razprave SAZU, II. razred, 11, 1987, str. 7–16.  
Ponatis v: Prešeren in njegova doba, 1991, str. 115–27.
- 277 *Stritarjev Zorin in Dumaseva Dama s kamelijami*. – Slavistična revija, 35, 1987, str. 161–9.
- 278 *Pripovedništvo socialnega realizma na Slovenskem in evropski modeli*. – Socialni realizem v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, 1987, str. 299–305.
- 279 *Uvod v zgodovino romana: manom Dušana Pirjevca 1977–1987*. – Sodobnost, 35, 1987, str. 746–58.
- 280 *Postmoderna doba*. – Sodobnost, 35, 1987, 945–63.
- 281 *Slovensko izobraževanje in znanstveno-tehnološka revolucija*. – Sodobnost, 35, 1987, str. 308–13.

- 282 *Tematizacija slovenstva in jugoslovanstva v poeziji slovenskih razsvetljencev.* – Gesta (Varaždin), 10, 1988, št. 38/31, str. 29–42. Ponatis v: *Komparativno proučevanje jugoslovenskih književnosti*, Zagreb-Varaždin, 3, 1989, str. 29–42.
- 283 *Uvod v metodologijo literarne vede.* – Primerjalna književnost, 11, 1988, št. 1, str. 1–17.
- 284 *Valentin Vodnik kot nacionalnopolitični pesnik slovenskega razsvetljenstva.* – Slavistična revija, 36, 1988, str. 13–32. Ponatis v: *Prešeren in njegova doba*, 1991, str. 28–52.
- 285 *Konec modernizma.* – Sodobnost, 36, 1988, str. 240–51, 386–93, 513–20, 655–62.
- 286 *Resnica o Odru 57.* – Sodobnost, 36, 1988, str. 815–32, 938–51.
- 287 *Anton Ocvirk in problem literarnozgodovinske metode.* – Razprave SAZU, II. razred, 12, 1989, str. 71–87.
- 288 *Slovenska literatura po modernizmu.* – Sodobnost, 37, 1989, str. 225–33, 408–17, 484–92, 642–52, 825–34, 933–45; 38, 1990, str. 172–84, 1127–35.
- 289 *Sapfo, Grillparzer in Prešeren.* – Primerjalna književnost, 13, 1990, št. 2, str. 1–10.  
Referat na posvetovanju Nemška in slovenska kultura na Slovenskem od začetka 19. stoletja do druge svetovne vojne oktobra 1990 v Ljubljani. – Ponatisa v: *Prešeren in njegova doba*, 1991, str. 227–40 in *Zgodovinski časopis*, 46, 1992, str. 253–5.
- 290 *Slovenska literatura in Srednja Evropa.* – Slavistična revija, 38, 1990, str. 11–26.
- 291 *Alamut in evropski nihilizem.* – Sodobnost, 38, 1990, str. 676–92. O romanu Vladimira Bartola.
- 292 *Francoska revolucija in slovenska literatura.* – *Zgodovinski časopis*, 44, 1990, str. 413–26.  
Predavanje na kolokviju »Odmevi francoske revolucije in spomin nanjo v 19. in 20. stoletju«, Lj., 20. in 21. XI. 1989.
- 293 *Teze o slovenskem romanu.* – *Literatura*, 3, 1991, št. 13, str. 47–50. Prispevek s kolokvija o slovenskem romanu v Jeruzalemu, 22. 6. 1991.
- 294 *Odperta Pirjevčeva vprašanja.* – Primerjalna književnost, 14, 1991, št. 1, str. 1–6.  
S posvetovanja Dušan Pirjevec in slovenska literarna veda.
- 295 *Razvojni premiki v slovenski literarni vedi po 1945.* – Razprave SAZU, II. razred, 14, 1991, str. 23–43.
- 296 *Problem časa v slovenski liriki.* – Slavistična revija, 39, 1991, str. 1–14.
- 297 *Ep in roman na Slovenskem.* – Slavistična revija, 39, 1991, str. 371–89.
- 298 *Umetnost in estetsko v postmoderni dobi.* – Sodobnost, 39, 1991, str. 155–61, 409–19, 507–13, 670–9, 828–37, 944–52, 1112–20.  
Ni izšlo v št. 3 in 11.
- 299 *Značilnosti predromantike.* – Gledališki list MGL, 41, 1991/92, št. 5, str. 7.

- 300 *Novi pogledi na slovensko literaturo*. – Sodobnost, 40, 1992, str. 230–5, 355–60, 535–41, 587–93, 943–8.  
Vsebina: Kocbek redivivus; Živi in mrtvi; Poskus družbenopolitične določitve; Josip Vidmar; O ječah in nagradah.
- 301 *Slovenska književnost in slovenska država*. – Sodobnost, 40, 1992, str. 253–5.
- 302 *Pojem lirike in slovenski literarni razvoj*. – Primerjalna književnost, 15, 1992, št. 1, str. 1–12.
- 303 *Dekonstrukcija in metodologija literarne vede*. – Primerjalna književnost, 16, 1993, št. 1, str. 1–8.  
Prispevek je s simpozija Poststrukturalizem – dekonstrukcija.
- 304 *Prešeren in krščanstvo*. – Slavistična revija, 42, 1994, str. 1–16.
- 305 *Moderna slovenska lirika*. – Literatura, 7, 1995, št. 44, str. 47–61.  
Razprava je nastala kot spremna beseda k antologiji Moderna slovenska lirika.
- 306 *Postmodernizem : predhodniki, generacije, reprezentativni avtorji*. – Primerjalna književnost, 18, 1995, št. 1, str. 1–10.
- 307 *Slovenska književnost včeraj, danes, jutri*. – Literatura, 7, 1995, št. 50, str. 2–15.
- 308 *Med politiko in kulturo*. – Nova revija, 14, 1995, št. 162, str. 169–71.
- 309 *Vrste, zvrsti in tipi postmodernistične literature*. – Slavistična revija, 43, 1995, str. 139–55.
- 310 *Cankarjeva razmerja do krščanstva, revolucije, spolnosti*. – Nova revija, 15, 1996, št. 170/171, str. 13–7 (priloga Ampak).
- 311 *K vprašanju o bistvu tragedije*. – Primerjalna književnost, 19, 1996, št. 1, str. 1–16.
- 312 *Recepcija Biblije v slovenski literaturi*. – Bogoslovni vestnik, 57, 1997, št. 1/2, str. 151–8.  
Mednarodni simpozij o interpretaciji Svetega pisma.
- 313 *K vprašanju o bistvu komedije*. – Slavistična revija, 45, 1997, str. 293–305.
- 314 *Kristus in Dostojevski*. – Tretji dan, 26, 1997, št. 10/11, str. 17–27.
- 315 *Cerkev, kultura in umetnost*. – Nova revija, 17, 1998, št. 196/197, str. 167–72.  
Objavljeno tudi v: Cerkev v sedanjem svetu, 33, 1999, št. 11/12, str. 218–21.
- 316 *Prevrednotenje Otona Župančiča*. – Nova revija, 17, 1998, št. 198, str. 105–19.
- 317 *Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca*. – Primerjalna književnost, 21, 1998, št. 1, str. 1–20.
- 318 *Slodnjak prešernoslovec*. – Glasnik Slovenske matice, 23, 1999, št. 1/2, str. 32–7.
- 319 *Konec stoletja : (slovenska literatura v letih 1970–2000)*. – Literatura, 12, 2000, št. 107/108, str. 170–209.

## 3.2 Strokovni članki

3.21 Recenzije, prikazi knjig, kritike<sup>1</sup>

- 320 *Ob »Naši veliki maturi«*. – Mladinska revija, 4, 1948/49, str. 54–7.  
O knjigi Mitje Vošnjaka. – Podpis: Janko Gruda.
- 321 *Ivan Potrč in njegova nova knjiga*. – Mladinska revija, 4, 1948/49, str. 204–7.  
Svet na Kajžarju. – Podpis: Janko Gruda.
- 322 *Prežihov Voranc: Solzice*. – Mladinska revija, 5, 1949/50, str. 41–3.
- 323 *Zapiski o Balzacu: 1799–1949, 1850–1950*. – Mladinska revija, 5, 1949/50, str. 81–6.  
Ob stopetdesetletnici rojstva in stoletnici smrti.
- 324 *France Bevk: Otroška leta*. – Mladinska revija, 5, 1949/50, str. 140–1.
- 325 *Nova slovenska drama: Mira Pucova: Ogenj in pepel*. – Nova obzorja, 2, 1949, str. 251–3.
- 326 *Miško Kranjec: Pisarna*. – Mladinska revija, 5, 1949/50, str. 281–3.
- 327 *Življenje Klime Samgina*. – Nova obzorja, 3, 1950, str. 596–601.  
O romanu Maksima Gorkega.
- 328 *Maksim Gorki: Življenje Matveja Kožemjakina*. – Nova obzorja, 3, 1950, str. 672–5.
- 329 *Moji zapiski o Kraigherjevi Školjki*. – Srednješolski list, 1, 1950, št. 4, str. 4.  
Podpis: J. K.
- 330 *Književnost, ideologija in partizanstvo: ob Kocbekovi Tovarišiji*. – Mladinska revija, 6, 1950/1951, str. 490–2.
- 331 *Maksim Gorki: Štiri drame*. – Nova obzorja, 4, 1951, str. 561–3.
- 332 *Proza Bena Zupančiča*. – Novi svet, 5, 1951, str. 1120–5.  
Štirje molčeči in druge zgodbe.
- 333 *Dve knjigi podob iz partizanskega življenja*. – Beseda, 1, 1951/52, str. 372–3.  
Janez Vipotnik: Iz zanke; Matevž Hace: Partizanske slike.
- 334 *Garson Kanin: Čez noč rojena*. – Novi svet, 7, 1952, str. 91–6.
- 335 *Hsiung: Gospa Biserna reka*. – Novi svet, 7, 1952, str. 178–81.
- 336 *Pesmi Antona Vodnika*. – Novi svet, 7, 1952, str. 464–8.  
Zlati krogi, 1951.
- 337 *Anton Ingolič: Človek na meji*. – Beseda, 2, 1953, str. 39–42.
- 338 *Drago Kumer: Karlekov prigode*. – Beseda, 2, 1953, str. 179–80.
- 339 *Igorja Torkarja Pravljice o smehu*. – Beseda, 2, 1953, str. 628–31.
- 340 *Jože Šmit: Dvojni cvet*. – Beseda, 3, 1954, str. 156–60.
- 341 *Variacije na literarnozgodovinsko temo*. – Beseda, 3, 1954, str. 267–73.  
Vladimir Bartol: Slovenska književnost in njena dialektika.
- 342 *Novele Bena Zupančiča*. – Beseda, 3, 1954, str. 276–84.  
Veter in cesta, 1954.

<sup>1</sup> Glej tudi 3.1 Izvirni in pregledni znanstveni članki.

