

Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 49.1 (2026)

RAZPRAVE / ARTICLES

Tone Smolej: »**Komparativna, ali bolje svetovna književnost je brezbrežno morje**«: France Kidrič in začetki univerzitetnega študija primerjalne književnosti

Vid Snoj: **Lessingov *Laokoont*: slikarstvo vs. pesništvo**

Andraž Jež: **Trdinov »poizkus nacionalne epopeje« in vplivi moderne misli**

Urša Strle : **Dva jezika irske poezije na primeru pesnika Michaela Hartnetta**

Janko Trupej: **Odnos do Afroameričanov v izbranih nemških prevodih ameriške literature**

Arleen Ionescu: **Visions of the End: Imagined and Real Apocalypses in Literature and Beyond**

POGOVOR / INTERVIEW

Andrejka Žejn: **Nova spoznanja o pomenu nekanoniziranega obdobja v zgodovini slovenske literature**

RECENZIJI / REVIEWS

1 Marijan Dović: **Urednikov uvodnik**

RAZPRAVE / ARTICLES

- 5 Tone Smolej: »**Komparativna, ali boljše svetovna književnost je brezbrežno morje**«: France Kidrič in začetki univerzitetnega študija primerjalne književnosti
- 23 Vid Snój: **Lessingov *Laokoont*: slikarstvo vs. pesništvo**
- 51 Andraž Jež: **Trdinov »poizkus nacionalne epopeje« in vplivi moderne misli**
- 71 Urša Strle: **Dva jezika irske poezije na primeru pesnika Michaela Hartnetta**
- 83 Janko Trupej: **Odnos do Afroameričanov v izbranih nemških prevodih ameriške literature**
- 101 Arleen Ionescu: **Visions of the End: Imagined and Real Apocalypses in Literature and Beyond**

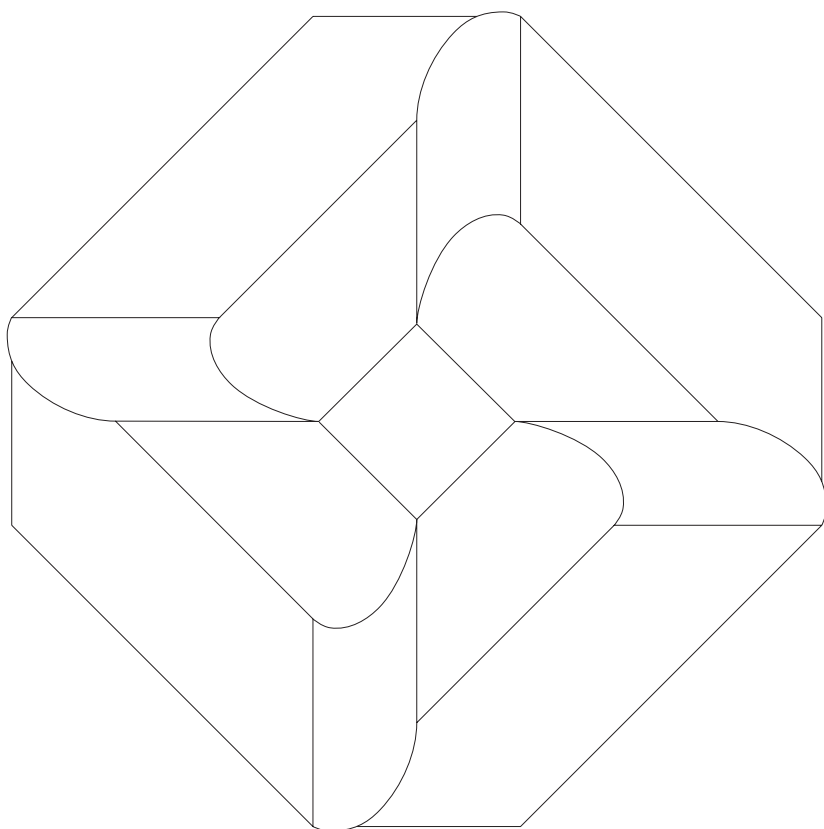
POGOVOR / INTERVIEW

- 123 Andrejka Žejn, dobitnica Priznanja Antona Ocvirka 2022: **Nova spoznanja o pomenu nekanoniziranega obdobja v zgodovini slovenske literature**

RECENZIJI / REVIEWS

- 133 Andraž Jež: **Opus začetnika slovenske marksistične literarne vede v eni knjigi** (Vladimir Martelanc: *Članki in pisma*)
- 145 Andrej Zavrl: **Morda: Greenblattov Christopher Marlowe** (Stephen Greenblatt: *Dark Renaissance: The Dangerous Times and Fatal Genius of Shakespeare's Greatest Rival, Christopher Marlowe*)

Primerjalna književnost



Urednikov uvodnik

Marijan Dovič

Drage bralke in bralci *Primerjalne književnosti!*

Pred vami je nova, prva številka 49. letnika revije, v kateri uvajamo nekatere novosti, ki jih želim na kratko pojasniti. *Primerjalna književnost* (PKn) je znanstvena revija, ki jo že od leta 1978 kontinuirano izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost (SDPK). V prvih desetletjih svojega obstoja je revija izhajala dvakrat letno in je prinašala večinomoma članke slovenskih komparativistov ter tudi članke tujih avtorjev v drugih jezikih, zlasti nemškem, angleškem in francoskem. Najprej je bil njen obseg razmeroma skromen, a se je sčasoma povečeval, zaradi želje po mednarodni uveljavitvi revije je bilo vse več tujejezičnih, zlasti angleških člankov. Ko je društvo v začetku novega tisočletja v sodelovanju s festivalom Vilenica začelo vsako leto redno organizirati mednarodne komparativistične kolokvije, se je uredništvo odločilo, da vpelje tretjo številko, ki je bila sprva obravnavana kot posebna številka (nekaj let je bila objavljena dvojezično, tako da so bile vse razprave objavljene tako v slovenskem kot angleškem jeziku), pozneje pa kot redna številka. Tako smo prišli do treh številk letno, in *Primerjalna književnost* je v takšnem ritmu izhajala dobri dve desetletji, od leta 2004 do 2025.

V tem času se je občutno povečal obseg, saj je revija v vsaki številki povprečno objavila več kot deset razprav in drugih prispevkov, razmerje člankov pa se je močno prevesilo v prid tujih, angleških člankov. Iz načelnih in objektivnih razlogov (težavnost ustrezne recenzentske obravnave in zlasti profesionalnega tehničnega urejanja člankov v številnih tujih jezikih) se je v istem obdobju postopoma uveljavila odločitev uredništva, da revija objavlja le članke v slovenskem in angleškem jeziku, v ostalih pa ne (razen v izjemnih primerih). Uredništvo je poleg tega zaradi skrbi za kontinuiteto razvoja slovenske komparativistike in njene strokovne terminologije ves čas vztrajalo pri tem, da avtorji in avtorice, zaposleni na slovenskih raziskovalnih ustanovah, svoje prispevke objavljajo v slovenskem jeziku. Kljub temu smo naposled prispeli do situacije, ko je dotok slovenskih besedil stagniral, medtem ko se je uredništvo soočalo z vse večjim številom angleških člankov, poslanih v recenzentsko presojo.

Ker so bile uredniške smernice zelo splošne, edini kriterij za objavo pa kakovost, so ti članki prihajali iz zelo različnih raziskovalnih okolij po svetu in obravnavali najrazličnejše literarnozgodovinske in teoretične teme. Takšno stanje se je odrazilo v dejstvu, da so nekatere številke revije v zadnjih letih prinašale le članke v angleščini, ki večinoma niso imeli neposredne zveze s slovensko literaturo in komparativistiko.

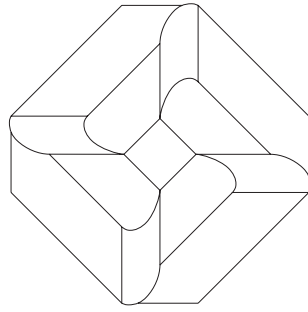
Zato se je uredništvo revije lani odločilo oblikovati prenovljene uredniške smernice, s katerimi bi nekoliko omejili rastoči pritisk na uredništvo in se obenem vsaj do neke mere vrnili h koreninam revije, kakršno so si zamislili njeni ustanovitelji. Nova pravila za avtorje so že od jeseni 2025 dvojezično objavljena na spletišču revije (https://ojs-gr.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost), objavljena pa so bila tudi v zadnji številki lanskega letnika. Prenovljeni uvodni odstavek se glasi takole:

Primerjalna književnost (PKn) objavlja izvirne in pregledne znanstvene članke ter tematske sklope s področij primerjalne književnosti, literarne teorije, metodologije literarne vede, literarne estetike in drugih strok, ki obravnavajo literaturo in njene kontekste. Občasno objavlja še recenzije, intervjuje in druge prispevke. Zaželeni so meddisciplinarni pristopi. Revija objavlja posamezne razprave v slovenščini ali angleščini. Zaradi zagotavljanja kontinuitete razvoja slovenske strokovne terminologije od avtorjev, zaposlenih na slovenskih ustanovah, sprejema le članke v slovenskem jeziku. Nenaročene članke v angleščini sprejema v recenzentski postopek le, če primerjalno obravnavajo slovensko literaturo. Vsi članki so recenzirani.

Ključna novost je, da morajo biti nenaročeni tuji (angleški) članki na nek način povezani s slovensko literaturo ali drugače relevantni za slovenski prostor, sicer niso sprejeti v uredniško obravnavo in so samodejno zavrženi. Uredništvo to določilo že uporablja pri novih člankih, poslanih v presojo po sprejetju te odločitve. Novo pravilo bomo dosledno upoštevali – razen pri objavi problemsko zaokroženih tematskih sklopov: na tem področju bomo nadaljevali dosedanjo prakso objavljanja izbranih razprav, ki so nastale po nastopih na tukajšnjih komparativističnih konferencah, uredništvo pa bo aktivno iskalo dodatne gostujoče urednike relevantnih in za naše bralce zanimivih sklopov. Uredništvo tudi v prihodnje ostaja zvesto načelni zahtevi, da slovenski raziskovalci besedila objavljajo v slovenščini.

Ena od posledic omejitve tematskega polja sprejemljivih člankov v angleškem jeziku je zmanjšanje letnega obsega revije. Zato smo se odločili, da se vrnemo k dvema številkami in nekoliko znižamo znesek letne naročnine na revijo. Kot je bilo že v navadi, bosta številki izhajali spomladi in jeseni, maja in oktobra. Prepričani smo, da bo revija v novi podobi našim naročnikom še bolj všeč.

Razprave / *Articles*



»Komparativna, ali bolje svetovna književnost je brezbrežno morje«: France Kidrič in začetki univerzitetnega študija primerjalne književnosti

Tone Smolej

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
tone.smolej@ff.uni-lj.si

Poleti 1925 je Filozofska fakulteta v Ljubljani sprejela Izpitne predpise za diplomске izpite, ki so že veljali na njeni beograjski vzporednici. Z njimi je v slovenski visokošolski prostor vstopila primerjalna književnost, iz katere je bilo mogoče opravljati diplomski izpit kot glavnega (A) predmeta, predvsem pa kot B predmeta v kombinaciji s slavistiko, germanistiko in romanistiko. Ker ni bilo ustrezno habilitiranega predavatelja, je stolico začasno prevzel slavist France Kidrič, ki je imel pred natanko stotimi leti, v letnem semestru 1926, predavanje »Evropski okvir za slovanske literature v dobi romantike (poglavje iz primerjalne književnosti)«. Istega leta je bil ustanovljen tudi Seminar za primerjalno književnost. V članku so podrobno opisani diplomski izpiti v prvem desetletju (1926–1936), pojasnjeni vzroki za njihov upad po letu 1931, predvsem pa je predstavljen Kidričev koncept primerjalne književnosti.

Ključne besede: slovenska literarna veda / primerjalna književnost / Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani / Kidrič, France

Prolog

V ponedeljek, 8. decembra 1919, je imel Ivan Prijatelj, prodekan Filozofske fakultete in profesor za zgodovino slovanskih literatur novejšje dobe s posebnim ozirom na slovensko, po Franu Ramovšu in Rajku Nahtigalu tretje predavanje na ljubljanski univerzi, in sicer o literarni zgodovini, v katerem je poudaril, da je prva in glavna dolžnost vsakega literarnega zgodovinarja »razlaganje literarnih del in osebnosti in njih

relacij do drugih, [...] estetična cenitev pa je najvišja cenitev tako v kritiki kakor tudi v literarni zgodovini« (Prijatelj, »Literarna zgodovina« 7). Za nas je zanimivo, da je v predavanju omenil tudi »primerjalno metodo«, ki da utegne literarni zgodovini odpreti marsikatero novo perspektivo. V izogib terminoloških nejasnosti poudarja, da se za njeno podlago ne sme vzeti indogermanske baze primerjalnega jezikoslovja, niti vse slovanske. V nasprotju z daljšo ali bližjo sorodnostjo jezikov si niti najbližje literature niso »naravnost sestre, ampak kvečjemu svakinje« (15). Vsako primerjanje Prešerna s Puškinom je »jalovo«, saj Puškin izhaja iz ruskega sveta, Prešeren pa iz slovenskega, ki se je razvijal daleč od prvega. Ni nenavadno, da si je Prijatelj za primer izbral prav ruskega romantika, ki ga je tudi prevajal, saj je za monografijo *A. S. Puškin v južnoslavjanskih literaturah* že leta 1901 napisal poglavje. Istega leta je dopolnjeno besedilo »Puškin v slovenskih prevodih« izšlo pri Slovenski matici in velja za prvo v slovenščini objavljeno razpravo s področja primerjalne književnosti. Prijatelj je v njej obravnaval prve omembe Puškina v slovenskem tisku, zlasti pa se je ukvarjal s slovenskimi prevodi. Ker je Jovan Vesel Koseski prevedel 4400 verzov Puškinovih pripovedk, je analiziral denimo »Mrtvo carico in sedem vitezov«, ki ima poleg banalnih jezikovnih oblik kar 220 verzov več kot ruski izvirnik (Prijatelj, »Puškin« 68–69).

A vrnimo se k predavanju, v katerem Prijatelj poudarja, da lahko pri primerjalni metodi govorimo samo o neposrednih vplivih, in sicer zgolj »v dokumentarično dokazanih primerih, podprtih z vnanjimi in notranjimi dokazi, kakor n. pr. delamo med Mickiewiczem in Prešernom« (Prijatelj, »Literarna zgodovina« 15). Že Jože Pogačnik je ugotovil, da se s takšnimi stališči Prijatelj približuje načelu preučevanja neposrednih vzročnih zvez ali dejanskih odnosov, tj. *rapport de fait* (Pogačnik 85). Prijatelj nadalje navaja, da se je njegovo primerjanje Prešernovega miselnega razvoja s Hercenovim nekaterim zdelo preveč oddaljeno, čeprav jima je bil skupen »fluidum« – nemška romantična filozofija, ki jo je dokumentiral pri naših romantikih. Poleg tega navaja še primer iz poznejšega 19. stoletja: »Če pri Tavčarju vidimo kot dominantno antiaristokratsko demokratičnost in pri Spielhagenu tudi – pri vsem koketiranju z opisom aristokratskih krogov, je to ležalo v zraku časa, ne tolikanj v čitanju Spielhagena« (Prijatelj, »Literarna zgodovina« 16). Takšna stališča pa so blizu zlasti teoriji tipoloških analogij (Pogačnik 87), konkretno družbeno tipoloških, ki preučujejo pisatelje s sorodno politično ideologijo, moralo ali filozofijo (Đurišin 93). Sicer pa Prijatelj poudarja, da je mogoče primerjati samo literature in osebnosti, ki so stale »med seboj res v faktični dlje ali krajše trajajoči vzajemni zvezi« (Prijatelj, »Literarna zgodovina« 16).

Čeprav je Prijatelj poznal revijo *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte*, saj je v njej leta 1910 objavil recenzijo knjige Alexandra Brücknerja *Geschichte der russischen Litteratur*, pa v predavanju uporablja samo besedno zvezo »primerjalna metoda«, kar pomeni, da se je izraz »primerjalna književnost« šele počasi uveljavljal.

Pojem

V prvi tretjini 19. stoletja so se v Franciji pojavile nekatere nove veje naravoslovja: *anatomie comparée* (1800–1805), *physiologie comparée* (1833) in *embryogénie comparée* (1837). In že leta 1816 sta Noël in Laplace objavila niz antologij iz francoske, angleške in klasičnih književnosti z nepojasnjanim naslovom na naslovnici: *Cours de littérature comparée* (Wellek 10). Nove besedne zveze, ki so združevale samostalniki, nanašajoč se na neko disciplino, in pretekli deležnik v vlogi prilastka *comparé* (dobesedno »primerjan«), niso bile sprejete brez zadržkov, saj je v Littréjevem slovarju mogoče brati, da denimo *anatomie comparée* zveni slabše kot *anatomie comparative* (Baldensperger 7). V zgodnjem obdobju so zato literarni kritiki še omahovali med »primerjano književnostjo« (*littérature comparée*) in »primerjalno književnostjo« (*littérature comparative*). Če je Jean-Jacques Ampère leta 1830 v uvodnem predavanju v marseillskem Ateneju napovedal *l'histoire comparative des arts et de la littérature chez tous les peuples*, se je le šest let pozneje Philarète Chasles v predavanju na isti ustanovi opravičeval, da uporablja zvezo *littérature étrangère comparée*, ki da je v vseh ozirih netočna (8–9). Največ zaslug za dokončno uveljavitev termina *littérature comparée* med širokim kulturnim občinstvom je imel Sainte-Beuve, ki je izraz v tej obliki uporabil v članku o Ampèru, objavljenemu leta 1868 v *Revue des deux mondes*. Več kot pol stoletja pozneje je Baldensperger v razpravi »Littérature comparée: le mot et la chose«, ki uvaja prvi letnik *Revue de littérature comparée*, izrazil obžalovanje, da je Sainte-Beuve za znanstveno označevanje odnosov med različnimi literaturami uporabil takšno obliko, ki je neskončno manj eksaktna kot v drugih jezikih (7). Čeprav Baldensperger med eksaktnejšimi jeziki omenja tudi angleščino in njeno besedno zvezo *comparative literature*, je treba dodati, da so bili v akademskih krogih resni zadržki. V dvajsetih letih 20. stoletja je Lane Cooper zavrnil predlog, da bi bila v imenu oddelka na univerzi Cornell, ki ga je vodil, sintagma *Comparative Literature*, saj da ni niti slovnično pravilna niti smiselna, zato je vztrajal pri *Comparative Study of Literature* (Wellek 3–4). Primerjalna je lahko neka veda (npr. jezikoslovje,

pravo), ki temelji na primerjanju, ne pa predmet preučevanja. Gre za problem, ki se bo pojavil tudi v slovenščini.

Nobenih dvomov o eksaktnosti pa ni bilo pri obširnem nemškem pojmu *vergleichende Literaturgeschichte* (»primerjalna literarna zgodovina«), ki se prvič pojavi leta 1854, ko Moriz Carrière izda knjigo *Das Wesen und die Formen der Poesie*, in se uveljavi s pomočjo že omenjene revije *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte* (Wellek 12). Revijo, ki jo je Max Koch začel objavljati leta 1886, je že naslednjega leta recenziral Aleksander Nikolajevič Veselovski in takrat prvič v ruščini uporabil po nemškem modelu ustvarjeno zvezo *sravnitel'noe literaturovedenie* (13). Zanimivo je, da se tudi v slovenskem tisku – po podatkih Kataloga Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede – najprej pojavi poslovenjena nemška oblika. France Veber je leta 1920 zapisal, da mora vsak resen literarni historik smatrati dandanašnje poskuse splošne literarne zgodovine, primerjalne literarne zgodovine in teorije literature za »jako 'nezrele'« (Veber 158).

Sicer pa so se v poznih dvajsetih in zgodnjih tridesetih letih v slovenskem univerzitetnem okolju, kot bomo videli, pojavljale vse oblike: »komparativna literarna zgodovina«, »komparativna literatura«, »primerjalna literatura«, »primerjalna zgodovina književnosti« in »primerjalna književnost«, ki je sčasoma prevladala, saj se je pojavila v uradnih *Izpitnih predpisih*.

Primerjalna književnost v *Izpitnih predpisih* in Osebnih izkazih

Poleti 1925 je Filozofska fakulteta Univerze Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev sprejela *Izpitne predpise*, ki so bili v veljavi na njeni beograjski vzporednici. S tem so bile ustanovljene znanstvene skupine, razdeljene na tri strokovne razdelke, iz katerih je bilo mogoče delati diplomske izpite. Iz razdelka a so morali slušatelji absolvirati najmanj šest semestrov ter potrebne običajne in seminarske vaje, iz razdelka b štiri semestre z vajami in iz razdelka c najmanj dva semestra. Predmeti v razdelku a in b so bili strokovni, v razdelku c pa pomožni. Diplomski izpiti, ki so bili pisni (klavzura) in ustni, so se opravljali petnajst dni meseca junija, septembra in januarja. Pet skupin je bilo izrazito naravoslovnih (I.–V.), saj so se te panoge tedaj poučevale na filozofski fakulteti, dve sta bili geografski (VI.–VII.), šest filoloških (VIII.–XIII.), dve historični (XIV.–XV.), zadnje štiri pa interdisciplinarne (XVI.–XIX.).

Čeprav je bil namen zlasti centralizirano poenotenje študija na treh jugoslovanskih filozofskih fakultetah (Beograd, Zagreb, Ljubljana), je

nova uredba prinašala tudi pozitivne učinke, saj je uvajala nove študijske smeri. Novi *Izpitni predpisi* so namreč uvedli XVI. znanstveno skupino, v kateri je bila primerjalna književnost s teorijo književnosti v razdelku a, v razdelku b je bila obča zgodovina, razdelek c pa je bil zelo široko zasnovan: narodna zgodovina ali etnologija ali umetnostna zgodovina ali zgodovina slovenske oziroma srbohrvatske književnosti (po izbiri) ali kak jezik s književnostjo. Primerjalna književnost s teorijo književnosti se je v razdelku b pojavila v X. (zgodovina slovenske ali srbohrvatske književnosti z južnoslovanskimi književnostmi), v XII. (francoski jezik in književnost s primerjalno gramatiko romanskih jezikov) in v XIII. skupini (nemški jezik s primerjalno gramatiko germanskih jezikov). V XI. (klasična jezika s književnostjo), XVIII. (spoznavna teorija, logika, psihologija in zgodovina filozofije) in XIX. skupini (pedagogika, etika, psihologija) pa je bila v razdelku c. Zanimivo je, da se v XIV. (narodna zgodovina) in XV. skupini (obča zgodovina) v razdelku c navaja kot »primerjalna zgodovina književnosti«.

Že oktobra istega leta so o primerjalni književnosti razpravljali na seji fakultetnega sveta, kot je razvidno iz zapisnika: »Ker ni profesorja za primerjalno literaturo, predlaga prof. Kidrič, da jo naj vsak literarni zgodovinar za svojo dobo predava. Prof. Prijatelj je proti primerjalni literaturi, pač pa se naj pridobi predavatelj za teorijo literature.«¹ Tedaj je bilo na fakulteti malo literarnih zgodovinarjev. Na slovanski filologiji je bil poleg Prijatelja in Kidriča še Aleksander Stojičević, ki pa je predaval poleg srbohrvaške književnosti še jezik. Če je na germanski filologiji Jakob Kelemina ob historični slovnici predaval tudi pregled nemške literature, je na romanski spričo kadrovske stiske novejšo francosko književnost predaval tuji lektor. Da se omogočijo izpiti iz teh skupin, se je skrb za primerjalno književnost »začasno, do akvizicije specialista« naprtila Francetu Kidriču, ker da so v njegovih predavanjih »že itak obširni evropski okvirji za slovanske literature v posameznih dobah« (Kidrič 457).²

¹ Zapisnik I. izredne seje filozofskega fakultetnega sveta (FS) v Ljubljani, 12. 10. 1925. Arhiv FF.

² France Kidrič je imel vzporedno, a tudi drugačno pot kot Ivan Prijatelj. Od letnega semestra 1903 je na dunajski Filozofski fakulteti študiral slovansko in klasično filologijo. Slovanske književnosti je – kot je razvidno iz njegovih vpisnic v dunajskem univerzitetnem arhivu (AUW Phil. Fac. SS 1903–SS 1906) – poslušal pri Milanu Rešetarju in Václavu Vondráku. Pri Augustu Engelbrechtu je imel latinsko metriko, homersko pesništvo in Livijevo zgodovino, pri Emilu Reischu antično teatrologijo, pri Hansu von Arnimu pa Tibulovo in Propertijevo elegiko ter Platona. Na germanistiki je poslušal le Arnoldova predavanja o razvoju nemške književnosti v zadnji tretjini 19. stoletja. Druge tuje filologije, zlasti romanska, so bile tedaj na Dunaju z literaturo slabo zastopane. Sicer

Na začetku letnega semestra 1926, najverjetneje v ponedeljek, 15. februarja, je Kidrič ob obveznostih na slovanski filologiji začel s predavanji z naslovom »Evropski okvir za slovanske literature v dobi romantike (poglavje iz primerjalne književnosti)«. V tem semestru je Kelemina predaval dve uri »Uvoda v literarno teorijo«, Prijatelj pa pri uvajanju primerjalne književnosti, kljub navdušenju nad primerjalno metodo v nastopnem predavanju, ni dejavneje sodeloval.³

Čeprav študenti v tem semestru še niso navajali znanstvenih skupin, saj so se večinoma vpisali še pred uvedbo novih *Izpitnih predpisov*, si je v Osebnih izkazih zanimivo ogledati, kdo so bili pred sto leti slušatelji prvega komparativističnega predmeta v zgodovini fakultete.⁴ Če je bil Srečko Kosovel tedaj že preveč bolan in je bil njegov vpis v osmi semester samo formalen, to ne velja za njegov krog. Med Kidričevimi slušatelji najdemo člane literarno-dramatičnega krožka Ivan Cankar Vinka Košaka, Alfonza Gspana, Cirila Debevca, Ferda Delaka in Slavka Jana. Med slušateljicami so Kosovelova sestra Anica in njegova sošolka Vlasta Sterle. Kidričevo predavanje so v tem semestru poslušali tudi pesniki Tine Debeljak, Franc Onič (po absolviranih predavanjih iz botanike), France Vodnik ter poznejši literarni zgodovinarke Marja Boršnik in Silva

je Kidrič poslušal tudi Jodlovo predavanje o Kantu in Sieglovo o Herderjevi filozofiji. Dve leti po doktoratu iz revizije glagolskih cerkvenih knjig po tridentinskem koncilu (1906) se je – kot poprej Prijatelj – zaposlil v avstrijski dvorni knjižnici, kjer je bil nazadnje kustos. Zaradi političnih razlogov ni bil med prvimi rednimi profesorji v Ljubljani in se je zato poleti 1920 habilitiral na Dunaju – v nasprotju s Prijateljem, ki ni imel vnaprejšnje avstrijske habilitacije – kot docent za slovansko filologijo s posebnim ozirom na južnoslovansko in rusko. Jeseni istega leta pa je bil na Filozofski fakulteti v Ljubljani imenovan za rednega profesorja zgodovine starejših slovanskih književnosti s posebnim ozirom na slovensko.