- 343 »Zlati oktober« Mire Miheličeve. – Beseda, 3, 1954, str. 421–6.
- 344 Dve povesti Ivana Ribiča. – Naša sodobnost, 2, 1954, str. 172–6.  
Povesti z gora, Stopinje v snegu.
- 345 Hiša pod vrhom. – Knjiga, 5, 1957, str. 317–21.  
O romanu Ignaca Koprivca. – Podpis: a. b.
- 346 April Mire Miheličeve. – Knjiga, 7, 1959, str. 47–8.  
Podpis: –ao.
- 347 Kosovel in naš čas : ob izidu Integralov. – Naši razgledi, 17, 1968,  
št. 1, str. 12–3.
- 348 Tomaž Šalamun: Namen pelerine. – Sodobnost, 17, 1969, str. 337–  
40.
- 349 Dušan Nedeljković: Heglova estetika. – Traditiones, 2, 1973, str.  
286–7.  
Beograd 1970.
- 350 Slovenska literatura v ameriški izdaji. – Sodobnost, 22, 1974, str.  
390–1.  
Introduction to Yugoslav literature, 1973. – Podpis: J. K.
- 351 Tomaž Šalamun: Praznik. – Knjiga '76, 1976, str. 289–90.
- 352 Ciril Zlobec: Kras. – Sodobnost, 23, 1975, str. 961–5.  
Ponatis z naslovom Beseda o pesniku v C. Zlobec: Kras, 1976, str.  
81–92.
- 353 Anton Ocvirk: Evropski roman : Goethe, Flaubert, Dostojevski,  
Gide, Proust. – Primerjalna književnost, 1, 1978, št. 1/2, str. 57–8.  
Podpis: J. K.
- 354 Izpoved namesto nauka : o knjigi Josipa Vidmarja »Eseji o lepoti«,  
ki je izšla pri Založbi tržaškega tiska. – Delo, 23, 1981, št. 298; 24,  
1982, št. 5 – št. 29.  
Izhajalo ob petkih.
- 355 Henry Ronald Cooper Jr.: France Prešeren. – Slavistična revija, 31,  
1983, str. 247–51.  
Boston 1981.
- 356 Premislek ob nepričakovani izdaji mladostne proze. – Delo, 28, 28.  
VIII. 1986, str. 8.  
Vladimir Bartol: Don Lorenzo, 1985.
- 357 Krst pri savici [!] v luči kritik in interpretacij : razkošna izdaja  
celjske Mohorjeve družbe, ki se je proslavljanju dvestote obletnice  
Prešernovega rojstva pridružila z izdajo njegovega doslej  
najodmevnejšega in v slovenski literarni vedi najbrž najbolj  
obravnavanega dela. – Delo, 43, 7. II. 2001, str. 28.

### 3.22 Biografski prispevki

- 358 Beseda o Mišku Kranjcu. – Novi svet, 6, 1951, str. 834–40.
- 359 Prof. dr. Dušan Pirjevec : 1921–1977. – Objave univerze, 1976/77  
(1978), št. 3/4, str. 48–50.
- 360 Stane Sever kot simbol. – Sodobnost, 19, 1971, št. 2, str. 207–9.
- 361 Dušan Pirjevec (1921–1977). – Slavistična revija, 26, 1978, str.  
106–9.



- 362 *Anton Ocvirk in besedna umetnost : ob sedemdesetletnici.* – Sodobnost, 25, 1977, str. 321–4.
- 363 *Velibor Gligorić : 1891–1977.* – Letopis SAZU, 1978, knj. 28: 1997, str. 56–7.
- 364 *Prof. dr. Anton Ocvirk.* – Vestnik / Univerza Edvarda Kardelja, 9, 1979/80, št. 1/2, str. 72–3.
- 365 *Anton Ocvirk (1907–1980).* – Slavistična revija, 28, 1980, str. 237–40.
- 366 *Antonu Ocvirku.* – Sodobnost, 28, 1980, str. 113–5.  
Besede v spomin na ljubljanskih Žalah-Navju 9. I. 1980.
- 367 *Dr. Anton Ocvirk.* – Delo, 22, 8. I. 1980, str. 6.
- 368 *Spomin na Primoža Kozaka.* – Naši razgledi, 31, 1982, št. 1, str. 12.
- 369 *Dane Zajc.* – Letopis SAZU, 1994, knj. 44: 1993, str. 56–7.  
Prispevek ob izvolitvi Daneta Zajca za dopisnega člana SAZU.
- 370 *Taras Kermauner.* – Letopis SAZU, 1996, knj. 46: 1995, str. 48–9.  
Portret.
- 371 *Janko Kos.* – V: Slovenska akademija znanosti in umetnosti ob šestdesetletnici : biografski zbornik, 1998, str. 97–8. Portret.

### 3.23 Polemike, diskusijski prispevki

- 372 *Variacije na kritično temo.* – Beseda, 1, 1951/52, str. 205–9.  
Polemika s Štefanom Barbaričem.
- 373 *Polemični intermezzo o estetiki.* – Naši razgledi, 1, 1952, št. 18, str. 23–4.  
Polemika s Petrom Levcem.
- 374 *Poglavje o kritiki.* – Beseda, 4, 1955, str. 346–52.  
Polemika z Matejem Borom.
- 375 *Prešeren in znanstvena kultura.* – Naši razgledi, 14, 1965, št. 22, str. 460.  
Polemika z Jožetom Pogačnikom.
- 376 *Še enkrat o Cankarjevi mladostni prozi.* – Naši razgledi, 17, 1968, št. 15, str. 451.  
Polemika s Francetom Dobrovoljcem.
- 377 *Nov mit o Slovencih.* – Sodobnost, 19, 1971, str. 325–7.  
Polemika z Alešem Lokarjem. – Podpis: J. K.
- 378 *Igrice.* – Sodobnost, 19, 1971, št. 1, str. 106–8.  
O pisanju Dimitrija Rupla ob osnutku zakona o kulturnih skupnostih. – Podpis: J. K.
- 379 *Prispevek k proučevanju avantgarde?* – Sodobnost, 33, 1985, str. 111–2.  
Polemika z Janezom Vrečkom.
- 380 *Polemika o slovenskem kulturnem razvoju.* – Sodobnost, 34, 1986, str. 98–103.  
S Tinetom Hribarjem.
- 381 *Diskusija.* – V: Balantičev in Hribovškov zbornik, 1994, str. [337]–65.

- O življenju in delu pesnikov Franeta Balantiča in Ivana Hribovša na simpoziju 20. in 21. I. 1994 v Ljubljani. – Sodelovali so še: France Pibernik, Marijan Tršar, Jože Šmit, Tilka Balantič-Jesenik, Valentin Kalan, Irene Mislej, Jože Krašovec, Dejan Kos, Naško Križnar, Jože Potokar, Kajetan Gantar, Franca Buttolo, Boris Paternu in France Bernik.
- 382 *Posvet o perspektivovstvu*. – Borec, 48, 1996, št. 551/552, str. 9–110.  
Sodelovali so še Jože Dežman, Janez Jerovšek, Janko Prunk, Veljko Rus in Mitja Velikonja.
- 383 *Vizualno učinkovito, opremljeno z distanco : še enkrat o razstavi Tank – katalog in mnenja / soavtorji Lado Kralj, Vojko Urbančič, Janez Vrečko*. – Delo, 41, 20. IV. 1999, str. 9.

### 3.24 Intervjuji

- 383a *Pričel sem s kritikami / zapisal V.[iktor] Konjar*. – Tribuna, 7, 1957, št. 2, str. 4
- 383b *Beseda ustvarjalcev / [zapisal Branko Hofman]*. – Knjiga '66, 14, 1966, str. 384–6. Portret  
Ob izidu študije Prešernov pesniški razvoj, DZS 1966.
- 384 *[Pogovor]*. – Gledališki list / Drama SNG, 1980/81, št. 2, str. 9–22. Ivan Cankar, Hlapci.
- 385 *Intervju Sodobnosti / spraševal Ciril Zlobec*. – Sodobnost, 29, 1981, str. 1120–35. Portret.  
O slovenski literarni kritiki.
- 386 *Učitelj mora učence navajati na uporabo učbenika : ob izidu učbenika literarne zgodovine in teorije »Književnost« / zapisal Tine Logar*. – Prosvetni delavec, 40, 1989, št. 18, str. 5.
- 387 *Literarna veda kot znanost, ki se mora odpirati tudi filozofiji : pod obnebjem metafizičnega nihilizma / zapisal Peter Kolšek*. – Delo, 33, 7. III. 1991, str. 13. Portret.
- 388 *Sodobna umetnost izraža resnico nihilističnega sveta : pogovor z dr. Jankom Kosom o Svetem pismu in pouku književnosti / zapisal Jože Kurinčič*. – Tretji dan, 22, 1992, št. 2, str. 30–2. Portret.
- 389 *Z blagoslovom – in brez njega : učbeniki : intervju / zapisal Janko Svetina*. – Delo, 35, 13. III. 1993, str. 13. Portret.
- 390 *Naš največji pesnik v izzivu posmodrnega [!] časa : pogovor z avtorjem esejev »Neznani Prešeren« / zapisal Jože Horvat*. – Delo, 37, 27. II. 1995, str. 9. Portret.
- 391 *Pogovor z Jankom Kosom / [pogovarjala sta se Niko Grafenauer in Aleksander Zorn]*. – Nova revija, 14, 1995, št. 158, str. 57–69. Portret.
- 392 *V poeziji je Prešeren ustvarjal samega sebe / zapisal Pavel Fajdiga*. – Slovenec (1991), 5, 28. I. 1995, str. 32–3.
- 393 *Nikoli ne bi odšel na samotni otok / zapisal T. V. [Tomo Virk]*. – Literatura, 8, 1996, št. 55, str. 66–82. Portret.  
Vsebuje tudi uvod.

- 394 *Tranzicija bo morala poseči globlje /* zapisal Peter Kolšek. – Delo, 41, 30. IV. 1999, str. 35.
- 395 *Drobci iz akademikovih razgledov /* zapisal Jože Zadavec. – Družina, 48, 1999, št. 24, str. 9–10. Portret.
- 396 »*V umetnosti gotovo obstaja nekaj presežnega*« : pogovor z dr. Jankom Kosom / zapisali Miljana Cunta, Martina Slavec. – Tretji dan, 28, 1999, št. 10 (258), str. 2–10.
- 397 *Stopničke k Evropi : pogovor /* zapisal Jože Horvat. – Mag, 6, 2000, št. 6, str. 59–61. Portreti.
- 398 *Je sploh še mogoče brez krščanstva ali religije, kakršnekoli? : dr. Janko Kos, akademik /* zapisal Matija Grah. – Delo, 42, 30. IX. 2000, str. 4–6. Portret.
- 399 *Literarna veda naj bo hkrati znanstvena in filozofska : problemi sodobne slovenske literarne zgodovine /* zapisal France Pibernik. – Delo, 43, 23. V. 2001, str. 2. Portret.