³ Že v Načrtu za ustanovitev filozofske fakultete iz marca 1919 je mogoče brati naslednje: »Mesto slovstvene zgodovine romanskih in germanskih narodov se za početek predlaga z ozirom na zelo razširjeno zanimanje za slovstveno zgodovino in srednješolske pedagoške svrhe nujno potrebna stolica za splošno slovstvo in slovstveno teorijo« (Arhivsko-muzejska služba Univerze, AMSU IV-592; gl. tudi Dolinar, »Ljubljanska univerza« 137–138). Kot izvajalec se pri stolici za splošno slovstvo (literarna teorija, poetika, retorika) navaja Otmar Schissel von Fleschenberg, ki se je v Innsbrucku habilitiral za splošno literarno vedo. Iz njegove tedanje prošnje je razvidno, da bi poučeval zlasti antično retoriko (contraversiae, suasoriae, encomium, figure) in se ukvarjal s poetikami od Scaligerja do Batteuxa (Primig 227). Veselil se je vabila v Ljubljano, a fakultetnega predloga ministrstvo ni potrdilo zaradi neznanja jezika (Dolinar, »Ljubljanska univerza« 140). Že Darko Dolinar, ki je preučeval Schisslove stike s Slovenci, je menil, da verjetno takšna obča literarna zgodovina v takratnem slovenskem prostoru ne bi mogla doseči večjega odmeva (150).

⁴ Osebnih izkazih. Letni semester 1926. AMSU I-238.

Trdina. Čeprav je večina študentov pripadala Kosovelovi generaciji, rojeni v prvih letih 20. stoletja, je nekaj tudi starejših: Peter Martinc in Dora Pegam sta bila letnik 1899 oziroma 1898, najstarejši slušatelj pa je bil prevajalec Griša Koritnik, rojen leta 1886. Med slušatelji sta bila dva promovirana teologa, Miroslav Brumat in Franc Knific. Zanimiva je tudi narodnostna struktura, saj je bilo kar pet slušateljev rojenih še v carski Rusiji, šest pa v Dalmaciji. Tega semestra je bilo na Filozofsko fakulteto vpisanih 216 študentov in vsak tretji je poslušal Kidričevo komparativistično predavanje. Tako visok odstotek slušateljev je stalnica dvajsetih let.

Junija 1926 je fakultetni svet odobril v prihodnjem proračunu postavko 50.000 dinarjev za Seminar komparativne literature.⁵ Iz kopij *Inventarne knjige Seminarja za primerjalno književnost univerze v Ljubljani* je razvidno, da so naslednjega leta najprej kupili knjigo Bogdana Popovića *Ogledi iz književnosti i umetnosti* in Walzlov *Handbuch der Literaturwissenschaft* ter nekatere slovenske prevode svetovne književnosti (Aristofan, Sofoklej, Evripid, Shakespeare, Cervantes, Schiller, Ibsen). Prva slovenska znanstvena monografija v seminarju pa je bila Keleminova *Literarna veda*.

V letnem semestru 1928, ko je Kidrič predaval »Evropski okvir za slovanske literature od srede IX. stoletja dalje«, je že lažje določiti, katere znanstvene skupine prevladujejo na teh predavanjih. Skoraj tretjino predstavljajo študentje XII. skupine, na tretjem mestu pa so slušatelji XIII. skupine. Študenti francoščine in nemščine očitno predstavljajo več kot polovico slušateljev komparativističnega predmeta. Več kot petino predstavljajo slavisti (X. skupina), ki imajo prav tako v svojem b razdelku primerjalno književnost, desetino pa slavisti (IX. skupina) brez predpisane primerjalne književnosti. Skratka, prihodnji učitelji slovenščine, srbohrvaščine, francoščine in nemščine. Z novo smerjo pedagogov se očitno niso strinjali vsi, o čemer je Kidrič spregovoril dve leti po njeni uvedbi:

Tožbe čujem proti izpitnim skupinam, v katerih je komparativna književnost, češ, kako se naj tak kandidat v srednji šoli zaposli. Sodim, da bi bile mnogo bolj umestne rekriminacije proti skupinam, kjer je slovenska (srbohrvaška, nemška, francoska itd.) literarna zgodovina brez komparativne književnosti! Po mojih mislih bi moral tudi naš srednješolski dijak dobiti med svoje šolske knjige kratek, a jedrnat in sistematičen oris iz komparativne književnosti, prirejen za posebne potrebe domače in onih književnosti, ki se pri nas v šoli še gojijo. Potem se ne bi več dogajalo, da maturant ne vé, kaj je n. pr. humanizem ali renesanca, ali da se mora učiti štirih različnih definicij in začetkov romantike: za slovenista, srbo-kroatista, germanista in zgodovinarja! (Kidrič 458)

⁵ Zapisnik o 4. izredni seji filozofske fakultete (FF), 19. 6. 1926. Arhiv FF.

Izpitni predpisi iz leta 1925 so bili v veljavi manj kot šest semestrov, saj so z nastopom zimskega semestra 1928/29 prišli v veljavo novi, ki so dodajali študijske skupine in stare zato bistveno preštevilčili. Primerjalna književnost s teorijo književnosti je dobila zdaj XXIII. skupino. V razdelku b sta občo zgodovino zamenjala en klasični in en moderni jezik, v razdelku c pa sta bili poleg obče zgodovine še umetnostna zgodovina ali glasbena zgodovina. Primerjalna književnost je ostala v razdelku b v XIV. (narodna književnost), XVIII. (romanska) in XIX. (germanska) skupini. Pri zadnjih dveh se je v razdelku b kot alternativa pojavila tudi primerjalna slovnica romanskih jezikov oziroma primerjalna slovnica indoevropskih jezikov, kar bo čez nekaj let usodno. V razdelku c je bila primerjalna književnost samo še v XXI. skupini (obča zgodovina), spet kot primerjalna zgodovina književnosti. Ni pa je bilo več v filozofski, psihološki in pedagoški skupini, kjer je bilo zdaj izrazito več matematike in naravoslovja. Ti izpitni predpisi so bili v veljavi vse do italijanske okupacije.

Aprila 1929 je Janko Tavzes pod naslovom *Kaj se je obetalo slovenski literaturi v Francoski Iliriji* zagovarjal prvi doktorat iz primerjalne književnosti.⁶ V letnem semestru 1929 so bila predavanja iz primerjalne književnosti v *Seznamu predavanj* najavljena samostojno. Kidrič je tedaj predaval o začetkih modernih evropskih literatur in njihovih motivih ter vodil seminar.

Kidričev koncept

Že avgusta 1927, po treh semestrih predavanj iz primerjalne književnosti, je Kidrič v intervjuju za *Ljubljanski zvon* javnosti prvič zelo poetično predstavljal svoje poglede na stroko ene najmlajših stolic ljubljanske univerze:

Komparativna, ali bolje svetovna književnost je brezbrežno morje, čigar vseh skrivnosti ne bo nikdar doumel isti sam mornar. Nikdar se ne bo rodil tak silen jezikovni talent, ki bi mogel v kratki dobi človeškega življenja sam v originalu proučiti vse literature sveta ter se poglobiti v politične, socialne in kulturne prilike, v katerih so nastajale, da bi bil v svojih sodbah neodvisen od informacij drugih ter zajemal iz polnega vedra, kakor pritiče znanstveniku. (Kidrič 457)

Leto dni pozneje je študentom izjavil, da je predmet komparativne književnosti »tako ogromen, da bi ga ena sila v osmih semestrih, če bi samo to

⁶ Zapisnik II. redne seje fakultetnega sveta filozofske fakultete, 16. 1. 1929. Arhiv FF; Tavzes, Janko. Zapisnik o rigorozu, 27. 4. 1929. AMSU I-950.

predavala, komaj izčrpala«. ⁷ Ob tem je ošvrknil svoja kolega, saj da lahko v nasprotju z njim Prijatelj absolvira zgodovino kritike v enem semestru, Kelemina pa je s teorijo gotov v dveh. ⁸

V prej omenjenem intervjuju je Kidrič prvič naštel, kaj vse sodi v minimum študija komparativne književnosti: »glavna razvojna linija evropskih pismenstev in literatur, postanek in razvoj prozodije in metrike ter postanek in razvoj literarnih form in panog« (Kidrič 458). Pet let pozneje je v Navodilih za študij komparativne zgodovine evropskih literatur študente opozoril, da se bo moral vsak poglobiti najprej v razliko med knjižno in neknjižno produkcijo in v zvezi med ljudsko (neknjižno) in knjižno besedno umetnostjo ter se seznaniti z razvojno linijo svetovne literature, njenimi glavnimi predstavniki, njenimi vsebinskimi in stilnimi strujami, pa tudi z zgodovino form in literarnih vrst. ⁹ Posebej je poudaril preučevanje razvojne linije književnih zamudnikov, zlasti vzrokov, ki so povzročili zamude, in momentov, zaradi katerih so se končno uvrstili med literarne narode. ¹⁰ V Navodilih je tudi prvič uporabil izraz »komparativna literarna zgodovina«, ki da je raztegljiv, zato ga je sam definiral takole:

Termin je v zvezi z lat[inskim] glagolom *comparare*, a to se pravi primerjati. Utegne torej zagovarjati kdo obseg komp[arativne] lit[erarne] zgod[ovine] s pozivom na etimologijo besed in reči, da gre tukaj le za primerjanje. A težko bode ugovarjali drugemu komentatorju, če bo rekel n. pr., da morete primerjati samo nekaj, kar dobro poznate. In tako dobimo druge komponente komp[arativne] lit[erarne] zgodovine: razvojno linijo struj in stilov in poznavanje literarnih vrhov oziroma tudi nižjih potenc, če jih hočemo primerjati. ¹¹

Naslednje leto je poudaril, da v območje komparativne literarne zgodovine poleg teorije književnosti sodi (1) študij vrhov in smeri svetovne

⁷ Uvod, 1928. Zapuščina Franceta Kidriča. T. e. 25. Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede (ISLLV) ZRC SAZU.

⁸ Prav tam.

⁹ Že leta 1928 je Kidrič v Uvodu naštel nekaj literarnih zgodovin posameznih obdobj: *Literaturgeschichte des 18. Jahrhundert* Hermanna Hettnerja, *Litteratur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert* Samuela Lublinskega ter *Die Weltliteratur im 20. Jahrhundert* Richarda M. Meyerja. Med zgodovinarji posameznih panog je omenjal zlasti Otta Hausserja in Bruna Busseja. Štiri leta pozneje je študentom v Navodilih kot kratek kažipot svetoval tudi francosko delo *Histoire des littératures comparées*, ki ga je napisal Frédéric Loliée, sicer kronist dogodkov Drugega cesarstva, ki je mlado stroko približal širokemu občinstvu (Pichois in Rousseau 21).

¹⁰ Navodila za študij komparativne zgodovine evropskih literatur, 1932. Zapuščina F. Kidriča. T. e. 25. ISLLV ZRC SAZU.

¹¹ Prav tam.

literature, tj. študij tistih predstavnikov in tokov, ki so tako pomembni, da jim pritiče mesto ne le v nacionalni, ampak tudi v svetovni literaturi – »v sintezi najvišjega ali najpomembnejšega« – ter (2) komparacija, primerjanje, pri čemer »bodisi primerjamo med seboj predstavnike ali toke raznih nacionalnih literatur«. ¹² Poleg tega je podčrtal, da mu je študij vrhov in tokov pomembnejši od komparacije, »ker moreš primerjati samo nekaj, kar dobro poznaš, dočim ostane primerjanje često namen samo sebi in ne prinaša za vrednotenje del besedne umetnosti vedno istih plodov, ki so smoterni«. ¹³ V tem času pa je imela francoska komparativistika že bolj skeptično stališče do primerjanja. Van Tieghem je ob razlagi pojma primerjalne književnosti zapisal takole:

Ko gre za literarna dela, bi lahko mislili, da primerjanje obstoji v tem, da sopostavljamo druge poleg drugih knjige, tipe, prizore, podobne strani iz različnih književnosti, da bi ugotovili razlike in podobnosti, pri tem pa nam je edini cilj gola radovednost, estetski užitek, včasih prednostna sodba že vodi v klasifikacijo. Takšno primerjanje je zelo zanimiva in koristna vaja za oblikovanje okusa in razmišljanja, a nima nikakršne historične vrednosti in ne vodi k literarni zgodovini. (Van Tieghem 20–21)

Darko Dolinar je poudaril, da je Kidrič primerjalno literarno zgodovino skušal utemeljiti z dveh vidikov: kot samostojno znanstveno panogo (oziroma študijsko smer) in kot nujno sestavino ali vsaj dopolnilo slovenski literarni zgodovini (Dolinar, *Temelji* 46–47). Prav v preučevanju književnega razvoja zamudnikov, kar je predaval na začetku tridesetih let, ¹⁴ je stična točka, ki pri Kidriču primerjalno literarno zgodovino povezuje z zgodovino slovenskega slovstva.

¹² Uvod v komp., 1933. Zapuščina F. Kidriča. T. e. 25. ISLLV ZRC SAZU.