### 3.25 Drugo

- 400 *Med novimi prevodi.* – Mladinska revija, 5, 1949/50, str. 324–6. O prevodih iz italijanske in ameriške literature.
- 401 *Svet brez globine.* – Mladinska revija, 6, 1950/1951, str. 63–8. O dramatiki Mire Pucove [Miheličeve].
- 402 *Kritika in stvarnost.* – Mladinska revija, 6, 1950/1951, str. 243–6.
- 403 *Bratka Krefta scenarij o Prešernu.* – Beseda, 1, 1951/52, str. 175–8.
- 404 *Kultura in profesionalizem.* – Beseda, 1, 1951/52, str. 15–8.
- 405 *Gledališki fragmenti.* – Beseda, 1, 1951/52, str. 66–70.
- 406 *Victor Hugo včeraj in danes /* soavtor Boris Grabnar. – Beseda, 1, 1951/52, str. 365–8.  
Podpis: G. K.
- 407 *Namesto eseja.* – Beseda, 2, 1953, str. 86–91.
- 408 *Poezija in malomeščanstvo.* – Beseda, 2, 1953, str. 383–4.  
Podpis: AO.
- 409 *Prispevek k splošnemu čiščenju pojmov o kritiki.* – Beseda, 2, 1953, str. 479–83.
- 410 *Boris Zihertl in naša kritika.* – Beseda, 2, 1953, str. 515–26.
- 411 *Kaj je z marksizmom v slovenski literarni kritiki?* – Beseda, 2, 1953, str. 595–601.
- 412 *Definicija umetnosti in neumetnosti.* – Beseda, 3, 1954, str. 47–51.
- 413 *Zapiski o »ideološkem« plenumu jugoslovanskih književnikov.* – Tribuna, 4, 11. XII. 1954, str. 4.  
Tudi v: Gledališki list / SNG Celje, 9, 1954/55, št. 7/8, str. 256–60.
- 414 *Kaj hoče slovenska literarna zgodovina?* – Beseda, 4, 1955, str. 541–8.
- 415 *O dveh področjih kulturnega ustvarjanja.* – Beseda, 4, 1955, str. 598–604.  
O umetnostnih in neumetnostnih oblikah kulturnega življenja.
- 416 *Staromodna tihožitja s poti.* – Beseda, 4, 1955, str. 648–56.

- V Salzburgu ni Mozarta; Potovanje v Ottaring; Običajno popoldne v Versaillesu.
- 417 *O humanizmu v literaturi*. – Beseda, 4, 1955, str. 284–9.
- 418 *Miško Kranjec in naša kritika*. – Beseda, 4, 1955, str. 253–6.  
Podpis: jk.
- 419 *Pot v objektivnost*. – Beseda, 5, 1956, str. 443–6.
- 420 *O jugoslovanski literarni integraciji*. – Beseda, 5, 1956, str. 462–4.  
Podpis: J. K.
- 421 *Družbeno upravljanje in vodstvo v nekaterih prosvetnih, kulturnih in umetnostnih ustanovah v Ljubljani, Janko Kos : urednik (upravni odbor SNG)*. – Naši razgledi, 7, 1958, št. 7, str. 163–4.
- 422 *O izvornih lutkovnih igrah*. – Gledališki list Mestnega lutkovnega gledališča, 1960/61, str. 2–3.  
Tudi v: Glasilo DPM [Društva prijateljev mladine], 2, 1961, št. 5, str. 7.
- 423 *Lutkovna umetnost v svetu in doma : (vtisi s III. bochumskega festivala lutkovnih gledališč)*. – Naši razgledi, 9, 1960, št. 9, str. 218.
- 424 *Mladi Marx in moderni časi*. – Perspektive, 1, 1960/61, str. 55–60.
- 425 *Razvoj svetovne literature v očeh sovjetske znanosti*. – Perspektive, 1, 1960/61, str. 122–3.  
Podpis: I. M.
- 426 *Jugoslovanska polemika o mladem Marxu*. – Perspektive, 1, 1960/61, str. 499–503.  
Podpis: J. K.
- 427 *Slovenske lutke v Nemčiji*. – Naši razgledi, 10, 1961, št. 4, str. 93.
- 428 *Družba izobilja*. – Perspektive, 1, 1960/61, str. 627–31.  
O razpravi Johna Kennetha Galbraitha. – Podpis: F. L.
- 429 *Književnost in sodobna šola*. – Perspektive, 1, 1960/61, str. 637–40.  
Podpis: M. S.
- 430 *Nekrolog za Besedo : ob desetletnici*. – Perspektive, 2, 1961/62, str. 36–47.
- 431 *Slovenski film v letu 1961*. – Perspektive, 2, 1961/62, str. 253–6.  
Podpis: J. K.
- 432 *Društvo slovenskih književnikov*. – Perspektive, 2, 1961/62, str. 627–32.  
Podpis: – n–
- 433 *František Čap in slovenska filmska komedija*. – Ekran, 2, 1963, str. 434–8.
- 434 *Potrošnja kot religija*. – Perspektive, 3, 1963/64, str. 128–31.  
Podpis: Ax.
- 435 *Premalo umetnosti in preveč : fantazija v črnem*. – Perspektive, 4, 1963/64, str. 272–5.  
Esej o umetnosti. – Podpis: Ax.
- 436 *Zapiski o sodobni slovenski književnosti*. – Knjižna polica, 1, 1966/67, št. 1/2 – št. 10.  
Vsako nadaljevanje ima svoj naslov.
- 437 *Filozofija na Slovenskem : razmišljanje ob anketi Naših razgledov*. – Naši razgledi, 16, 1967, št. 22, str. 629–30.

- 438 *Cankarjeva proza*. – Delo, 10, 8. XII. 1968, str. 10.  
Objavljeno tudi v: Večer, 24, 14. XII. 1968, str. 16.
- 439 *Filozofija in srednja šola*. – Naši razgledi, 17, 1968, št. 3, str. 70–1.
- 440 *Slovenska književnost – med včeraj in jutri*. – Ljubljanski dnevnik, 18, 3. II., 31. III., 5. V. 1968.  
V nedeljskih izdajah. – Vsako nadaljevanje ima svoj naslov.
- 441 *Prešeren, Bleiweis, Levstik in slovenstvo*. – Sodobnost, 17, 1969, str. 121–8.
- 442 *Slovenska gledališka situacija : anketa sodobnosti*. – Sodobnost, 17, 1969, str. 588–90.
- 443 *Po gostovanju*. – Sodobnost, 17, 1969, str. 1292–3.  
Ljubljanska Drama v Sovjetski zvezi. – Podpis: J. K.
- 444 *Pred šolsko reformo*. – Sodobnost, 17, 1969, str. 1293–5.  
Podpis: J. K.
- 445 *Ali poznamo Prešerna?* – Otrok in družina, 10, 1970, str. 43–4.
- 446 *Slovenski film med komercialnostjo in cenzuro*. – Ekran, 9, 1971, str. 255–63.
- 447 *Slepa ulica*. – Sodobnost, 19, 1971, str. 104–6.  
Dramaturški svet v ljubljanski Drami. – Podpis: J. K.
- 448 *Cenzura in zakon*. – Sodobnost, 19, 1971, str. 209–11.  
Boštjan Hladnik: Maškarada. – Podpis: J. K.
- 449 *Cankar in slovenski film*. – Sodobnost, 19, 1971, str. 323–5.  
Vojko Duletič: Na klancu. – Podpis: J. K.
- 450 *Prešernove nagrade*. – Sodobnost, 19, 1971, str. 430–3.  
Podpis: J. K.
- 451 *Okrogle mize kot znamenje časa*. – Sodobnost, 19, 1971, str. 543–6.  
Podpis: J. K.
- 452 *Prešeren in krščanstvo*. – Sodobnost, 19, 1971, str. 654–9.  
Glosa o predavanju Alojza Rebule ljubljanskim študentom teologije na Prešernovi proslavi, obj. v: Znamenje, 1971, št. 1/2. – Podpis: J. K.
- 453 *Pravda o kiču*. – Sodobnost, 19, 1971, str. 768–71.  
Podpis: J. K.
- 454 *Bojkot režiserjev*. – Sodobnost, 19, 1971, str. 925–32.  
V ljubljanski Drami. – Podpis: J. K.
- 455 *Legenda o Prešernu*. – Sodobnost, 19, 1971, str. 1034–9.  
Podpis: J. K.
- 456 *Erich Segal v Sloveniji*. – Sodobnost, 19, 1971, str. 1275–8.  
Podpis: J. K.
- 457 *Jože Javoršek v Romuniji*. – Sodobnost, 19, 1971, str. 1279–80.  
Gostovanje ljubljanske Drame. – Podpis: J. K.
- 458 *Z zaupanjem v slovensko kulturo*. – Sodobnost, 20, 1972, str. 1–5.
- 459 *Tuji režiserji*. – Sodobnost, 20, 1972, str. 104–6.  
V ljubljanski Drami. – Podpis: J. K.
- 460 *O Sartru, tokrat po domače*. – Sodobnost, 20, 1972, str. 108–9.  
O izjavah Jožeta Gregoriča. – Podpis: J. K.
- 461 *Poučen konec*. – Sodobnost, 20, 1972, str. 218–20.  
Konec izhajanja Elle-One. – Podpis: J. K.
- 462 *Drobec iz prešernoslovja*. – Sodobnost, 20, 1972, str. 223–4.  
Razlaga izraza »ho hreisos« v Prešernovem sporočilu Vrazu.



- 463 *Stiske slovenske znanosti*. – Sodobnost, 20, 1972, str. 425–9.  
Podpis: J. K.
- 464 *Slovensko avantgardno gledališče*. – Sodobnost, 20, 1972, str. 541–2.  
Podpis: J. K.
- 465 *Čas šolskih reform*. – Sodobnost, 20, 1972, str. 651–3.  
Podpis: J. K.
- 466 *Dve burki*. – Gledališki list / Mladinsko gledališče Ljubljana, 1973/74, št. 2.  
Burka o jezičnem dohtarju; E. Ionesco: Plešasta pevka.
- 467 *Slovenska kultura in nagrade*. – Sodobnost, 21, 1973, str. 16–9.
- 468 *Pred obletnico Srečka Kosovela*. – Sodobnost, 21, 1973, str. 1032.  
Priprava Zbranega dela. – Podpis: m. m.
- 469 *Gledališki modeli*. – Sodobnost, 22, 1974, str. 90–3.  
Reorganizacija ljubljanske Drame. – Podpis: J. K.
- 470 *Mrtvi in živi Kosovel*. – Sodobnost, 22, 1974, str. 298–300.
- 471 *Naša beseda : mnenja urednikov ob sklepu zbirke, Janko Kos*. – Naši razgledi, 24, 1975, št. 1, str. 8.
- 472 *Cankar in svetovna literatura : razmišljanje o Cankarjevem ustvarjanju*. – Delo, 18, 8. V. 1976, str. 22.
- 473 *Ivan Cankar in sodobna šola*. – Vzgoja in izobraževanje, 7, 1976, št. 4, str. 11–3.
- 474 *Vprašanja marksistične literarne kritike : zapis ob naši okrogli mizi o kritiki*. – Delo, 18, 27. III. 1976, str. 26.
- 475 *Aktualni problemi današnje umetnostne kritike na Slovenskem : znova premisliti vprašanja vrednotenja*. – Naši razgledi, 27, 1978, št. 1, str. 12–3.
- 476 *Kako vidimo svoje kulturno opravilo : provincialnost – stalna nevarnost slovenske kulture*. – Delo, 20, 4. II. 1978, str. 22.  
Odgovor na anketo.
- 477 *Književnost sveta v mednarodni perspektivi : Innsbruck 1979 : kongres komparativistov z nekaterimi pomenljivimi indikacijami*. – Delo, 21, 4. X. 1979, str. 13.
- 478 *Močno poudarjena ideja naroda : tipološke značilnosti slovenskega razsvetljenstva v evropskem kontekstu*. – Delo, 21, 5. VII. 1979, str. 17.
- 479 *Murn in modernizem 20. stoletja : o Murnu – pesniku mitskega : s simpozija o Josipu Murnu*. – Dnevnik, 28, 1979, št. 278, str. 8.
- 480 *Nekatera vprašanja iz koncepta slovenske primerjalne književnosti*. – Anthropos, 1979, št. 1/2, str. 198–200.
- 481 *Prešeren za današnjo rabo : kako daleč in kako blizu nam je slovenska klasika*. – Delo, 21, 8. II. 1979, str. 13.
- 482 *Osrednje mesto sodobnih prizadevanj : literarna teorija na Slovenskem in njen leksikon*. – Delo, 23, 9. VII. 1981, str. 7.  
Ob izidu petih zvezkov Literarnega leksikona.
- 483 *Problem objektivne kritike v današnji literarni situaciji*. – Naši razgledi, 30, 1981, št. 18, str. 516–7.  
Vloga kritike v slovenski umetnosti po letu 1945 : IX. plenum kulturnih delavcev OF v Velikih Laščah : 150-letnica rojstva Frana Levstika.

- 484 *Marx in moderna literarna veda*. – Antrophos, 1982, št. 4/6, str. 9–11.
- 485 *O romanu – od Čopa do Cankarja : odlomek iz študije*. – Delo, 25, 28. VII. 1983, str. 10.
- 486 *Pouk literature v usmerjeni srednji šoli*. – Naši razgledi, 32, 1983, št. 9, str. 283.
- 487 *France Prešeren in razsvetljenstvo*. – Delo, 26, 9. II. 1984, str. 13.
- 488 *Primerjalnotipološke perspektive : prispevek z znanstvenega posvetovanja SAZU o družbeni in kulturni podobi slovenske reformacije*. – Delo, 26, 25. X. 1984, str. 7.
- 489 *Koliko na usmerjeno izobraževanje vpliva imperializem strok, koliko pa naša neorganiziranost in nezavzetost*. – Delo, 27, 1. VI. 1985, str. 18–22.  
Okrogla miza.
- 490 *Prešernov prijatelj in sodelavec : sto petdeset let od Čopove smrti*. – Prešernov koledar, 1985, str. 89–93.
- 491 *Jubilejno leto slovenskega romana : ob 150-letnici Sreče v nesreči*. – Delo, 28, 7. VIII. 1986, str. 7.
- 492 *Nove vzporednice s Francetom Prešernom : postmodernizem je še slabo razvit in premalo radikalen*. – Delo, 28, 6. II. 1986, str. 3 in 13. II. 1986, str. 7.
- 493 *Novo bližnje središče komparativistike : Celovec*. – Delo, 28, 24. VII. 1986, str. 7.
- 494 *Primož Trubar in temelji teologije Martina Luthra*. – Delo, 28, 6. XI. 1986, str. 7.  
Iz referata na univerzi v Tübingenu.
- 495 *Protislovja današnje univerze*. – Sodobnost, 34, 1986, str. 163–8. Anketa Sodobnosti.
- 496 *Sto petdeset let »mita« o Črtomiru iz Krsta pri Savici*. – Delo, 28, 4. IX. 1986, str. 7.
- 497 *»... und wozu Dichter in dürftiger Zeit?«* – Nova revija, 5, 1986, str. 219–21+819.  
O verzu Fr. Hölderlina.
- 498 *Usoda neke zbirke, ki je vredna ponovitve in izpopolnitve : Sto romanov*. – Delo, 28, 10. VII. 1986, str. 7.
- 499 *Beseda avtorja*. – Delo, 29, 9. VII. 1987, str. 6.  
Odlomek iz Predromatike, 31. zv. Literarnega leksikona.
- 500 *Prešeren in Puškin – podobnost in različnost*. – Delo, 29, 5. II. 1987, str. 7.
- 501 *Aktualna vprašanja književnega pouka*. – Prosvetni delavec, 41, 1990, št. 4 – št. 12.  
Vsebina: Širši razgledi; Bolj vzgoja ali izobraževanje?; Svobodnost in avtoriteta; Literarna zgodovina, teorija, interpretacija; Ne samo slovenska književnost; Od šolskih beril do domačega branja; Ideološko ali nevtrarno; Verske vsebine; Pluralizem.
- 502 *Začetki literarne tipologije na Slovenskem*. – Delo, 32, 1. III. 1990, str. 16.
- 503 *Je pouk religije nujno ideološki*. – Prosvetni delavec, 41, 10. XII. 1990, str. 3.

- 504 *Dijakom v potrebo in pomoč : novo Klasje : poseben učbenik, prvi te vrste pri nas.* – Delo, 33, 6. VI. 1991, str. 15.
- 505 *Nova aktualnost Prešernovega Krsta pri Savici.* – Delo, 33, 14. II. 1991, str. 12.  
Prispevek z okrogle mize ob Prešernovem dnevu.
- 506 *Če bi pisal dnevnik ... : Slovenija zdaj in jutri.* – Sodobnost, 40, 1992, str. 236–95.  
Sodeloval v anketi.
- 507 *Novi pogledi na slovensko literaturo: Živi in mrtvi : iz aprilske številke Sodobnosti.* – Delo, 34, 9. IV. 1992, str. 13.
- 508 *O srbsčini/hrvaščini v osnovni šoli.* – Slovenec (1991), 2, 30. XI. 1992.
- 509 *Povprečno literarno leto : prednovoletni premislek o kulturi – književnost.* – Delo, 34, 29. XII. 1992, št. 300, str. 7.
- 510 *Modernejša pojmovanja lirike : iz nove knjige : beseda avtorja.* – Delo, 35, 13. V. 1993, št. 108, str. 16. Portret.  
Lirika, 1993.
- 511 *Položaj Franceta Balantiča in Ivana Hribovska v razvoju slovenskega pesništva : soočenje poetik.* – Delo, 36, 7. IV. 1994, št. 80, str. 13–4.
- 512 *Pismo urednikoma.* – Literatura, 8, 1996, št. 65/66, str. 83–5.
- 513 *Recepcija Biblije v slovenski literaturi.* – Slovenec (1991), 20. IX. 1996, str. 5.
- 514 *Spomenica o slovenskem jeziku.* – Nova revija, 15, 1996, št. 169, str. 23–5.  
Spomenica je rezultat javne tribune o položaju slovenskega jezika, ki jo je pripravil Kulturni forum pri SDS 12. 3. 1996.
- 515 *Člani NKS o svojem delu / soavtorica Vida A. Mohorčič-Špolar.* – Delo, 39, 26. V. 1997, št. 119, str. 4.  
NKS = Nacionalni kurikularni svet.
- 516 *Kako poteka prenova in kje smo v tem trenutku.* – Iskanja, 6, 1998, št. 23, str. 10–1.
- 517 *Metodološki in ideološki pluralizem v sodobni slovenski literarni vedi.* – Delo, 40, 12. XI. 1998, št. 262, str. 20; 19. XI. 1998, št. 268, str. 17.
- 518 *Besed o Prešernu ne zmanjkuje.* – Delo, 41, 6. II. 1999, št. 30, str. 10. Portret.
- 519 *Izbranci kompetentnih.* – Mag, 5, 1999, št. 48, str. 58–9. Portreti.  
Sodeloval v anketi.
- 520 *10 najboljših slovenskih romanov [20. stoletja] : po izboru slovenskih profesorjev in recenzentov.* – Mladina, 1999, št. 27, str. 59.  
Sodeloval v anketi.
- 521 *XX. stoletje – slovenska književnost.* – Delo, 42, 28. IX. 2000, št. 199 – 30. X. 2000, št. 253. Portreti.  
Izbor slovenskih književnikov XX. stol. – Izhajalo ob ponedeljkih. – Upoštevani so: Ivan Tavčar, Ivan Cankar, Oton Župančič, Božo Vodušek, France Balantič, Edvard Kocbek, Dominik Smole, Gregor Strniša, Dane Zajc, Lojze Kovačič.

- 522 *Problemi književnega pouka*. – Primerjalna književnost, 23, 2000, št. 2, priloga, str. 6–8.
- 523 *Vélika inventura – esej ob koncu tisočletja – šesti*. – Delo, 42, 3. I. 2000, št. 1, str. 6.  
O utopijah, kulturi in umetnosti.
- 524 *Blišč in beda televizije*. – Delo, 43, 26. III. 2001, št. 70, str. 8.
- 525 *Elegija svojim rojakom*. – Delo, 43, 30. IV. 2001, št. 98, str. 5.
- 526 *Konec slovenske zgodovine*. – Delo, 43, 2. VII. 2001, št. 149, str. 5.
- 527 *Po Prešernu Prešeren*. – Delo, 43, 29. I. 2001, št. 23, str.
- 528 *Po Sokratu Sokrat*. – Delo, 43, 28. V. 2001, št. 120, str. 5.
- 529 *Učna ura zgodovine*. – Nova revija, 20, 2001, št. 225/226/227, str. 333–340.
- 530 *Umetnost danes in nikdar več*. – Delo, 43, 26. II. 2001, št. 46, str. 8.

## SEKUNDARNO AVTORSTVO

### 4.1 Uredništvo

#### 4.11 Monografije (neučbeniki)

- 531 *France Prešeren: Zbrano delo. I.* – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1965. 362 str. – (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev ; 76)  
Opombe: str. 199–357.
- 532 *France Prešeren: Zbrano delo. II.* – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1966. 376 str. – (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev ; 80)  
Opombe: str. 215–351. – Imensko kazalo.
- 533 *Ivan Cankar: Zbrano delo, VI.* – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1967. 478 str. – (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev ; 84)  
Opombe: str. 407–75.
- 534 *Anton Aškerc: Izbrano delo*. – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1969. 276 str. – (Naša beseda)  
Ponatisi: 1970, 1971, 1972, 1974, 1976.
- 535 *Ivan Cankar: Zbrano delo, VII.* – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1969. 414 str. – (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev ; 92)  
Opombe: str. 316–414.
- 536 *Srečko Kosovel: Izbrano delo*. – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1969. 174 str. – (Naša beseda)  
Knjiga vsebuje tudi Izbrano delo Mirana Jarca, ki ga je uredil F. Zadravec. – Ponatisi: 1970, 1971, 1974, 1977.
- 537 *France Prešeren: Izbrano delo*. – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1969. 378 str. – (Naša beseda)  
Ponatisi: 1970, 1971, 1974, 1976.