¹³ Prav tam.

¹⁴ V Uvodu (zimski semester 1930/31) je Kidrič zapisal naslednjo misel: »Moja teza je, da Slovenci z literarno zaostalostjo, kakor se kaže v njihovi produkciji okoli srede 18. stoletja, nikakor niso bili osamljeni in da bi bil krivičen vsakršen očitek na račun njihove lit[erarne] sposobnosti.« V tem semestru je predaval »Preporod nekaterih nedržavnih evropskih narodov v XVIII. in XIX. stoletju (poglavje iz primerjalne literarne zgodovine)«. »V taki seseščini,« je še zapisal, »imata slovenska zaostalost kakor tudi slovenski preporod povsem drugačno lice nego, če jih motrimo sama zase« (Uvod, 1930/31. Zapuščina F. Kidriča. T. e. 25. ISLLV ZRC SAZU).

Diplomski izpiti

V ljubljanskem univerzitetnem arhivu so ohranjene vse izpitne mape iz druge polovice dvajsetih in prve tretjine tridesetih let 20. stoletja, ki nam omogočajo vpogled v končne študijske obveznosti prvih slušateljev. Prvi kandidat je zaprosil za opravljanje diplomskega izpita iz b razdelka že februarja 1926, še preden je Kidrič sploh začel predavati poglavja iz primerjalne književnosti, a so bili novi *Izpitni predpisi* že v veljavi. Profesor mu je predpisal zelo obširen naslov klavzurne naloge: »Evropski roman v teoriji in praksi od romana v verzih v XII. stoletju do (incl.) romana v dobi romantike (oznaka glavnih struj s posebnim ozirom na nove elemente, ki jih je kak evropski narod v tej dobi prispeval)«. Ker je kandidat omenil le Rabelaisa, Cervantesa, Scarrona, Lesagea, Voltaira, Rousseauja, Hugoja, Scottu napačno pripisal roman *Vikar Wakefeldski*, ni pa naštel številnih francoskih, angleških in nemških romanov 18. stoletja in romantike, je Kidrič ocenil, da kandidat ne izpolnjuje pogojev za diplomsko izpito primerjajoče književnosti: »Tvarina v okviru problema, ki je vendar eden središčnih problemov primerjajoče literature, mu ni prezentna, zaporednost struj in obseg medsebojnih vplivov mu ni prezentno.«

V poletnem roku 1926 so se pojavili štirje novi kandidati, ki so želeli opravljati izpit iz primerjalne književnosti kot drugega strokovnega predmeta. V oceni klavzurne naloge o evropskih poetikah 16., 17. in 18. stoletja prvega kandidata je Kidrič zapisal, da tu ni prezentno znanje o poetikah, drugi, ki je pisal o literarnem pomenu renesanse in reformacije, pa po profesorjevem mnenju ni imel »pojma niti o literarnem pomenu renesanse niti o pomenu reformacije, še manj o njunih medsebojnih odnošajih«. Ker pa je dobil pozitivno oceno na ustnem izpitu, je kandidat po tedanjih pravilih opravil diplomski izpit. V tem roku smo dobili prvega študenta, ki je opravil tudi klavzuro iz primerjalne književnosti, saj je Kidrič nalogo Boga Teplyja »Evropsko gledališče – kratka oznaka glavnih dramatičnih pisateljev v 16. in 17. stoletju« ocenil pozitivno, čeprav »v njej ni izostalo le špansko gledališče (Calderón), ampak tudi oznaka jezuitskega gledališča in repertoarja ter potujočih gledaliških družin«.

Ker pa sta omenjena študenta celoten študij končala šele v naslednjih letih, verjetno za prvega diplomanta velja Henrik Baerent, ki je 1. junija 1926 diplomiral iz nemščine in primerjalne književnosti, torej obeh glavnih predmetov. Če je briljantno opravil nemško klavzuro o Goetheju in Herderju v Strassburgu, saj je bil etnični Nemec, rojen leta 1892 v Sankt Peterburgu, je imel nekoliko več težav s slovenščino pri klavzurnem vprašanju »Evropski roman v 18. stoletju«, hkrati pa mu – kot je razvidno iz Kidričeve ocene – »glavni predstavniki evropskega romana

v 18. stoletja niti po imenu niso bili prezentni (Richardson, Fielding, Smollett, Sterne, Goldsmith, Wieland, Goethe, Rousseau itd. itd.)«. Baerent, ki se je družil s Kosovelom, je tri leta pozneje postal pogodbeni lektor nemščine, kar je ostal vse do leta 1941, ko se je prostovoljno javil v Wehrmacht (Šlibar 30, 36).

V tem roku je diplomski izpit iz razdelka b opravil še en Kosovelov znanec – Peter Martinc, ki je pri Kelemini pisal klavzuro »Posameznik in masa pri pesniškem ustvarjanju«. Na jesenskem roku istega leta pa je isti profesor Janku Tavzesu zastavil naslednje klavzurno vprašanje: »Kolikšen pomen ima pesnikovo svetovno in življenjsko naziranje na oblikovno stran pesnitve?« Danes ni jasno, ali so si kandidati, ki so želeli v najbolj zgodnjem obdobju opravljati diplomski izpit iz primerjalne književnost, sami izbirali profesorje na klavzuri. Očitna je precejšnja razlika med Keleminovimi in Kidričevimi vprašanji, saj je bil Kidrič v zgodnji fazi zelo zahteven in strog pri ocenjevanju. Niti klavzure Antona Slodnjaka »Literarne, filozofske in kulturne struje v 18. stoletju« ni ocenil z najvišjo oceno, čeprav je zapisal, da elaborat »priča o izrednem poznavanju dejstev in imen, ki spadajo k problemu, mimo tega ga odlikuje stremljenje, da uvrsti slovanske in zlasti tudi slovenske struje v evropske tokove«. Ko je Kidrič z zadostnim redom ocenil klavzuro »Provenienca literarnih form v starokrščanski literaturah« nekega drugega kandidata, je Kelemina oceni dopisal, da je ta tema težka, kar bi moglo služiti kot olajševalna okoliščina. Morda je to eden od razlogov, da je Kelemina želel po treh letih izstopiti iz izpitne komisije za primerjalno književnost, vendar ga je Prijatelj prepričal, naj v njej ostane, dokler se ne najde nadomestilo.¹⁵

Poleti 1928 smo dobili prvo diplomantko, Vlasto Sterle, jeseni istega leta pa je diplomirala še Milena Mohorič. Tega leta so med drugimi iz razdelka b diplomirali tudi Vladimir Kralj, Josip Vidmar, Bratko Kreft in Božo Vodušek.

Jeseni 1928 je Kidrič verjetno spričo dejstva, da so skoraj vsi študentje ob slavistiki, germanistiki in romanistiki vpisovali komparativno književnost le v sklopu svojega b razdelka, izrazil pričakovanje, da bodo mogli s pomočjo njegovih predavanj svojo specialno (nacionalno) literarno zgodovino pravilno lokalizirati v okviru celotne svetovne književnosti in njenih etap. Kaj so lahko pričakovali slušatelji na diplomskem izpitu? Vse, ki imajo v skupini kak klasičen jezik, bo povprašal o vplivih orientalske književnosti na grško in obratno ter o vzniku panog (dramatike) v antiki. Pri tistih, ki imajo moderne književnosti z močnimi

¹⁵ Zapisnik I. redne seje FS FF v Ljubljani, 15. 11. 1929. Arhiv FF.

klasicističnimi obdobji, ga bo zanimal pomen antičnih poetik. Če bi se morali francisti poglobljati v razvoj sosednjih književnosti, ko je bil kontakt s francosko najbolj živahen, bi se morali slovenisti ukvarjati z evropskimi odmevi verskih struj (reformacija, janzenizem), srbokroatisti pa z zanimanjem za narodno pesništvo.

Kidrič je dopuščal tudi specializacijo za posamezno literarno zvrst (roman, dramatika) ali pa za t. i. potujoče snovi oziroma obdelavo istih snovi (Don Juan, Lenora),¹⁶ o čemer pa bi se morali slušatelji s profesorjem pravočasno dogovoriti. V zgodnjih tridesetih je Kidrič zahteval, da mu študentje pred diplomskim izpitom izročijo seznam leposlovnih del, razdeljen na razne dobe in narode. Slušatelji, ki so imeli primerjalno književnost pod b, so morali prebrati vsaj 100 del.

V obdobju med letoma 1929 in 1931 so bile v ospredju Kidričevih klavzurnih vprašanj književnosti od 18. stoletja naprej, zlasti angleška romantika, ter literatura iz obdobja realizma in naturalizma. Zanimiva so tudi vprašanja z ustnega dela diplomskega izpita. Poleg Prijatelja, ki je spraševal iz svojih skript *Uvod v zgodovino kritike*, in Kelemine, ki je postavljala vprašanja o literarni teoriji in metodologiji iz svoje *Literarne vede*, je najobsežnejši del pripadel Kidriču. Največkrat so slušatelji dobili vprašanje o reformaciji ali humanizmu in renesansi z izbranimi primeri (Petrarca, Boccaccio, Sannazaro, Ariosto, Shakespeare). Le nekoliko manjkrat se pojavljajo vprašanja o romantiki in njenih vrhovih (E. T. A. Hoffmann, Manzoni, Puškin) ali o glavnih romanopiscih 18. stoletja (Defoe, Rousseau). Vprašanja o realizmu in naturalizmu je postavljala redkeje, so pa kandidati dobili posamezno vprašanje o Tolstoju, Ibsenu in celo Hauptmannu. Dvakrat sta bili kandidatki vprašani o pisateljici Selmi Lagerlöf, sodobna književnost pa ni bila v naboru vprašanj. Le Edvard Kocbek je dobil vprašanje o ekspresionizmu, a hkrati kot francist tudi vprašanje o pomenu antičnih poetik za moderne književnosti.

Dva diplomanta tega obdobja bi si veljalo natančneje ogledati. 17. junija 1930 je študij XVI. skupine zaključil Anton Krošl, menda edini študent te skupine, ki je imela kot glavni predmet primerjalno književnost, kot drugega pa občo zgodovino. Del študija je ta nekdanji Kocbekov tovariš preživel v Parizu, kjer je zbiral gradivo za tezo (najbrž seminarško nalogo) »Motiv Lenore v svetovni književnosti« (Kreačič 175). Na pisnem diplomskem izpitu mu je Kidrič postavil vprašanje o pomenu angleškega romana 18. stoletja za svetovno literaturo. Kandidat ni le orisal angleškega romanopisja, ampak je omenil tudi avtorje, ki so ustvarjali zlasti pod Richardsonovim vplivom (Rousseau, Goethe), ob tem pa ni

¹⁶ Uvod, 1928. Zapuščina F. Kidriča. T. e. 25. ISLLV ZRC SAZU.

pozabil niti na nizozemski pisateljici Agatho Deken in Elizabeth Wolff-Bekker, ki sta napisali roman *Sara Burgerhart*. Kidričeva vprašanja na ustnem izpitu so bila nato posvečena holandski (Multatuli) in flamski literaturi. Kandidatu so bile očitno blizu manjše germanske književnosti, saj je prevajal Martina Andersena Nexøja. Krošl, ki je pozneje doktoriral iz zgodovine in bil del Gosarjevega kroga, je bil med vojno poslan v koncentracijsko taborišče, umrl pa je na maršu smrti ali celo na potapljanju se ladji Cap Arcona (Kreačič 179, 195). V jesenskem roku istega leta, ko je število diplomskih izpitov iz primerjalne književnosti pod b že preseгло število šestdeset, pa je izpit opravljal tudi Anton Ocvirk, ki je dobil naslednje obsežno klavzurno vprašanje: »Primerjanje literarnega tolmačenja gospodarsko-političnih struj pri glavnih predstavnikih teh smeri v evropskih literaturah izza srede 19. stoletja«. V nalogi je najprej opisal vpliv nekaterih filozofskih idej na 19. stoletje (Darwin, Marx, Spengler, Nietzsche), nato pa prikazal razvoj naturalizma v Franciji, Nemčiji in skandinavskih deželah ter na kratko orisal še impresionizem in ekspresionizem. Kidrič je klavzuro ocenil z oceno osem, ker da je kandidat prezrl prvo besedo naslova, je pa izpričal »veliko načitanost in erudicijo«. Potem ko je oktobra 1931 diplomiral še iz svojega prvega strokovnega predmeta (zgodovina slovenske književnosti), se je Ocvirk za dve leti podal na študij v Francijo.

Po letu 1931 je opazen znaten upad diplomskih izpitov iz primerjalne književnosti, saj so tedaj študij zaključevali študenti romanistike in germanistike, ki so si za razdelek b že izbirali primerjalno slovnico romanskih jezikov oziroma primerjalno slovnico indogermanskih jezikov. Če je bilo leta 1932 še šest diplom, so bile v letih 1933 in 1934 samo še štiri. Razlogov je najbrž več, saj se je romanistika okrepila z redno nastavitvijo Franca Šturma, diplomski izpit iz primerjalne književnosti pa je romanistu ali germanistu pomenil velik odmik od študija historične slovnice ali nacionalne književnosti. V tem obdobju je Kidrič pri klavzuri razpisal »komparacijski« vprašanja »Shakespeare in Corneille« ter »Shakespeare in Calderón«, pri zadnjem z naslednjim opozorilom: »Ne gre zato, da se mehanično druga poleg druge postavita dve biografiji, ampak pesnika je treba med sabo primerjati.«¹⁷

¹⁷ Prijave na diplomski izpit. Naslov klavzurnega izpita, 14. junij 1934. AMSU I–41.