- 538 *Oton Župančič: Samogovori.* – Maribor : Obzorja, 1969. 174 str. – (Iz slovenske kulturne zakladnice ; 10)  
Uvod v razumevanje Župančičevih Samogovorov: str. 113–74.
- 539 *Marko Pohlin, Žiga Zois, A. T. Linhart, Valentin Vodnik: Izbrano delo.* – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1970. 278 str. – (Naša beseda)  
Ponatisi: 1972, 1974, 1977.
- 540 *Ivan Cankar: Zbrano delo, X.* – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1971. 352 str. – (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev ; 100)  
Opombe: str. 279–352.
- 541 *Koroška in koroški Slovenci / glavni urednik Vladimir Klemenčič.* – Maribor : Obzorja, 1971. – 389 str.  
Sourednik.
- 542 *Ivan Cankar: Zbrano delo, XI.* – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1972. 340 str. – (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev ; 102)  
Opombe: str. 283–340.
- 543 *Edvard Kocbek, Božo Vodušek: Izbrano delo.* – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1972. 152 str. – (Naša beseda)  
Ponatisi: 1974, 1976.
- 544 *Antologija svetovne književnosti, I. : orient : antika, srednji vek.* – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1973. 361 str.
- 545 *Ivan Cankar: Zbrano delo, XVIII.* – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1973. 351 str. – (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev ; 108)  
Opombe: str. 307–51.
- 546 *Jernej Kopitar, Matija Čop: Izbrano delo.* – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1973. 228 str. – (Naša beseda)  
Ponatisi: 1974, 1977.
- 547 *Simon Jenko: Pesmi 1865.* – Maribor : Obzorja, 1974. 205 str. – (Iz slovenske kulturne zakladnice ; 16)  
Simon Jenko ali pesništvo med romantiko in realizmom: str. 136–206.
- 548 *Tomaž Šalamun: Pesme.* – Beograd : Narodna knjiga, 1974. 315 str. – (Naši vidici. Savremena slovenačka poezija)
- 549 *Ivan Cankar: Zbrano delo, XXI.* – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1974 (1975). 328 str. – (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev ; 112)  
Opombe: str. 283–328.
- 550 *Ivan Cankar: Zbrano delo, XXII.* – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1975. 315 str. – (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev ; 118)  
Opombe: str. 273–315.
- 551 *Dominik Smole, Primož Kozak, Gregor Strniša: Drame.* – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1975. 373 str. – (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev)  
Spremna beseda: str. 363–73.
- 552 *Anton Vodnik, Cene Vipotnik, Jože Udovič: Pesmi.* – Ljubljana :



- Mladinska knjiga, 1975. 167 str. – (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev)  
Spremna beseda: str. 153–62.
- 553 *Lojze Kovačič: Resničnost.* – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1976. 225 str. – (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev)  
Spremna beseda: str. 215–26.
- 554 *Ivan Minatti, Janez Menart, Lojze Krakar: Pesmi.* – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1977. 149 str. – (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev)  
Spremna beseda: str. 139–50.
- 555 *Program znanstveno raziskovalnega dela Filozofske fakultete v Ljubljani.* – Ljubljana : FF, 1977. 129 str.  
Sourednika Nace Šumi in Marko Kerševan.
- 556 *Antologija svetovne književnosti, II. : od renesanse do romantike.* – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1977 (1978). 442 str.  
Opombe: str. 383–436.
- 557 *Sodobni slovenski esej.* – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1979. 479 str. – (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev)  
Esej in Slovenci: str. 441–77.
- 558 *Božo Vodušek: Pesmi.* – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1980. 169 str. – (Kondor ; 185)  
Študija, spremna beseda, opombe: str. 135–66.
- 559 *France Prešeren: Pesmi.* – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1981. 233 str.  
Klasika in romantika v Prešernovi poeziji: str. 199–217.
- 560 *Matija Čop: Pisma in spisi.* – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1983. 229 str. – (Kondor ; 206)  
Opombe: str. 188–209. – Imensko kazalo.
- 561 *Slovenska lirika 1950–1980.* – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1983. 174 str. – (Kondor ; 211)  
Študija, spremna beseda, opombe: str. 133–68.
- 562 *Pisma Matija Čopa. I.* – Ljubljana : SAZU, 1986. 364 str. – (Korespondence pomembnih Slovencev ; 6/1)  
Uredil Anton Slodnjak, Kos napisal uvodno pojasnilo: str. 5–6, uvod: str. 7–29 in opombe, str. 297–351.
- 563 *Pisma Matija Čopa. II.* – Ljubljana : SAZU, 1986. 181 str. – (Korespondence pomembnih Slovencev ; 6/2)  
Uredil Anton Slodnjak, Kos napisal opombe, str. 167–70.
- 564 *Valentin Vodnik: Zbrano delo.* – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1988. 510 str. – (Zbrana dela Slovenskih pesnikov in pisateljev ; 154)  
Opombe: str. 359–503.
- 565 *Brižinski spomeniki – znanstvenokritična izdaja.* – Ljubljana : Slovenska akademija znanosti in umetnosti: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, 1992. 199 str.  
Predsednik uredniškega odbora, član redakcijske in prevajalske skupine.
- 566 *Zgodbe Svetega pisma.* – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1992. 218 str., ilustr. – (Klasje)

- Kronološki pregled Svetega pisma in svetopisemskih zgodb ; Svetopisemske zgodbe ; Uvodne opombe ; Bibliografija: str. 7–23. – Ponatisa: 1997, 2001.
- 567 *Evropska lirika*. – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1995. 208 str., portreti pesnikov. – (Klasje)
- 568 *Moderna slovenska lirika : 1940–1990*. – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1995. 227 str. – (Kondor ; 271)  
Moderna Slovenska lirika ; Pojasnilo in opombe: str. 174–220.
- 569 *Prešeren, France: Poezije in pisma*. – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1998. 534 str. – (Klasiki Kondorja ; 24)
- 570 *Prešeren, France: Krst pri Savici*. – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 2000. 63 str., ilustr. – (Klasje)  
Dva natisa v letu 2000.

#### 4.12 Periodične publikacije

- 571 *Beseda*, 1, 1951/52, št. 6 – 2, 1952/53, št. 5.  
Član uredniškega odbora.
- 572 *Beseda*, 2, 1952/53, št. 6 – 6, 1957, št. 3.  
Skupaj s Cirilom Zlobcem odgovorni urednik.
- 573 *Perspektive*, 1, 1960/61 – 2, 1961/62, št. 18.  
Skupaj z Dominikom Smoletom urednik.
- 574 *Perspektive*, 2, 1961/62, št. 19 – 4, 1963/64,  
Član uredniškega odbora.
- 575 *Gledališki list Mestnega lutkovnega gledališča*, 1960/61, 1961/62.  
Urednik.
- 576 *Knjižna polica*, 1, 1966/67.  
Član uredniškega odbora.
- 577 *Slavistična revija*, 17, 1973 – 44, 1996.  
Član uredniškega odbora.
- 578 *Lutka*, 1, 1966/67.  
Član uredniškega odbora.
- 579 *Sodobnost*, 17, 1969 – 41, 1993.  
Član uredniškega odbora.
- 580 *Primerjalna književnost*, 1, 1978– .  
Član uredniškega odbora ; od 1998 član uredniškega sveta.

#### 4.13 Knjižne zbirke, enciklopedije, leksikoni

- 581 *Naša beseda*. – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1972–7.  
Član uredniškega odbora.
- 582 *Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev*. – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1975–80.  
Član uredniškega odbora.
- 583 *Literatura*. – Ljubljana : Cankarjeva založba, 1977. 265 str.  
Strokovni urednik, sodelavec pri geslih iz poetike, literarnih tokov in filozofije. – Spremnata beseda: str. 7–8. – Ponatisi: 1981, 1984, 1987.

- 584 *Literarni leksikon. Študije.* – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1978 –  
Član uredniškega odbora in od 1981 glavni urednik.
- 585 *Slovenska književnost.* – Ljubljana : Cankarjeva založba, 1982. 436 str.  
Sourednica Ksenija Dolinar. – Razširjena in dopolnjena izdaja: 1996 / sourednika Ksenija Dolinar in Andrej Blatnik.
- 586 *Enciklopedija Slovenije.* – Ljubljana : Mladinska knjiga, 1987 – .  
Strokovni urednik za književnost, od 1991 tudi predsednik glavnega uredniškega odbora.
- 587 *Klasje.* – Ljubljana : DZS, 1991 –  
Član uredniškega odbora.
- 588 *Korespondence pomembnih Slovencev.* – Ljubljana : Slovenska akademija znanosti in umetnosti: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, 1939 – .  
Sourednik zbirke od 1981.

## PREVODI

### 5.1 Kosovi prevodi iz tujih jezikov

- 589 Več krajših del in odlomkov iz del raznih avtorjev za antologijo Svetovna književnost, 1962–64.
- 590 *Machado, Maria Clara: Mali strah bav bav* (Plouft, le petit fantôme), 1980. 48 str.
- 591 *Prevod v sodobno slovenščino /* soprevajalci Boris Paternu, France Bernik, Jože Faganel, Franc Jakopin, Tine Logar, Marijan Smolik, Janez Zor. – V: *Brižinski spomeniki : znanstvenokritična izdaja*, 1993, str. 83–99.  
Brižinski spomeniki.

### 5.2 Prevodi Kosovih del v tuje jezike (objave v periodičnih publikacijah in zbornikih)

- 592 *Despre estetica marxista și despre critica literara marxista /* prev. Ion Bălăn. – *Lumina* (Vršac), 1954, str. 437–41.
- 593 *Marksističkata estetika i marksističkata kritika.* – *Razgledi* (Skopje), 1, 1954, št. 24, str. 13–6.
- 594 *Beleška o poeziji mladih slovenačkih pesnika.* – *Letopis Matice srpske* (Novi Sad), 131, 1955, knj. 375, str. 443–5.  
Podpis: J. K.
- 595 *O marksističkoj estetici i marksističkoj literarnoj kritici.* – V: *Izvanredni plenum Saveza književnika Jugoslavije*, Beograd 1955, str. 133–51.
- 596 *Jedan pogled na savremenu slovenačku poeziju /* prev. Dejan Poznanović. – *Polja* (Novi Sad), 1, 1955, št. 1, str. 6–7; št. 2/3, str. 3.