Sistematizacija katedre

Ko si je na začetku tridesetih let Filozofska fakulteta prizadevala sistematizirati stolice, so prvič razpravljali tudi o stolici za primerjalno književnost, in sicer kot izredni stolici. Poleg primerjalne književnosti naj bi takšno stolico dobila še etnologija, germanistika in romanistika pa naj bi imeli poleg ene redne še dve izredni (za angleški oziroma za italijanski jezik s književnostjo).¹⁸ Ker bi lahko izredne stolice zasedli tudi docenti, so pri načrtih razmišljali predvsem o prihodnjem akademskem kadru. Zanimiv je »Načrt uredbe filozofske fakultete« iz let 1932 in 1934, v katerem se ne omenja več delitev na redne in izredne stolice. Med petindvajsetimi stolicami je pod številko 21 navedena tudi »primerjalna zgodovina starih in modernih književnosti s teorijo književnosti«. Ker je imela vsaka stolica seminar, je naveden tudi Seminar za primerjalno zgodovino starih in modernih književnosti s teorijo književnosti. Za nas je zanimivo, kateri predmeti sodijo k stolici. »Načrt« med glavnimi predmeti navaja (1) primerjalno zgodovino književnosti starejše dobe, (2) primerjalno zgodovino modernih književnosti ter (3) sistematiko in metodiko, med stranskimi predmeti pa (1) primerjalno zgodovino gledališča in proizvajajočih literarnih panog (najverjetneje uprizoritvenih umetnosti) ter (2) posamezne vrste književne umetnosti. Glavne predmete praviloma predava redni profesor, izjemoma tudi izredni profesor ali docent, če mu to odobri fakultetni svet. Za stranske predmete, ki jih predavajo profesorji in docenti, pa se lahko nastavijo tudi honorarni učitelji in lektorji.¹⁹ Seznam predmetov iz tega danes pozabljenega »Načrta« je brez dvoma najstarejši študijski program primerjalne književnosti pri nas, pri katerem bi igrala pomembno vlogo tudi teatrologija.

Načrt je ostal le črka na papirju in stolica je bila še nekaj let nezasedena. Šele ko je minister prosvete imenoval Antona Ocvirka za privatnega docenta za teorijo primerjalne književne zgodovine in zgodovino svetovne književnosti novejša dobe, se je leta 1937 dejansko začela novejša doba naše komparativistike.

¹⁸ Zapisnik III. izredne seje FS FF, 17. 1. 1930. Arhiv FF.

¹⁹ »Načrt uredbe Filozofske fakultete, sprejet na sejah fakultetnega sveta filozofske fakultete v Ljubljani z dne 4. maja 1932 in 14. maja 1934«. AMSU I-135. Zanimivo je, da je »Načrt«, ki nikoli ni zaživel v praksi, pri skupini za narodni jezik ter romansko-germanski skupini prestavil primerjalno književnost v razdelek c. V tem razdelku je bila tudi v etnološki, umetnostno-literarni ter pedagoško-psihološki skupini. V razdelku b je bila v estetski skupini, ohranila pa je svojo XXIX. skupino.

VIRI

Arhiv Filozofske fakultete v Ljubljani. Zapisniki sej (1925–1930).

Arhiv Univerze na Dunaju. AUW Phil. Fac. SS 1903–SS 1906. Kidrič, Franz.

Arhivsko-muzejska služba Univerze. AMSU:

Fond I Filozofska fakulteta.

T. e. I–15 do I–46. Prijave na diplomski izpit (1926–1936).

T. e. 135. Načrt uredbe FF (1932, 1934).

T. e. 238. Osebni izkazi FF (1926).

T. e. 950. Tavzes, Janko. Zapisnik o rigorozu.

Fond IV Rektorat.

T. e. 592. Načrt za ustanovitev filozofske fakultete.

T. e. 1078. *Izpitni predpisi za diplomske in doktorske izpite na filozofski fakulteti univerze Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev v Ljubljani*. Univerza, 1925.

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU.

Zapuščina Franceta Kidriča. T. e. 25.

Seznam preda Ivanj na univerzi kralja Aleksandra v Ljubljani. Univerza, 1941.

LITERATURA

Baldensperger, Fernand. »Littérature comparée: le mot et la chose«. *Revue de littérature comparée*, let. 1, 1921, str. 5–29.

Dolinar, Darko. »Ljubljanska univerza in literarna veda: začetki komparativistike«. *Med književnostjo, narodom in zgodovino. Razgledi po starejši slovenski literarni vedi*, Darko Dolinar, Celjska Mohorjeva družba / Založba ZRC, 2007, str. 135–150.

Dolinar, Darko. *Temelji, cilji in metode literarne zgodovine pri Francetu Kidriču*. 1975. Univerza v Ljubljani, magistrsko delo.

Đurišin, Dionýz. *Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses*. Akademie-Verlag, 1976.

Kelemina, Jakob. *Literarna veda. Pregled njenih ciljev in metod*. Nova založba, 1927.

Kidrič, France. »O literarni zgodovini«. Intervjuvalo uredništvo *Ljubljanskega zvona*. *Ljubljanski zvon*, let. 47, št. 8, 1927, str. 449–458.

Kreacič, Goranka. »Pričevanja: brata Jože in dr. Anton Krošl«. *Zgodovinski časopis*, let. 66, št. 1–2, 2012, str. 164–210.

Pichois, Claude, in André M. Rousseau. *La littérature comparée*. Librairie Armand Colin, 1967.

Pogačnik, Jožc. »Primerjalno načelo v Prijateljevi literarno-raziskovalni praksi«. *Prijateljev zbornik. Ob stoletnici rojstva*, ur. Štefan Barbarič, Slovenska matica, 1975, str. 75–93.

Prijatelj, Ivan. Recenzija knjige *Geschichte der russischen Litteratur*, Alexander Brückner. *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. Neue Folge*, let. 18, št. 1–2, 1910, str. 150–156.

Prijatelj, Ivan. »Literarna zgodovina«. *Izbrani eseji in razprave*, zv. 1, Ivan Prijatelj, ur. Anton Slodnjak, Slovenska matica, 1952, str. 3–36.

Prijatelj, Ivan. »Puškin v slovenskih prevodih«. *Zbornik znanstvenih in poučnih spisov*, zv. 3, ur. Luka Pintar, Slovenska matica, 1901, str. 52–89.

Prijatelj, Ivan. *Uvod v zgodovino kritike*. Društvo slušateljev filozofske fakultete, 1928.

Primig, Walter. »Otmar Schissel von Fleschenberg«. *Beiträge und Materialien zur Geschichte der Wissenschaften in Österreich*, ur. Walter Höflechner, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1981, str. 226–240.

Šlibar, Neva. »Vzpon in padec germanske filologije na Univerzi v Ljubljani – od 1919 do 1949«. *100 let germanistike na Slovenskem*, ur. Urška Valenčič Arh in Irena Samide, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2020, str. 13–54.

Van Tieghem, Paul. *La littérature comparée*. Librairie Armand Colin, 1931.

Veber, France. »O fenomenologiji jezika«. *Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino*, let. 2, št. 1, 1920, str. 1–46, 137–187.

Wellek, René. *Discriminations. Further Concepts of Criticism*. Yale University Press, 1970.

“Comparative or, Better, World Literature Is a Boundless Sea”: France Kidrič and the Beginnings of Comparative Literature as a Study Program

Keywords: comparative literature / Faculty of Arts, University of Ljubljana / Kidrič, France

In the summer of 1925, the Faculty of Arts at the University of Ljubljana adopted its Belgrade counterpart's *Exam Regulations for Bachelor Exams*. This marks the entry of comparative literary study in Slovenian academia. Comparative Literature was offered as either the main (A) course or, more commonly, as a B course combined with Slavic, German, or Romance Studies. In lieu of a suitable professor, the chair of Comparative Literature was occupied by Slavic professor France Kidrič, who one hundred years ago, in the spring semester of 1926, held the lecture “A European Framework for Slavic Literatures in the Romantic Age (A Chapter in Comparative Literature).” In the same year, the Seminar for Comparative Literature was established as well. The article offers a detailed account of bachelor exams of the first decade (1926–1936), gives reasons for their decline after 1931, and presents Kidrič's conception of comparative literature.

ZAHVALE

Članek je nastal v okviru zagonskega raziskovalnega programa »Zgodovina humanistike v Sloveniji: internacionalizacija literarnih ved, filologije in komparativistike« (ZRP - 2024), ki ga sofinancira Univerza v Ljubljani iz državnega proračuna. Avtor se za pomoč pri zbiranju gradiva zahvaljuje Tei Anžur, Tatjani Dekleva in Nini Ditmajer Prando.

IZJAVA O DOSTOPNOSTI RAZISKOVALNIH PODATKOV

Za podporo tej raziskavi niso bili pridobljeni ali analizirani nobeni novi podatki.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.091(497.4)Kidrič F.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v49.i1.01>

Lessingov *Laokoont*: slikarstvo vs. pesništvo

Vid Snoj

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo,
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
<https://orcid.org/0000-0001-9128-9919>
vid.snoj@ff.uni-lj.si

Lessingov Laokoont je temeljno delo o slikarstvu in pesništvu na Zahodu. Tako kot Lessingov spis se tudi razprava začne s kipom Laokoonta, potem pa natančno obravnava razliko med omenjenima umetnostma, ki jo Lessing razpre v šestnajstem poglavju svojega spisa. Ker sta slikarstvo in pesništvo vsako glede na svoj medij različni, a vendarle bližnji umetnosti, ki mejita druga na drugo, in ker slikarstvo po Lessingu neizogibno vpada na področje pesništva in pesništvo na področje slikarstva, je posebna pozornost v razpravi namenjena ne le njenemu prestopanju medsebojne meje, ampak tudi prekoračitvam, ki peljejo k temu, da pesništvo obišči v domeni slikarstva in slikarstvo v domeni pesništva. Razprava spremlja oboje, tako njuno prestopanje meje, pri katerem kljub temu ostajata v svojih mejah (Homer, Rafael), kot tudi prekoračitve, ki peljejo k temu, da pesništvo obišči v domeni slikarstva (Haller) in slikarstvo v domeni pesništva (Kavčič).

Ključne besede: Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoont* / slikarstvo in pesništvo / Homer / Haller, Albrecht von / Rafael / Kavčič, Franc

Spis Gottholda Ephraima Lessinga *Laokoont ali o mejah slikarstva in pesništva* (1766) je temeljno delo o razliki med likovno umetnostjo in literaturo.

»Pesništvo« v naslovu Lessingovega spisa meri zlasti na epiko in dramatiko, se pravi na literaturo, ki na ta ali oni način, s pripovedjo ali z dramatizacijo, podaja dejanje in z njim zgodbo. Kar pa zadeva likovno umetnost, jo Lessing v naslovu izrecno omeji na slikarstvo, čeprav je *Laokoont* (ali *Laokoontova skupina*) kip. To sicer ne pomeni, da kiparstvo izpušča iz obravnave; mudi se pri njem, razen pri *Laokoontu* tudi še pri nekaj drugih kipih, a ga zvečine obravnava kot spremljevalca slikarstva. Natančneje rečeno: Lessing že v naslovu svojega dela izpostavlja slikarstvo, in sicer ne katerokoli, ampak mimetično slikarstvo – oziroma še natančneje: izpostavlja historično, zgodbeno slikarstvo, ki je bilo od

antike najvišja slikarska zvrst. Upodabljal je zgodbe, ki so skozi stoletja krojile kulturo Evrope, zgodbe iz Biblije, antičnega mita in zgodovine Zahoda.

Od antike je tudi veljalo, da sta slikarstvo in pesništvo v temelju podobni umetnosti. Ta pogled nanju je dobil izraz v besedah *ut pictura poesis*, »kakor slikarstvo, tako pesništvo«, iz Horacijeve pesnitve »Pesniška umetnost«. Lessing takšno gledanje izpodbija: slikarstvo in pesništvo sta mimetični umetnosti, a sta kljub temu različna, vsako glede na svoj medij, v katerem se priobčata gledalcu oziroma poslušalcu ali bralcu. Izvir razlike med slikarstvom in pesništvom ter kronski priča zanjo je za Lessinga Homer, začetnik literature na Zahodu.

Lessingovega *Laokoonta* je hvalil nihče manjši kot J. W. Goethe. O njem je v avtobiografiji *Pesništvo in resnica* na stara leta zapisal:

Človek mora biti mladenič, da si prikljče pred oči, kako je na nas deloval Lessingov *Laokoont*, pri čemer nas je to delo iz območja ubornega gledanja potegnilo na svobodna polja misli. Tako dolgo napačno razumljeni *ut pictura poesis* je bil naenkrat potisnjen ob stran, razlika med upodabljaljočo in govorno umetnostjo je bila jasna, *vrh obeh se je zdaj pokazal ločeno, pa naj njuni bazi še tako zadevata druga ob drugo*. (Goethe 317; moj poudarek)

Goethe tu za likovno in literarno umetnost uporabi prisposodbo dveh stebrov: čeprav njuna podstavka lahko trkata skupaj, vsak od njiju odganja v svoj vrh. Z drugimi besedami: umetnosti sta si lahko podobni; ne le da smo ju tako doslej, do Lessingovega *Laokoonta*, videli mi, ampak tudi v resnici lahko posnemata druga drugo. Vendar je tako spodaj. Naj se umetnosti v ospodju še tako posnemata, se na vrhu pokaže, da sta si med sabo *iz temelja različni*. Ta vpogled vanju je odprl Lessing.