- 597 *Tematika včera i danas*. – Razgledi (Skopje), 2, 1955, št. 8, str. 4.  
Odlomek iz eseja Metamorfoze.
- 598 *Za slovenečkata lirika*. – V: Slovenečki poeti, Skopje 1956, str. 7–24.
- 599 *Oč jde jugoslavške kritice a estetice?* / prev. I. Wanigová. – Květen (Praga), 1957, str. 194–6.
- 600 *Perspektive savremene književnosti* / prev. Dejan Poznanović. – Polja (Novi Sad), 5, 1959, št. 41, str. 1–2; št. 42, str. 2–3; 6, 1960, št. 43, str. 1–2; št. 44, str. 4–5; št. 45, str. 7–8; št. 48, str. 1–3.
- 601 *Poetska tema*. – Izraz (Sarajevo), 3, 1959, knj. 6, str. 399–406.
- 602 *Költői téma* / prev. István Bodritis. – Hid (Novi Sad), 24, 1960, str. 122–6.
- 603 *Anatomija romantizma* / prev. Muris Idrizović. – Izraz (Sarajevo), 6, 1962, knj. 12, str. 1–12.
- 604 *Introduction à l'histoire de la littérature slovène* / prev. Viktor Jesenik in Claude Vincenot. – V: Nouvel essai yougoslave, Maribor 1965, str. 116–33.  
Ponatis: Le livre slovène, 3, 1966, št. 3, str. 18–22.
- 605 *Erotska ispovest u Prešernovoj lirici* / prev. Gojko Janjušević. – Letopis Matice srpske (Novi Sad), 143, 1967, knj. 400, str. 124–33.  
Poglavje iz knjige Prešernov pesniški razvoj.
- 606 *A költészet témája* / prev. Predrag Sztepanov. – V: A csönd elemei, Budimpešta 1968, str. 59–68.  
Poetska tema.
- 607 *Prešernov pesnički razvoj : interpretacija* / prev. Gojko Janjušević. – V: F. Prešeren: Sonetni venac, Beograd 1968, str. 37–258.
- 608 *Pohl'ad na slovinskú literatúru 1958–1968* / prev. V. P. B [Viera Benková Popitová]. – Nový život (Petrovac), 20, 1968, str. 226–7.
- 609 *Primož Kozak et le drame politique moderne* / prev. Viktor Jesenik. – V: P. Kozak: Kongres, Novi Sad 1969, str. 124–34.
- 610 *Poglavje o humanizmu* / prev. Mate Šimundić. – Mogućnosti (Split), 17, 1970, 1075–87.
- 611 *Nove težnje u slovenskom pripovjedalaštvu* / prev. Mate Šimundić. – Mogućnosti (Split), 17, 1970, 1088–101.
- 612 *Pjesnikov mit u Župančičevim Samogovorima* / prev. Muris Idrizović. – Život (Sarajevo), 19, 1970, str. 28.
- 613 *Meditacije* / prev. Juraj Martinović. – Izraz (Sarajevo), 17, 1973, knj. 34, str. 107–15.
- 614 *Umjetnost i struktura* / prev. Špiro Matijević. – Život (Sarajevo), 23, 1974, knj. 44, 645–52.
- 615 *O problematici literarno-estetskog doživljaja* / prev. Špiro Matijević. – Izraz (Sarajevo), 19, 1975, knj. 37, str. 131–54.
- 616 *Društveno-ideološka struktura i progresivnost današnje književnosti*. – V: Svijet umjetnosti, Zagreb 1976, str. 64–79.
- 617 *Spoznajno-vrijednosna ishodišta Vidmarove kritike* / prev. Lazar Amidžić. – Život (Sarajevo), 26, 1977, knj. 52, str. 253–75.
- 618 *Pjesništvo Cirila Zlobeca* / prev. Slavko Mihalić. – Forum (Zagreb), 17, 1978, knj. 35, str. 369–74.

- 619 *Teorija i praksa moderne slovenačke proze* / prev. Marija Mitrović. – V: *Mogućnosti čitanja*, Beograd 1978, str. 33–74.
- 620 *Á regény multandósága és halhatatlansága* / prev. Karoly Szilágyi. – *Híd* (Subotica), 43, 1979, 919–27.  
Odlomek iz Pota romana.
- 621 *Putevi romana* / prev. Špiro Matijević. – *Izraz* (Sarajevo), 23, 1979, knj. 44, str. 452–74; knj. 45, str. 118–41.
- 622 *Marksizam i problemi vrednotenja književnosti* / prev. Pavle Rak. – *Književnost* (Beograd), 34, 1979, str. 108–115, 295–301, 493–504, 666–74, 827–39, 1472–81; 35, 1980, 397–406, 521–8, 686–99, 903–15, 2082–105.
- 623 *L'essai littéraire en Slovénie* / prev. Vladimir Pogačnik. – *Le livre slovène*, 18, 1980, št. 1/2, str. 3–9.
- 624 *Méditation sur une mort : en mémoire de Dušan Pirjevec Ahac* / prev. Vladimir Pogačnik. – *Le livre slovène*, 18, 1980, št. 1/2, str. 89–93.
- 625 *Sonetni venac* / prev. Gojko Janjušević. – *Mostovi* (Plevlja), 12, 1980, št. 54, str. 73–9.  
Poglavlje iz knjige Prešernov pesniški razvoj.
- 626 *Esej i Slovenci* / prev. Špiro Matijević. – *Izraz* (Sarajevo), 25, 1981, knj. 49, str. 186–204.
- 627 *Modernizam i avantgarda* / prev. Špiro Matijević. – *Izraz* (Sarajevo), 26, 1982, knj. 52, str. 1–11.
- 628 *Dušan Pirjevec i evropski roman* / prev. Špiro Matijević. – *Izraz* (Sarajevo), 28, 1983, knj. 54, str. 992–1012.
- 629 *Ivan Cankar na raskršću romanskih, germanskih i slovanskih literatura* / prev. Špiro Matijević. – *Ovdje* (Titograd), 16, 1983, št. 176, str. 10–1.
- 630 *Slovenačka lirika 1950–1980* / prev. Jaroslav Turčan. – *Polja* (Novi Sad), 29, 1983, št. 292/293, str. 284–88.
- 631 *Lirika Shakespearovih soneta : odlomci* / prev. Anamarija Paljetak. – *Odjek* (Sarajevo), 37, 1984, str. 9–10.
- 632 *Nacionalni i svetski vidiki* / prev. Franci Zagoričnik. – *Književne novine* (Beograd), 15. VI. 1986, str. 4–5.
- 633 *Die slowenische historische Avantgarde*. – V: *Slowenische historische Avantgarde*, Ljubljana 1986, str. 73–84.
- 634 *Obrazovanje i naučno-tehnološka revolucija*. – V: *Naučna i tehnološka politika za 90. godine*, Ljubljana 1987, str. 640–9.
- 635 *Slowenische Literatur und historische Avantgarde*. – V: *Europäische Avantgarde*, Frankfurt-Bern-New York 1987, str. 71–85.
- 636 *Primož Kozak i moderna politička drama* / prev. Gojko Janjušević. – V: *Savremena drama i pozorište u Sloveniji*, Novi Sad 1986, str. 220–28.
- 637 *Postmoderno vreme* / prev. Miljenka Vitezović. – *Književnost* (Beograd), 43, 1988, 1561–6, 1802–15, 1981–7; 44, 1989, str. 159–64, 366–74, 588–96, 765–72.
- 638 *Contemporary Slovene literature*. – *Nationalities papers* (Oxfordshire), 21, 1992, št. 1, str. 119–26.



- 639 *The theory and practice of comparative literature in Slovenia.* – Primerjalna književnost, 17, 1994, št. 1, Supplement, str. 3–16.
- 640 *Sappho, Grillparzer und Prešeren.* – V: Kulturelle Wechselseitigkeit in Mitteleuropa : deutsche und slowenische Kultur im slowenischen Raum vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg : Symposium, Ljubljana 29. – 31. Oktober 1990, 1995, str. 173–81. – (Wissenschaftliche Bibliothek Österreich-Slowenien ; Bd 1).
- 641 *Trubers Begründung des slowenischen Schrifttums und die metaphysische Wende in der Theologie Luthers.* – V: Ein Leben zwischen Laibach und Tübingen : Primus Truber und sein Zeit : Intentionen, Verlauf und Folgen der Reformation in Württemberg und Innerösterreich, München 1995, str. 258–67. – (Sagners slavistische Sammlung ; Bd. 24)
- 642 *Pjesma o Črtomiru i Bogomili / prev. Luka Paljetak.* – V: F. Prešeren: Krštenje na Savici, Bilje 1996, str. [97].
- 643 *Rezeption der Bibel in der slowenischen Literatur / prev. Catarina Ošljaj.* – V: The interpretation of the Bible : the International Symposium in Slovenia, Ljubljana-Sheffield, 1998, str. 1671–83. – (Journal for the study of the Old Testament, Supplement series ; 289)

### Imensko in stvarno kazalo

- |   |   |
|---|---|
| <b>abecedna vojna</b> 82, 146                   | Baraga, Friderik Irenej 144             |
| Abram, Jože 144                                 | Barbarič, Štefan 372                    |
| Ahacel, Matija 144                              | Barbarič-Furlan, Nada 24–26             |
| alegorija 146                                   | barok 197                               |
| alienacija 182                                  | Bartol, Vladimir 66, 291, 341, 356      |
| alpska poskočnica 146                           | basen 146                               |
| Amidžić, Lazar 617                              | Bavdek, Mojca 24–27                     |
| Andersen, Hans Christian 251                    | Benková-Popitová, Viera 608             |
| anekdota 146                                    | Bernik, France 381, 591                 |
| Aškerc, Anton 534                               | Beseda (revija) 430                     |
| avantgarda 9, 146, 206, 240, 241, 243, 265, 379 | Bevk, France 324                        |
| ~, slovenska 9, 243, 268                        | Biblija 76, 77, 131, 312, 388, 513, 566 |
| ~, zgodovinska 271                              | bidermajer 16, 146, 250                 |
| avtobiografija 146                              | Bilc, Franc 144                         |
| avtorske pravice 61                             | Bilc, Janez 144                         |
| <b>bajka</b> 146                                | Blatnik, Andrej 585                     |
| balada 146                                      | Bleiweis, Janez 144, 146, 441           |
| Bălăn, Ion 592                                  | Bodritis, István 602                    |
| Balantič, France 69, 381, 511, 521              | Bohanec, Franček 31                     |
| Balantič-Jesenik, Tilka 381                     | Bor, Matej 175, 374                     |
| Balzac, Honoré de 100, 323                      | Božič, Peter 130                        |
|   | Brizinski spomeniki 75, 565, 591        |
|   | Brnčič, Ivo 164                         |