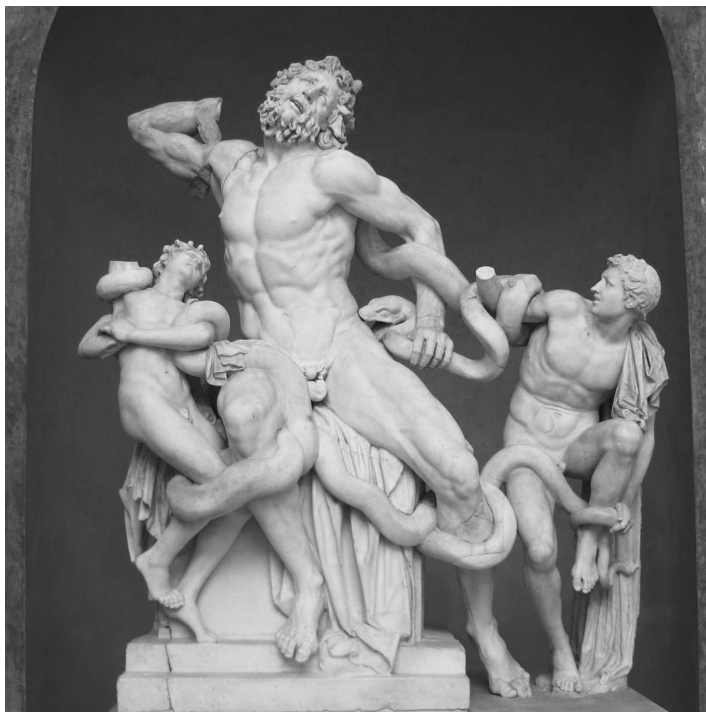
Kot je zatrdil André Gide, je Lessingov *Laokoont* zato »delo, ki ga je dobro vsakih trideset let na novo izrekati ali mu oporekati [*de redire ou de contredire*]« (Gide 36).

Laokoontova skupina

Lessing začne svoj spis o različnosti slikarstva in pesništva s kipom *Laokoonta* (slika 1).¹ Ta kip je bil najden leta 1506 v Rimu, v bližini cerkve Svetega Petra v okovih. V navdušenju so novonajdeni kip brž prepoznali kot *Laokoonta*. O njem namreč med drugim govori Plinij Starejši

¹ Vse reprodukcije likovnih del, razen če ni drugače navedeno, so s spletne strani *Web Gallery of Art* (https://www.wga.hu/index_welcome.html).

v *Naravni zgodovini* in ga hvali kot najodličnejšo kiparsko mojstrovino (36,4). Zato je vse od najdbe naprej užival velik sloves ter pritegoval neusahljivo pozornost učenjakov in občudovalcev. To je bržkone tudi razlog, da je Lessing *Laokoonta* postavil v naslov in obravnavo tega kipa na začetek svojega dela.



Slika 1: *Laokoontova skupina*, ok. 200 pr. Kr.–70 po Kr.,
Vatikanski muzeji, Vatikan.

Motiv za kip je vzet iz trojanske vojne. Ustrezni del zgodbe nam je znan iz kikličnih epov in Vergilijeve *Eneide*: potem ko so Grki na Odisejevo zvijačno pobudo v bližini bojišča izdelali velikanskega lesenega konja, v katerega trebuh se je skrila truma njihovih vojščakov, in ga čez noč zvlekli pred trojansko obzidje, so Trojanci sprva omahovali, a se na koncu vendarle odločili, da konja spravijo v mesto. Edini proti je bil svečenik Laokoont, ki je pograbil kopje in planil nad konja. Tedaj pa sta se z morja bliskovito privijugali veliki kači ter se ovili okrog njega in njegovih dveh majhnih sinov.

Laokoontova skupina torej prikazuje trojanskega svečenika in njegova sinova v boju s kačama, ki jih zavozlavata v smrtni objem. O tem

pripoveduje Vergilij v *Eneidi* in pravi, da Laokoont tedaj »zavpije strašno in zarjove ko bik« (2,245).

Tri leta pred Lessingovim spisom je veličastno *Zgodovino umetnosti starega veka* izdal Johann Joachim Winckelmann, utemeljitelj umetnostne zgodovine kot posebne humanistične vede. Toda *Laokoonta* se je lotil že prej, v *Mislih o posnemanju grških del v slikarstvu in kiparski umetnosti*, ki so nastale leta 1755. Po Winckelmannovi presoji Laokoont v kiparski upodobitvi ne vpije, drugače kot pri Vergiliju. Soditi, da vpije, trdi Winckelmann, ne dopušča odprtost ust, ki niso na široko odprta in razporegnjena v grimaso kot pri vpitju, ampak priprta v vzdih (slika 2). Tako je po njegovem zato, ker sta za grško kiparstvo na splošno značilni *edle Einfalt und stille Grösse*, »plemenita preprostost in spokojna veličina« (Winckelmann 26). Najboljša ponazoritev te formule, ki jo Winckelmann večkrat ponovi in se v poznejšem umetnostnozgodovinskem spisju pogosto citira v izvirniku, pa je prav *Laokoont*. Čeprav je trojanski svečenik zapleten v smrtni boj s kačama in trpi hudo telesno bolečino, njegov obraz ni divje spačen. Ravno nasprotno: ob telesni bolečini, ki je očitna, in kljub njej obraz namesto krčevite vznemirjenosti duše – to bi namreč pričakovali v paru s telesno bolečino – kaže globok mir.



Slika 2: detajl z *Laokoontove skupine*.

Lessing začne svoj spis polemično. Z Winckelmannom se sicer strinja, da iz Laokoontovih ozko odprtih ust ne prihaja krik, ampak vzdih, a mu v isti sapi tudi oporeče: tako ni zato, ker bi bilo za grške kiparje nedopustno, da bi mitske heroje prikazovali, kako vpijejo od bolečine. Grki, trdi Lessing, niso nasprotovali silovitemu izražanju občutij pri herojih. V Homerjevi *Iliadi* sredi boja s krikom na ustih omahnejo na tla – in še

več: vpijejo tudi bogovi, ki posegajo v boj na obeh straneh, grški in trojanski. Venera, nesmrtna boginja, ki se bojuje na trojanski strani, na primer zakriči od bolečine, ko jo s kopjem zadene Diomed (Homer 5,343). In ko Diomedovo kopje zadene Marsa, nesmrtni bog zarjove tako strašno, kot da bi hkrati zakričalo deset tisoč razbesnenih vojščakov (5,859).²

Razlog, da kipar Laokoonta ni prikazal s krikom na ustih, po Lessingovi sodbi tiči drugje, namreč v samem umetnostnem mediju. Če bi Venero upodobil v trenutku, ko besni ali se srdi – kako bi v njej lahko prepoznali boginjo ljubezni? A drugače kot tako, v trenutku, je kipar ne more upodobiti. Po drugi strani to lahko naredi pesnik, za katerega je takšen trenutek le eden od mnogih. Pesnik lahko v enem prizoru upodobi Venerin srd, a jo v drugih prizorih, ki jih zvrsti za njim, prikaže z milino in čari, s katerimi nezgrešljivo stopa pred nas kot boginja ljubezni.

Slikarstvo vs. pesništvo

Razliko med umetnostnima medijema, ki se nakazuje v obravnavi *Laokoontove skupine*, Lessing razpre in natančno razdela v šestnajstem poglavju svojega *Laokoonta*, s tem da, kot že rečeno, kiparstvo zamenja s slikarstvom. Začetek omenjenega poglavja citirajo in komentirajo (ali če ga že ne citirajo, vsaj povzemajo) prav vsi preučevalci Lessingovega spisa:

Če je res, da slikarstvo za svoje prikaze [*Nachahmungen*] rabi popolnoma drugačne znake kot pesništvo – slikarstvo namreč oblike [*Figuren*] in barve v prostoru, pesništvo pa artikulirane glasove [*artikulirte Töne*] v času –, če morajo znaki nesporno imeti primerno razmetje [*ein bequemes Verhältnis*] do označenega, lahko drug poleg drugega razporejeni znaki izražajo le predmete ali njihove dele, ki obstajajo drug poleg drugega, in znaki, ki sledijo drug drugemu, le predmete ali njihove dele, ki sledijo drug drugemu.

Predmeti ali njihovi deli, ki obstajajo drug poleg drugega, se imenujejo *telesa*. Torej so telesa s svojimi vidnimi lastnostmi *pravi predmet slikarstva*.

Predmeti ali njihovi deli, ki sledijo drug drugemu, se na splošno imenujejo *dejanja* [*Handlungen*]. Torej so dejanja *pravi predmet pesništva*. (Lessing 115; moji poudarki)

² Lessing po navadi svojega časa imenuje grška bogova z latinskima imenoma. Venera je seveda grška Afrodita, boginja ljubezni, in Mars grški Ares, bog vojne.

Naj najprej pojasnim besede v oglatih oklepajih iz tega odlomka. Prvič, *Nachahmungen* niso posnetki, čeprav se *Nachahmung* ustrezno prevaja v slovenščino s »posnetkom«. *Nachahmungen* so tu prikazi, ki so podobni prikazani stvari, se pravi podobnostni prikazi, prikazovanje, značilno za mimetično slikarstvo. Drugič, *Figuren* niso človeški liki ali osebe, ampak oblike, in sicer oblike česarkoli, kar je upodobljeno na sliki; lahko so oblike ljudi ali bogov, oblike stvari iz naravnega ali predmetov iz človeškega sveta. Tretjič, *Töne* niso katerikoli zvoki, ki nam prihajajo v uho, ampak artikulirani zvoki, glasovi človeškega jezika.

Ni naključje, da Lessing tu uporabi izraz *artikulierte Töne*, »artikulirani glasovi«, in ima pri tem v mislih govor, ki zahteva poslušanje, ne pa pisanja in z njim branja. Glasovnost literature je bila v tistih časih močnejše navzoča, slišnejša, kot je zdaj. Večina literature je bila v verzih in pesniška po obliki, kar velja tako za epiko in liriko kot tudi za dramatiko. Dramatika je šele v Lessingovem času začela prehajati v prozo. Skoraj vsa francoska klasicistična dramatika, ne le tragedije, ampak tudi resnejše Molièrove komedije, je bila pisana v aleksandrincu. Lessing sam je svoji meščanski tragediji, *Miss Saro Sampson* (1755) in *Emilio Galotti* (1772), sicer napisal v prozi, da bi jezik drame približal jeziku, kakršen se je govoril v meščanskemu svetu, a se je v *Modrem Natanu* (1779), svoji najvznemirljivejši in na čas najodpornejši drami, vrnil k verzu. Uporabil je blankverz, verz Shakespearovih dram. Skratka, pesništvo, v zvezi s katerim Lessing na več mestih v svojem spisu omenja uho, je literatura, ki se jo tudi ob branju posluša – literatura, ki se odlikuje z zvočnostjo oziroma glasovnostjo.

Četrtič, v citiranem odlomku naletimo na *ein bequemes Verhältnis*, ki, čeprav *bequem* v sodobni nemščini pomeni »udoben«, ni udobno, ampak »prikladno« ali »primerno razmerje«, namreč med znakom in tem, kar znak označuje. In petič, *Handlung* je, tako kot v sodobnem nemško-slovenskem slovarju, »dejanje«, vendar v dveh pomenih. Lahko je dejanje, ki ga kdo naredi naenkrat, enkrat, na primer ustrelitev z lokom, pri kateri lokostrelec nastavi puščico na tetivo, napne lok, pomeri in puščico izstrelji; takšno je Pandarjevo dejanje, kot ga podaja Homer, zgled, ki ga Lessing vzame iz *Iliade* (4,105–126). Lahko pa *Handlung* pomeni tudi daljše sklenjeno dogajanje, v katero je vpletenih več delujočih, ki ne ravnajo vsak sam zase ali drug mimo drugega, niti samo drug ob drugem, ampak tudi in neizogibno drug proti drugemu. *Handlung* je torej lahko takšno dejanje, kot je dejanje celotne drame.

In zdaj k temu, kar je v odlomku označeno s kurzivo: znaki, ki stojijo drug poleg drugega, so znaki na sliki; nasprotno so znaki, ki se vrstijo drug za drugim, znaki v pesniškem delu. Slikarski znaki so oblike, ki jih vidimo

na sliki, pesniški znaki pa iz artikuliranih glasov sestavljene besede, ki jih slišimo ob branju in poslušanju pesniškega dela. Slikarski znaki so naravni znaki, pesniški, nasprotno, arbitrarni. Tako Lessing znake izrecno opredeli v naslednjem, sedemnajstem poglavju. Njegov izraz za arbitrarne znake je sicer *willkürliche Zeichen* (Lessing 157), dobesedno »samovoljni znaki«, se pravi taki, ki so nastali na podlagi neke določene volje (ne samovolje enega samega človeka, ampak volje skupine ljudi) oziroma na podlagi s skupno voljo sklenjenega dogovora in so tako v nasprotju z naravnimi znaki.

Oblika na sliki je naravni znak zato, ker je podobna temu, kar označuje v stvarnem svetu, na primer oblika hiše hiši, oblika drevesa drevesu. Arbitrarni znak pa je beseda kateregakoli jezika, ker ni podobna označenemu. Beseda »drevo« v slovenščini ali *tree* v angleščini ali *Baum* v nemščini nima nobene podobnosti z drevesom. Vendar »drevo« ali *tree* ali *Baum* skladno s konvencijo, se pravi dogovorno ali skladno z navado, kot so rekli Grki, pomeni drevo. Ustrezna beseda pri govorcju kakega jezika, ko jo sliši ali prebere, vzbudi predstavo drevesa.

Čeprav sta po Lessingu obe umetnosti, slikarstvo in pesništvo, mimetični, so samo slikarski znaki *naravno* v mimetičnem, podobnostnem razmerju do tega, kar označujejo. Pesniški znaki, nasprotno, v takšnem razmerju niso naravno, ampak dogovorno oziroma iz navade. Ni treba, da znamo jezik, ki ga je govoril ali ga govori kak slikar, da bi razumeli, na kaj napotujejo oblike na njegovi sliki. Jezik pesnika pa moramo znati ali si, če ga ne znamo, pomagati s prevodom, drugače ne razbiramo nič drugega kot nize artikuliranih glasov, za katere ne vemo, kaj pomenijo. Za obliko na sliki ne potrebujemo nikakršnega prevoda, da bi razumeli, na kaj meri zunaj slike. A čeprav je oblika naravni znak, tega ne razbiramo vsi ljudje zmeraj in povsod enako. Takšen znak razumejo govorcji različnih jezikov, ki ne znajo jezika drug drugega. Hkrati pa vsak razbira naravni znak, narisani ali naslikani znak, ki je podoben stvari, v obzorju svojega religioznega, kulturnega, lahko tudi literarnega izročila. Prav zato, ker je znak, ima kljub temu, da je naraven, v različnih kulturah različne pomene.

Recimo kača. Če na sliki vidimo kačo, mi, Evropejci, v njej sicer vidimo isto žival kot Indijanci v Ameriki, toda ta žival ima v našem judovsko-krščanskem izročilu popolnoma drugačen prevladujoči pomen kot v indijanskem, recimo azteškem. V *Genezi*, prvi knjigi hebrejske in krščanske Biblije, je kača skušnjavka. Evo v raju zapelje, da prekrši Božjo zapoved, namreč da odtrga sad z drevesa spoznanja in dá jesti še Adamu. In v *Razodetju*, zadnji knjigi krščanske Biblije, skušnjavka iz raja navsezadnje postane simbol Božjega nasprotnika, hudiča; kot je zapisano v tej knjigi, je hudič »véliki zmaj, stara kača« (Raz 12,9). Nasprotno je Kecalkoatl

(pernata kača ali, ustrežneje, kač, ker je moškega spola) eno od božanstev azteškega panteona. Ker se je pojavljal v povezavi z vetrom, so ga upodabljali kot pernatega kača ali kot boga vetra. Skratka, kakor kulturnih znakov ne razbiramo vsi ljudje enako, tako tudi ne naravnih. Pridevnik »naravni« pove, da je znak podoben stvari v naravi, ki jo označuje, a je kljub temu znak, ki ga vidimo in opomenjamo skoz optiko svojih kultur.

Po Lessingu torej slikarski znaki kot naravni znaki stojijo drug poleg drugega in označujejo telesa, ki tudi sama obstajajo drugo poleg drugega. Nasprotno se pesniški znaki vrstijo drug za drugim in označujejo dejanja, ki se tudi sama nekako vrstijo oziroma členijo (če gre za eno dejanje, si sledijo njegovi deli, in če za več dejanj, eno dejanje sledi drugemu). Ustrezen predmet slikarstva so zato telesa in ustrezen predmet pesništva dejanja. Tako velja: kadar slikarstvo prikazuje telesa, je s svojimi drug poleg drugega stoječimi znaki *v primernem razmerju* do tega, kar ti znaki označujejo – do statičnih, stoječih teles. Po drugi strani pesništvo stopa *v primerno razmerje* takrat, ko s svojimi drug za drugim vrstečimi se, zaporednimi, gibajočimi se znaki označuje dejanja, ki so sama dinamična, nekaj, kar se razvijajoč giblje. Vendar ne slikarstvo ne pesništvo ne moreta ostati v primernem razmerju do označenega, ampak morata takšno razmerje zapuščati. Zakaj?

Lessing nadaljuje takole:

Vendar vsa telesa ne obstajajo samo v prostoru, ampak tudi v času. Telesa trajajo ter se lahko v vsakem trenutku svojega trajanja pojavljajo drugače in stojijo v drugačni zvezi. Vsaka od teh pojavitev in zvez je posledica prejšnje ter je lahko vzrok naslednje in skladno s tem tako rekoč središče kakega dejanja. Torej lahko *slikarstvo prikazuje tudi dejanja, a le nakazovalno, prek teles*.

Po drugi strani dejanja ne morejo obstajati sama zase, ampak se morajo držati nekih bitij. Ker pa so ta bitja telesa oziroma jih vidimo kot telesa, *pesništvo orisuje tudi telesa, a le nakazovalno, prek dejanj*. (Lessing 115–116; moj poudarek)

»Vendar vsa telesa ne obstajajo samo v prostoru, ampak tudi v času,« tako nadaljuje Lessing, a da bi razumeli, kaj pravi, moramo najprej dodati, kar tu manjka – k slikarstvu prostor in k pesništvu čas. Slikarski znaki, ki stojijo drug poleg drugega na sliki ali na slikovni ploskvi, v slikovnem prostoru, se nanašajo na telesa, ki obstajajo *v prostoru*. Nasprotno se pesniški znaki, vrsteči se, ko beremo in poslušamo pesniško delo, drug za drugim, nanašajo na dejanja, ki se razvijajo *v času*. Oba, oblika in telo, ki ga oblika označuje na sliki, sta prostorske narave; in oba, beseda in dejanje, ki ga beseda označuje v pesniškem delu, sta po drugi strani časovne narave. Slikarstvo je v temelju prostorska in pesništvo časovna umetnost. Razločevanje med naravnimi in arbitrarnimi znaki je v misel o umetnostih

pred Lessingom vpeljal Jean-Baptiste Dubos v delu *Kritična razmišljanja o pesništvu in slikarstvu*, ki je izšlo leta 1719 (prim. Fick 267; Allert 126).³ Vendar je Lessingova izvirnost v tem, da je razloček med enimi in drugimi znaki uzrl vzdolž prostorsko-časovne osi (prim. Mitchell 96; Burwick 223).

Pa vendar slikarstvo in pesništvo nista strogo ločeni umetnosti. Telesa, pravi Lessing, ne stojijo samo v prostoru. Stoječ v prostoru obstajajo tudi v času in se v teku časa spreminjajo. Po drugi strani dejanja ne lebdiyo nekje v zraku, ampak so nosilci dejanj telesa. Zato, potegne sklep Lessing, slikarstvo prikazuje tudi dejanja in pesništvo tudi telesa. Vendar slikarstvo prikazuje predvsem telesa in zraven samo »nakazovalno«, ne izčrpno, dejanja ter pesništvo predvsem dejanja in zraven, spet samo nakazovalno, telesa.

Ko slikarstvo nakazovalno prikazuje dejanje in pesništvo telo, obe umetnosti izstopata iz primerne razmerja do svojega poglobitnega predmeta. A slikarstvo ne more prikazovati telesa zunaj dejanja in pesništvo po drugi strani ne dejanja brez telesa. Zato je nujno, da slikarstvo in pesništvo prestopata medsebojno mejo. Pri tem slikarstvo posega na področje pesništva in pesništvo na področje slikarstva. Takšno poseganje ali vpadanje na drugo, tuje področje je neizogibno, ne sme pa iti predaleč. Drugače rečeno: slikarstvo in pesništvo morata drugo drugemu vpadati čez mejo – slikarstvo v domeno pesništva in pesništvo v domeno slikarstva –, a morata pri tem vendarle ostajati v svojih mejah. »Morata« – to pomeni, da jima oboje narekuje narava njunih lastnih medijev.

Dve poglavji naprej od šestnajstega, ki je osrednje, Lessing uporabi prisrčnobo dveh sosedov. V osemnajstem poglavju *Laokoonta* pravi:

A kakor sicer pravična in prijateljska soseda ne dovolita, da bi si eden jemal nedostojne svoboščine na najnotranjši posesti drugega, vsekakor pa na najzunanjših mejah puščata, da vlada medsebojna popustljivost, ki mirno izravnava *majhne vpade* [*kleine Eingriffe*] na obeh straneh, kakršne eden meni, da jih je v naglici zaradi okoliščin prisiljen delati v to, kar po pravici pripada drugemu [*in des andern Gerechsamē*] – tako je tudi pri slikarstvu in pesništvu. (Lessing 132; moj poudarek)

Kakor je s sosedoma, katerih zemlji mejita druga na drugo, je tudi s slikarstvom in pesništvom. Sosed gre lahko čez mejo na zemljo drugega soseda.

³ To razločevanje se je ohranilo tudi v poznejše čase. V prvem poglavju referenčne knjige *Structuralist Poetics* Jonathan Culler, sklicujoč se na Ferdinanda de Saussura in predvsem na C. S. Peirca, kot temeljno semiotično razliko izpostavlja razliko med »pravim znakom«, ki je arbitrarni znak, in »ikono«, podobstvenim znakom, ki je v podobnostnem razmerju s tem, kar označuje, ker »vključuje dejansko podobnost med *signifiant* in *signifié*« (18).

Če, recimo, njegova sadna drevesa rasejo ob meji in sadeži, ko dozoriijo, padejo tudi na drugo stran, lahko stopi čez mejo in jih pobere z zemlje svojega soseda. Takšni *kleine Eingriffe*, »majhni vpadi«, na tuje ozemlje ne skalijo dobrega medsosedskega odnosa. Enako velja tudi za slikarstvo in pesništvo: slikarstvo gre le nekoliko čez mejo na področje pesništva, kadar samo nakazovalno prikaže dejanje, in pesništvo čisto malo vpade v domeno slikarstva, kadar samo nakazovalno prikaže telo. To jima ne le dovoljujeta, ampak, še več, narekujeta njuna lastna medija.

Kaj pa lahko – vsako glede na svoj medij – naredita slikarstvo in pesništvo, ko prestopata medsebojno mejo? Kako moreta ob prestopanju meje kljub temu ostati vsako na svojem? Vračam se spet k šestnajstemu poglavju, v katerem Lessing nadaljuje takole:

Slikarstvo lahko v svojih soobstojskih kompozicijah [*in ihren coexistierenden Compositionen*] uporabi le en sam trenutek dejanja in zato mora izbrati najpregnantnejšega, iz katerega je najbolj mogoče doumeti to, kar je bilo, in to, kar sledi.

Prav tako lahko tudi *pesništvo* v svojih razvijajočih se prikazih uporabi le eno samo lastnost telesa in zato mora izbrati tisto, ki vzbuja najbolj čutnonazorno podobo telesa. (Lessing 116; moj poudarek)

Slikar mora prestopiti mejo, to pa, pojasnjuje Lessing, lahko naredi tako, da izbere »en sam trenutek dejanja«, ki se razvija v času, a ne katerikoli, ampak »pregnantni«, noseči trenutek. Pregnantni trenutek v sebi, tako kot nosečnica plod, nosi prej in potem. V takšnem trenutku je zgoščeno, kar se je že in kar se še bo zgodilo. Lessing ga opiše tudi kot »rodovitni« trenutek (prim. Lessing 24). Trenutek v razvijajočem se dejanju, ki ga slikar izbere za upodobitev, torej postane rodovitni trenutek, če gledalcu priključuje pred oči tudi prejšnje in poznejše dele dejanja. In kakor lahko slikar za prikaz izbere en sam trenutek v dejanju, lahko pesnik po drugi strani izbere »eno samo lastnost telesa«, a spet ne katerekoli, ampak tisto, ki vzbuja najjasnejšo predstavo o njem. Pesnik se sicer lahko loti opisovanja več lastnosti, vendar mora, da ne bi zašel predaleč v domeno slikarstva, izbrati en sam pridevek za kako stvar ali osebo.

Prestop meje ni isto kot prekoračitev, ki namesto da bi prinesla odmejitve, naredi vidno omejenost slikarstva oziroma pesništva z njunima lastnima medijema.

To Lessing utemeljuje s Homerjevim pesnjenjem na začetku evropske literature. Homer je njegova kronska priča, priča za razliko med slikarstvom in pesništvom pri samem izviru pesništva na Zahodu.

Prestopanje in prekoračitev meje v pesništvu

Homer ima, recimo, za ladjo en sam pridevek, ki označuje njeno poglavitno lastnost, »črna« ali »votla« ali »hitra«. In prav tako ima za človeka ali boga spet en sam pridevek, na primer »hitronogi« Ahil. Homer ne opisuje. Opis, ki podaja več lastnosti telesa oziroma več delov kake stvari ali osebe, namreč pelje k *poetische Gemälde*, »pesniški sliki«, s tem pa pesništvo obtiči globoko na tujem področju, v domeni slikarstva. Pesnik, ki opisuje, se v svojem mediju ujame v meje slikarstva. Pesnikova slika tedaj ni nič drugega kot slikarska podoba, a je vsekakor šibkejša, manj nazorna od slikarjeve.

Pri Homerju naletimo celo na več pridevkov v nizu: »kolesa okrogla, bronena, osemnaperna« (Homer 5,723). In lahko je pridevkov še več, lahko so namesto treh štirje: »ščit nadvse gladki, lepi, broneni, kovani« (12,295). Vendar si ti pridevki drug za drugim sledijo tako hitro, da se nam zdi, kot da bi jih vse »slišali hkrati« (Lessing 134). Tako zgoščen, tako zbit niz pridevkov ne obtiči v domeni slikarstva.