- Butor, Michel 103  
Buttolo, Franca 381
- Camus, Albert** 94  
Cankar, Ivan 116, 139, 144, 146, 155,  
167, 185, 187, 188, 192, 193, 195,  
221, 236, 254, 310, 376, 384, 438,  
449, 472, 473, 485, 521, 533, 535,  
540, 542, 545, 549, 550, 629  
Cerkev 315  
Cigler, Janez 144, 146, 491  
civilizacija 59, 209  
Cooper, Henry Ronald 355  
Cunta, Miljana 396
- Čap, František** 433  
Čehov, Anton Pavlovič 136  
Čokl, Sonja 23  
Čop, Matija 5, 16, 128, 129, 146, 163,  
245, 485, 490, 546, 560, 562, 563
- Dajmko, Peter** 144  
Dante Alighieri 88  
dekadenca 256  
Detela, Fran 144  
Dev, Janez Damascen 144  
Dežman, Jože 382  
dialektika 189  
dialog 146  
Dickens, Charles 99  
Dobrovoljc, France 376  
Dolgan, Marjan 146  
Dolinar, Darko 144  
Dolinar, Ksenija 585  
Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 313,  
353  
dramatika 80  
~, slovenska 9, 175, 187, 190, 192,  
195, 259, 263  
Društvo slovenskih književnikov 432  
Dular, Janez 24–27  
Duletič, Vojko 449  
Dumas, Alexandre, ml. 277
- eksistencializem** 256  
Elle-Ona (revija) 461  
ep 146, 297  
epika 146  
erotika, film 183  
Eržen, Vlada 24–27  
esej 234  
estetika 9, 210, 298, 373  
~, marksistična 158, 160
- Faganel, Jože** 591  
Fajdiga, Pavel 392  
Faulkner, William 96  
Fellinger, Johann Georg Gustav 144  
film, cenzura 446, 448  
~, slovenski 178, 183, 186, 194,  
431, 433, 446, 448, 449  
filozofija 32, 37, 387, 437  
~, pouk 439  
Finžgar, Fran Saleški 150  
Flaubert, Gustave 353
- Galbraith, John Kenneth** 428  
Gantar, Kajetan 146, 381  
gazela 146  
Gide, André 353  
gledališče, avantgardno 464  
~, slovensko 176, 223, 257, 405, 442,  
443, 447, 454, 457, 459, 464, 469  
Gligorič, Velibor 363  
glosa 146  
Goethe, Johann Wolfgang von 85,  
134, 169, 353  
Goldmann, Lucien 196  
Gorki, Maksim 327, 328, 331  
Grabnar, Boris 406  
Grabner, Jurij 144  
Grabrijan, Jurij 144  
Grafenauer, Niko 391  
Grah, Matija 398  
Gregorič, Jože 460  
Grillparzer, Franz 16, 289, 640  
Grimmelshausen, Hans Jakob  
Christoffel von 111  
Grün, Anastasius 144
- Hace, Matevž** 333  
Hašnik, Jožef 144  
Hausmann, Fany 144  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 349  
Heidegger, Martin 9, 191  
heideggerjanstvo 256  
Hemingway, Ernest 91  
Hieng, Andrej 154, 171  
Hladnik, Boštjan 185, 448  
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus  
105  
Hofman, Branko 383 b  
Hölderlin, Friederich 16, 276, 497  
Holzapfel, Ignacij 144  
Horvat, Jože 390, 397  
Hribar, Tine 380  
Hribovšek, Ivan 69, 381, 511

- hrvaški jezik 508  
 Hsiung 335  
 Hugo, Victor 406  
 humanistična zavest 168  
 humanizem 9, 198, 199, 417  
 humoreska 146
- ideologija 3**  
 Idrizović, Muris 603, 612  
 Ingolič, Anton 337  
 Ionesco, Eugène 466  
 Ivšek, Ljudmila 24–27  
 izobraževanje 60, 282
- Jakopin, Franc 591**  
 Jamar, Marija 31  
 Janjušević, Gojko 605, 607, 625, 636  
 Japelj, Jurij 144  
 Jarnik, Urban 144  
 Javoršek, Jože 457  
 Jelovšek, Ernestina 144  
 Jenko, Simon 110, 184, 547  
 Jerovšek, Janez 382  
 Jesenik, Viktor 604, 609  
 jezik 147  
 Jonson, Ben 149  
 Joyce, James 95  
 Jurčič, Josip 137
- Kalan, Valentin 381**  
 Kanin, Garson 334  
 Kastelic, Miha 144, 146  
 Kermauner, Taras 370  
 Kerševan, Marko 555  
 Kette, Dragotin 144  
 kič 454  
 Kirn, Rafka 24–27  
 klasicizem 146  
 klasika 16, 227, 237, 239, 242, 479  
 Klasje (zbirka) 504  
 Klemenčič, Vladimir 541  
 književnost 4, 57, 146, 147, 173, 199,  
 212, 417  
 ~ medicincev 71  
 ~, evropska 16, 238, 246  
 ~, germanska 254  
 ~, izseljenska 146  
 ~, jugoslovanska 272, 420  
 ~, južnoslovanska 269  
 ~, množična 146  
 ~, postmodernistična 309  
 ~, pouk 23–25, 74, 386, 429, 473,  
 486, 501, 522  
 ~, rokokojska 146  
 ~, romanska 254  
 ~, romantična 146  
 ~, simbolistična 146  
 ~, slovanska 254  
 ~, slovenska 9, 13, 22, 49, 50, 78,  
 146, 148, 151, 197, 204, 207, 218,  
 246, 271, 274, 275, 288, 290,  
 292, 300–302, 307, 312, 319,  
 436, 440, 507, 509, 521  
 ~, starejša 244  
 ~, svetovna 425, 472, 477  
 ~, tipologija 14, 269  
 Kocbek, Edvard 62, 151, 273, 300,  
 330, 521, 543  
 Kolšek, Peter 42–44, 46, 387, 394  
 komedija 313  
 Končina, Marija 24–27  
 Konjar, Viktor 383a  
 Kopitar, Jernej 144, 546  
 Koprivc, Ignac 345  
 Korytko, Emil 144  
 Kos, Dejan 381  
 Kos, Janko 371  
 Koseski, Jovan 144  
 Kosmač, Jurij 144  
 Kosovel, Srečko 92, 347, 468, 470,  
 536  
 Kovačič, Lojze 117, 146, 154, 521,  
 553  
 Kovič, Kajetan 156  
 Kozak, Primož 9, 113, 146, 175, 190,  
 368, 551, 609, 636  
 Kraigher, Alojz 329  
 Krakar, Lojze 119, 554  
 Krakar-Vogel, Boža 24–27  
 Kralj Matjaž 146  
 Kralj, Lado 383  
 Kranjec, Miško 326, 358, 418  
 Krašovec, Jože 381  
 Krefť, Bratko 403  
 Kreml, Anton 144  
 kritika 372, 374, 402, 409, 410, 419  
 Križnar, Naško 381  
 krščanstvo 304, 310, 398, 452  
 Kuhar, Lovro 322  
 kultura 59, 308, 315, 404, 523  
 ~, slovenska 72, 161, 201, 209,  
 256, 380, 458, 467, 476  
 kulturne skupnosti, zakon 378  
 kulturne ustanove 421  
 Kumer, Drago 338  
 Kumer, Zmaga 146

- Kuralt, Martin 144  
 Kurinčič, Jože 388
- La Fayette, Marie-Madeleine de** 108
- Lah, Andrijan 42–44, 46  
 Laschan (Lašan), Anton 144  
 Lawrence, David Herbert 273  
 Leben, Nika 28, 51, 52  
 legenda 146  
 Lermontov, Mihail Jur'evič 97  
 Lessing, Gotthold Ephraim 124  
 Levec, Peter 373  
 Levičnik, Jernej 144  
 Levstik, Fran 251, 441  
 Linhart, Anton Tomaž 144, 263, 539  
 Lipovšek, Marijan 146  
 lirika 17, 54, 146, 296, 302, 510, 631  
 ~, evropska 132, 567  
 ~, slovenska 127, 133, 181, 253,  
 296, 305, 561, 568, 598, 630  
 lirski subjekt 222  
 literarna kritika 9, 56, 152, 411, 483  
 ~, marksistična 160, 474  
 literarna obdobja 249  
 literarna teorija 23, 41, 45, 53, 74, 386  
 ~, slovenska 482  
 literarna tipologija 237, 502  
 literarna veda 84, 217, 387, 399, 484  
 ~, metodologija 283, 287, 303  
 ~, slovenska 211, 224, 295, 517  
 ~, sovjetska 425  
 literarna zgodovina 45, 65, 386, 399  
 ~, slovenska 179, 180, 414  
 literarne smeri 249  
 Literarni leksikon (zbirka) 482  
 literarni slog 53  
 literarno delo 233  
 literarno vrednotenje 8, 229  
 literarno-estetsko doživljanje 213  
 Logar, Tine 42–44, 46, 386, 591  
 Lokar, Aleš 377  
 Lukács, György 153, 169  
 Luther, Martin 274, 494, 641  
 lutkarstvo 422, 423  
 ~, slovensko 55, 81, 427
- Machado, Maria Clara** 590  
 Macun, Ivan 144  
 Malavašič, Franc 144  
 malomeščanstvo 408  
 manierizem 146  
 Mann, Thomas 102  
 Manzoni, Alessandro 118
- marksizem 8, 229, 411  
 Martinović, Juraj 613  
 Marx, Karl 153, 424, 426, 484  
 materializem 233, 256  
 Matijević, Špiro 613–615, 621, 626–629  
 Menart, Janez 119, 156, 554  
 Metelko, Franc 144  
 Mihalič, Slavko 618  
 Mihelič, France 90  
 Mihelič, Janez 144  
 Mihelič, Mira 325, 343, 346, 401  
 Mihelič, Stane 29, 30, 33  
 mimetičnost 9, 228  
 Minatti, Ivan 119, 554  
 Mislej, Irene 381  
 Mitrović, Marija 49, 619  
 mladoslovenci 275  
 moderna 146  
 moderna, slovenska 162  
 modernizem 9, 146, 235, 240, 285,  
 288, 479  
 Modrinjak, Štefan 144  
 Mohorčič-Špolar, Vida 515  
 morfologija, literarna 7  
 Murasaki Šikibu 114  
 Murko, Anton 144  
 Murn, Josip - Aleksandrov 144, 235,  
 479
- Naša beseda (zbirka)** 471  
 Nedeljković, Dušan 349  
 nekomformizem 188  
 ničejanstvo 146  
 nihilizem 387, 388  
 ~, evropski 291  
 Novalis 16, 276
- Ocvirk, Anton** 120, 224, 287, 353,  
 362, 364–367  
 Oder 57 (gledališče) 286  
 okrogle mize 451  
 Oliban, Anton 144  
 ontologija, marksistična 177  
 Orožen, Valentin 144  
 Ošljaj, Catarina 643
- Paljetak, Anamarija** 631  
 Paljetak, Luka 642  
 parabola 146  
 Paternu, Boris 381, 591  
 Pavček, Tone 156  
 Pavšič, Vladimir glej Bor, Matej  
 periodizacija 208

- Perspektive 146  
 perspektivovstvo 382  
 pesništvo 146, 211  
   ~, slovensko 511  
 Peter Klepec 146  
 Pibernik, France 381, 399  
 Pirjevec, Dušan 9, 29, 30, 33, 121,  
 232, 279, 294, 359, 361, 628  
 Pisanice od lepeh umetnost 146, 258  
 poezija 172, 408  
   ~ narave 215  
   ~, romantična 16, 276  
   ~, slovenska 170, 282  
 Pogačnik, Jože 204, 375  
 Pogačnik, Vladimir 623, 624  
 Pohlín, Marko 144, 539  
 politika 308  
 Popov, Tatjana 49  
 postmodernizem 9, 19, 20, 146, 252,  
 270, 280, 298, 306, 390, 492  
 Potočnik, Blaž 144  
 Potokar, Jože 381  
 Potrata, Majda 24–27  
 Potrč, Ivan 321  
 potrošništvo 434  
 povest 86, 264  
 pozitivizem 217  
 Poznanovič, Mojca 23  
 Poznanovič, Dejan 596, 600  
 pravljica 146  
 predromantika 12, 146, 399, 499  
 Prešeren, France 1, 2, 16, 18, 83, 86,  
 87, 89, 125, 135, 138, 142–144,  
 219, 222, 238, 239, 243, 250, 261,  
 278, 289, 304, 355, 357, 376, 403,  
 441, 445, 452, 455, 462, 481, 487,  
 490, 491, 496, 500, 505, 518, 527,  
 531, 532, 537, 559, 570, 625, 640,  
 642  
 Prešernove nagrade 450  
 prevodi 400  
 Prežihov Voranc glej Kuhar, Lovro  
 primerjalna književnost 13, 22, 58, 62,  
 72, 226, 230, 273, 477, 488  
   ~, študij 63, 72, 493  
 Primic, Janez Nepomuk 144, 146  
 pripovedka 146  
 pripovedništvo 146  
   ~, evropsko 278  
   ~, slovensko 9, 200, 278  
 pripovedovalec, tipologija 317  
 profesionalizem v kulturi 404  
 Proust, Marcel 353
- proza 146  
   ~, evropska 247  
   ~, slovenska 9, 16, 62, 159, 193,  
   200, 220, 247, 255, 267, 278,  
   438  
   ~, zvrsti 255  
 Prunk, Janko 382  
 Puc, Mira glej Mihelič, Mira  
 Puškin, Aleksandr Sergejevič 86, 87,  
 500
- Racine, Jean Baptiste** 106  
 Rak, Pavel 622  
 Ravnikar, Matevž (\*1776) 144  
 razsvetljenstvo 11, 261, 487  
   ~, evropsko 231  
   ~, književnost 146  
   ~, slovensko 16, 231, 282, 284, 478  
 realizem 184, 216  
   ~, socialistični 256  
   ~, socialni 278  
 Rebula, Alojz 452  
 reformacija, slovenska 488  
 reizem 146  
 religija 262, 398, 434  
   ~, pouk 503  
 renesansa 197  
 Revija 57 146  
 revolucija 310  
   ~, francoska 292  
   ~, znanstveno-tehnološka 60, 281  
 Ribič, Ivan 344  
 roman 10, 146, 225  
   ~, evropski 9, 232, 260, 266  
   ~, slovenski 73, 221, 260, 266, 293,  
   297, 485, 491, 520  
   ~, v verzih 86  
   ~, zgodovina 279  
 romanca 146  
 romantika 6, 184, 216, 242  
   ~, evropska 2, 16, 208, 245  
   ~, slovenska 16, 208, 242  
 romantizem 174  
 Rožanc, Marjan 175  
 Rupel, Dimitrij 378  
 Rus, Veljko 382
- Sajko, Marija** 23  
 Sapfo 16, 289, 640  
 Sartre, Jean Paul 460  
 Schneider, Matija 144  
 Scott, Walter 107  
 Segal, Erich 456



- Seidl, Johann Gabriel 144  
 Sever, Stane 360  
 Shakespeare, William 54, 141, 631  
 simbolizem 146  
 Slavec, Martina 396  
 Slodnjak, Anton 204, 318, 562, 563  
 Slomšek, Anton Martin 144  
 Slovenci, zgodovina 21  
 slovenska država 301  
 slovenska moderna 255  
 slovenski jezik 24–7, 514  
 slovenstvo 441  
 Smole, Andrej 144  
 Smole, Dominik 73, 113, 175, 521, 551, 573  
 Smolik, Marijan 591  
 Smolnikar, Andrej 144  
 sociologija literature 196  
 Sokrat 528  
 sonet 54  
 spolnost 310  
 srbski jezik 508  
 Srednja Evropa 65, 290  
 srednji vek 203  
 Stanič, Valentin 144  
 Stanonik, Marija 146  
 Sto romanov (zbirka) 498  
 Stritar, Josip 277  
 Strniša, Gregor 67, 113, 521, 551  
 Svetina, Janko 389  
 Szilágyi, Karoly 620  
 Sztepanov, Predrag 606
- Šalamun, Tomaž 348, 351, 548  
 Šamperl, Ivan (Janez) Dragotin 144  
 Šifrer, Jože 28, 51, 52, 146  
 Šimenc, Brane 26, 27  
 Šimenc, Stanko 42–44, 46  
 Šimundić, Mate 610, 611  
 Šmit, Jože 340, 381  
 šola 473  
 šolstvo, prenova 79, 444, 465, 515, 516  
 šopenhaverjanstvo 146  
 Šumi, Nace 555
- Tavčar, Ivan** 521  
 televizija 524  
 teologija 274, 494  
 Thackeray, William Makepeace 104  
 Toporišič, Jože 145  
 Torkar, Igor 339  
 tradicija 206
- tragedija 146, 311  
 tranzicija 394  
 Tršar, Marijan 381  
 Trubar, Primož 274, 494, 641  
 Turčan, Jaroslav 630  
 Turgenjev, Ivan Sergejevič 98  
 Turnograjska, Josipina 144  
 Tušek, Miha 144
- učbeniki** 389  
 Udovič, Jože 112, 552  
 umetnost 163, 166, 168, 205, 210, 315, 396, 412, 415, 435, 523, 530  
 umetnostna kritika 475, 483  
 univerza 495  
 Urbančič, Vojko 383  
 ustvarjanje, umetniško 157
- vaška zgodba** 264  
 Vdovič, Stanislav 144  
 Velikonja, Mitja 382  
 Veriti, Franc 144  
 Vidmar, Josip 9, 56, 210, 268, 300, 355  
 Vincenot, Claude 604  
 Vipotnik, Cene 112, 552  
 Vipotnik, Janez 333  
 Virk, Jožef 144  
 Virk, Tomo 393  
 Vitezović, Miljenka 49, 637  
 Vodnik, Anton 112, 336, 552  
 Vodnik, Valentin 15, 16, 144, 145, 146, 215, 284, 564  
 Vodovnik, Jurij 144  
 Vodušek, Božo 123, 521, 543, 558  
 vodvil, francoski 258  
 Voltaire, François Marie Arouet de 115  
 Vošnjak, Mitja 320  
 Vraz, Stanko 144, 462  
 Vrba 28, 51, 52  
 Vrečko, Janez 379, 383
- Wanigová, I.** 599  
 Wilde, Oscar 93
- Zadravec, Jože** 395  
 Zagoričnik, Franci 632  
 Zajc, Dane 369, 529  
 zgodovina, duhovna 21  
 Zihrl, Boris 410  
 Zlobec, Ciril 70, 126, 156, 352, 385, 572, 618

znanost 3, 212, 262, 375

~, slovenska 463

Zois, Žiga 144, 539

Zola, Émile 109

Zor, Janez 591

Zorn, Aleksander 140, 391

Zupan, Jakob 144

Zupan, Vitomil 68

Zupančič, Beno 154, 332, 342

Zupančič, Janez Anton 144

**Župančič, Oton** 58, 101, 144, 202,

227, 230, 316, 521, 538, 612

Znanost  
 književnost

Članki v reviji *Književna revija*

Članki v reviji *Književna revija* (1948-2001)

Članki v reviji

Članki v reviji *Književna revija* (1948-2001)

Članki v reviji *Književna revija* (1948-2001)

Članki v reviji *Književna revija* (1948-2001)

Članki v reviji *Književna revija*

Članki v reviji *Književna revija* (1948-2001)

Članki v reviji *Književna revija* (1948-2001)

Članki v reviji *Književna revija* (1948-2001)

Članki v reviji *Književna revija* (1948-2001)

Članki v reviji *Književna revija* (1948-2001)

Članki v reviji *Književna revija* (1948-2001)

Članki v reviji *Književna revija* (1948-2001)

Članki v reviji *Književna revija* (1948-2001)

Članki v reviji *Književna revija* (1948-2001)

Članki v reviji *Književna revija* (1948-2001)

Članki v reviji *Književna revija* (1948-2001)

Članki v reviji *Književna revija* (1948-2001)



# Primerjalna književnost

*Comparative literature, Volume 24*

*Special Issue: Janko Kos Festschrift, Ljubljana, December 2001*

UDK 82.091(05)

*Jože Pogačnik:*

Španski Don Kihot in slovenski Abadon ..... 159

*Vid Snoj:*

Zaobljuba kot problem: biblična in Gregorčičeva

*Jeftejeva prisega*..... 165

## TEORIJA, METODOLOGIJA

*Alenka Koron:*

Pripovednoteoretski vidiki v Kosovih literarnoteoretskih delih..... 189

*Matija Ogrin:*

Kosov pogled na literarno aksiologijo in pojmovanje vrednot

pri Francetu Vebru ..... 217

*Darja Pavlič:*

Funkcije metafor v literarnem delu ..... 227

*Aleksander Skaza:*

Nekaj obrobni opomb o historičnih vidikih Ju. M. Lotmana ..... 239

*Tone Smolej:*

Perspektive imagologije ..... 253

*Jola Škulj:*

Multikulturalizem, večjezikovnost in modernost ..... 263

*Tomo Virk:*

Proti »napačnemu branju« ..... 279

*Martin Grum:*

Bibliografija Janka Kosa 1948–2001 ..... 291

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

ISSN 0351-1189

Letnik 24/2001, posebna številka

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 (Lancaster), Ivan Verč (Trst), Peter V. Zima (Celovec)

**Glavni in odgovorni urednik** (Editor): Tomo Virk

**Naslov uredništva** (Editor's Address): 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2

**Številko sta uredila** (Edited by): Darko Dolinar, Tomo Virk

**Likovna oprema:** Igor Resnik

**Stavek in prelom:** Alenka Maček

**Tisk:** VB&S d. o. o., Milana Majcna 4, Ljubljana

© avtorji

**Naročila** sprejema Slovensko društvo za primerjalno književnost, 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2.

Naročniška cena te številke (Subscriptions): 2200 SIT, za študente in dijake 1200 SIT.

Tekoči račun: 50101-678-52401 z oznako »za posebno številko«.

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

Ta številka je izšla s podporo Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete in Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU.

Oddano v tisk 3. decembra 2001.