Najboljše pričevanje o tem, kako lahko pesnik prehaja mejo med pesništvom in slikarstvom, ne da bi se izgubil v opisovanju, pa je odlomek o Ahilovem ščitu iz osemnajstega speva *Iliade*, ki sicer obsega kar sto petinštirideset verzov (468–613). Kakor Homer ne slika Agamemnonovega žezla, ampak poda »zgodbo žezla« (Lessing 119), se pravi zgodbo o tem, kako je Agamemnonovo žezlo nastalo, tako tudi, namesto da bi opisoval Ahilov ščit, opisuje to, kako ga je izdelal božji umetnik Hefajst. Homer ne opisuje umetniške stvaritve, ampak *dejanje*. Ali natančneje rečeno: umetniško stvaritev tudi opisuje, vendar ves čas v okviru umetniškega dejanja, ki pelje k stvaritvi. Lessing opaza, da Homer opise prizorov na Ahilovem ščitu vpeljuje z glagoli, ki se nanašajo na izdelovanje ščita: Hefajst je »vdelal«, »vkoval«, »ustvaril« to in to podobo ter ji »dodal« to in ono (prim. Lessing 144). Vse te glagolske akcije nam pred oči kličejo božjega umetnika pri delu.

Povrhu je na sledi Lessingu treba dodati, da Homer prizore, upodobljene na Ahilovem ščitu, spet ne samo opisuje, ampak jih tudi prevaja v zgodbo (prim. Sprague Becker 141). Tega, namreč da statične prizore s pripovedjo razgibava v zgodbo, ne počne pri prvi plasti ščita, v kateri je Hefajst upodobil zemljo in nebo s telesi na njem, niti pri peti plasti, v kateri je božji umetnik z Okeanom, krožno reko, ki obliva vesoljni svet, ščit zaokrožil, ampak pri vmesnih treh plasteh, ki prikazujejo človeški svet. To je še zlasti očitno pri mestu v vojni, upodobljenem v drugi plasti. Tam Homer prizore, namesto da bi vsakega posebej opisoval z »vrsto vinjet« (Francis 10), povezuje v zgodbo.

Na kratko: mesto oblegata sovražni vojski. Meščani se nočejo predati in se domisljijo zasede. Zato gredo za boj sposobni moški z bogovoma Aresom in Ateno na čelu ven iz mesta k reki, ki je najprimernejši kraj za zasedo. Tja bi s čredami, ki bi jih pripeljali napajat, zvabili oblegovalce in iz zasede udarili po njih, vendar prav tedaj prideta k reki pastirja s svojimi čredami. Ubijejo ju, a pri tem nastane hrup, ki privabi oblegovalce, in vname se krvava bitka.

Torej: opis »se narativizira« (Byre 37) in pripoved prevede statiko upodobljenih prizorov v dinamiko zgodbe. Drugače je pri Vergiliju, ki se je sicer zgledoval pri Homerju. Vergilij, kot poudarja Lessing, v *Eneidi* opisuje Enejev ščit, ki ga je izdelal Vulkan, grški Hefajst, oziroma upodobljene prizore na njem (prim. Lessing 137) – ne izdelovanja, ampak končano umetniško stvaritev, ne njenega nastajanja, ampak, tako kot slikar, tisto, kar je nastalo.

Prav tako Homer tudi ne opisuje Helene, katere ugrabitev je bila povod za trojansko vojno, oziroma njene lepote. Namesto tega prikazuje, kako je Helena s svojo lepoto delovala na ljudi okrog sebe. Enako velja za antične lirike: tudi oni ne opisujejo telesne lepote, ampak podajajo njeno delovanje, njen čar. V tej zvezi Lessing omeni Sapfo (prim. Lessing 159) in ni težko ugotoviti, katere Sappine verze je imel v mislih. Bržkone tiste, ki razkrivajo, kako silovit telesni odziv je pri njej sami izzval čar lepote:

jezik kot otrpel se v ustih lomi,
droben plamen vse mi telo prešinja,
moj pogled zakrije tema, v ušesih
slišim bobnenje,

mrzel pot obliva me, vsa drgečem,
bleda sem v obraz kot zelena trava;
le še kratek hip me, tako si mislim,
loči od smrti. (Sapfo 65)

Toda globoko v domeno slikarstva je po Lessingovi sodbi zabredla v njegovem času visoko cenjena zvrst lirskega pesništva, opisna poezija narave. Lessing citira dve kitici pesmi oziroma, glede na dolžino, pesnitve »Alpe« švicarskega pesnika in botanika Albrehta von Hallerja, čigar pesmi so slovele kot »pesniške slike«. Pesnitev je nastala na podlagi tri-tedenske pohodniške ture po gorah zahodne in osrednje Švice, na katero se je takrat dvajsetletni pesnik podal poleti leta 1728. Prav s to pesnitvijo je zaslovel po Evropi in vanjo ponesel tudi ime svoje dežele, o kateri je bilo dotlej malo slišati. Poleg tega je pesnitvi že v prvi knjižni izdaji dodal opombe z botanično nomenklaturo (prim. Shteir 173), se pravi z

latinskimi imeni rož. Po drugi strani je v svoji botaniški karieri po svojem lastnem štetju prvi opisal približno petsto rastlin in odkril tudi nekaj novih rastlinskih vrst.

V devetintrideseti in štirideseti kitici, ki ju iz »Alp« citira Lessing, Haller opisuje alpske rože:

Žlahtni svišč tamkaj z visoko glavo
nad ljudstva zelenega nizki zbor daleč molí,
cel narod cvetlic pod njegovo mu služi zastavo,
pripogiba sam se njegov modri brat in ga časti.
Svetlo cvetov zlato, ki se v žarkih pregiba,
vzdolž stebela kopiči, plašč krona mu siv.
Listov gladka, z globoko zeleno prepredena belina
od pestrega blišča vlažnega diamanta žari.
Najpravičnejši zakon! da s krasoto poroči naj se sila,
da v lepem telesu duša lepa še bolj biva.

Kakor siva meglà nizka zel se tu plazi,
ki ji narava uleknila list je v križ;
ljubka cvetlica kljuna pozlátena kaže,
ki nosi iz ametista narejeni ju ptič.
Bleščéči list, v prste izrezan, tam
na bister potok zeleni odsev meče;
cvetov nežni sneg, ki barva ga motni škrlat,
progasta zvezda zapira v žarke tam bele.
Tudi po shojeni še resavi smaragd in rože cvetijo
in skale pokrivajo s škrlatnim se oblačilom. (Haller 25–26)⁴

Kaj se skriva v teh pesniških opisih? Katere rože?

⁴ Desetvrstičnici pesnitve, ki ni prevedena v slovenščino, sem prevedel sam. Njuni verzi imajo prestopno rimo, samo zadnja dva zaporedno, da pa se pomensko ne bi preveč oddaljil od izvornika, sem rime v prevodu kombiniral z asonancami. Še izvornik: »Dort ragt das hohe Haupt am edlen Enziane / Weit übern niedern Chor der Pöbel-Kräuter hin; / Ein ganzes Blumen-Volk dient unter seiner Fahne, / Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ehret ihn. / Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen, / Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand; / Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen, / Bestrahlt der bunte Blitz von feuchtem Diamant; / Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle; / In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele. // Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel, / Dem die Natur sein Blatt in Kreuze hingelegt; / Die holde Blume zeigt die zwei vergüldten Schnäbel, / Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt. / Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet, / Auf eine helle Bach den grünen Widerschein; / Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet, / Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein; / Smaragd und Rosen blühn auch aufzertretner Heide, / Und Felsen decken sich mit einem Purpur-Kleide« (Haller 25–26).

Eno od njih Haller tudi imenuje takoj na začetku – *edler Enzian*, »žlahtni svišč«. Vendar to ni modra roža, kot bi utegnil pomisliti slabo poučeni bralec. »Žlahtni svišč« je *rumeni* svišč, v slovenščini tudi košutnik; modri je njegov brat. Rumeni svišč, pravi Haller, je kralj nad planinskim cvetjem. Dviga se visoko nad druge rože. Rože okrog njega so kakor njegovo ljudstvo in celo »njegov modri brat«, v slovenščini tudi svilnatolistni svišč ali svečnik, se mu klanja ter »ga časti«. Rumeni svišč je opisan kar v osmih verzih, s tem da opis sega skoraj do konca kitice. Haller imenuje »svetlo cvetov zlato« te kraljevske rože in njeno socvetje hkrati opiše kot drag kamen, diamant, ki v soncu vlažen od rose žari v pisanih barvah.

Opis rumenega svišča sklepna dva verza kitice kronata z moralno poanto. V kraljestvu, ki mu vlada ta roža – kraljestvu gorskega cvetja, kraljestvu narave –, ni tako, da bi si bila notranje in zunanje navzkriž. Ni tako, kot je v človeškem kraljestvu, namreč da se tisto, kar je v sebi lahko skvarjeno in slábo, odeva v krasoto in blišč, saj je človeški kralj včasih lahko moralno oziroma npravstveno skvarjena oseba, ki se obdaja s slepečim razkošjem in oglušujočim pompom. V kraljestvu rož je drugače: v kralju nad rožami je »krasota« združena s »silo«, zunanja lepota z notranjo lepoto. Notranja lepota je sila, ki je naravna, a hkrati tudi *npravstvena* moč – in ta je še lepša od zunanje lepote. Duša rumenega svišča, kralja nad rožami, je »lepa še bolj« od njegovega telesa. Da se kot lépo na zunaj kaže to, kar je še lepše na znotraj, je zakon, ki se ga v nasprotju s človeško družbo drži narava. Ta zakon je »najpravičnejši« in uteleša ga kralj sam, rumeni svišč.

Verzni par v naslednji kitici se glasi: »ljubka cvetlica kljuna pozlátana kaže, / ki nosi iz ametista narejeni ju ptič«. Ljudsko slovensko so to navadni zajčki, ljudsko nemško pa se ta roža imenuje drugače, namreč *Löwenmäuler*, »levji gobčki«. Toda tam, kjer je ljudstvo videlo levji gobček, je Haller očitno uzrl ptičji kljun. Omenjeno rožo oziroma njen cvet je videl kot ptiča, ki razpira kljun (ali zgornji in spodnji del kljuna, ki se v ornitologiji imenujeta »zgornji« in »spodnji kljun«). Skratka, cvet te rože je v Hallerjevih očeh kakor ptič, ki se v soncu tako zelo svetlika, da je videti, kot da bi bil narejen iz dragega kamna, iz ametista.

O naslednji roži je rečeno: »cvetov nežni sneg, ki barva ga motni škrlat, / progasta zvezda zapira v žarke tam bele«. To je opis velikega zalega kobulčka. Kobulčkov cvet ni kakor ptič, ampak kakor zvezda. Njegovi cvetni listi so snežno beli in hkrati kakor žarki zvezde, barvajo pa jih, pravi Haller, tanke proge, ki izhajajo iz škrlatne cvetne sredice.

Potem sledi: »Tudi po shojeni še resavi smaragd in rože cvetijo ...« Haller ob tem verzu v opombi napotuje na dve roži, na rjasti in na

kosmatolistni ali dlakavi sleč. Kitico sklene z verzom: »in skale pokrivajo s škrlatnim se oblačilom«. »Škrlatno oblačilo« skal je brezstebelna lepica, ki se v gostih blazinicah s škrlatnim cvetjem razrašča po skalah.

Lessing ima prav: kdor rož ni poznal prej, iz Hallerjevega opisa sicer o njih lahko dobi neko predstavo, toda ne zelo jasne. Upravičeno lahko domnevamo, da niti botanik ne bi pri vseh natanko vedel, katere so. Svišča bi še ločil drugega od drugega, ob drugih rožah pa bi bil, če v opombah ne bi bila navedena njihova latinska imena, nemara v zadregi. Haller vsekakor natančno opisuje alpske rože, a se pesniški opis, trdi Lessing, po nazornosti ne more meriti s slikarskim prikazom. Pesniški opis napreduje zaporedoma, po delih, na sliki pa lahko to, kar je prikazano na njej, zajamemo z enim samim pogledom. Hallerjev opis ob sliki rož, ki jo je naredil kak nizozemski mojster, kratko malo zbledi. Lessing se tu spomni in mimogrede omeni Jana van Huysuma (prim. Lessing 127). Dodajam zgled, eno številnih van Huysumovih rožnih slik (slika 3).



Slika 3: Jan van Huysum, *Rože*, 1722, Ermitaž, Sankt Peterburg.

Razlika med van Huysumovo sliko na eni strani in Hallerjevo pesniško sliko na drugi je tako zelo očitna, da Lessingov argument ne potrebuje dodatnega komentarja.

Prestopanje in prekoračitev meje v slikarstvu

Prav tako kot do opisne poezije narave je Lessing kritičen tudi do alegoričnega slikarstva – kritičen je do obeh zvrsti, ki sta se razmahnili, ena v pesništvu, druga v slikarstvu, v njegovem času. Za alegorično slikarstvo je značilno, da upodobljenim človeškim figuram dodaja attribute, ker brez njih ne bi mogli vedeti, koga te figure sploh predstavljajo. Za zgled jemljem fresko iz palače v Vicenzi (slika 4).



Slika 4: Louis Dorigny, freska, 1701–1711, Palazzo Repeta, Vicenza.

Ženske figure na tej freski ne bi mogli prepoznati, če v levici ne bi držala tehtnice in v desnici meča. Ker tehtnica simbolizira presojanje in meč izvršitev sodbe – in preveza, ki jo ima ženska čez oči, povrhu napotuje na nepristranskost –, je to seveda alegorija Pravice. Takšni attribute, kot sta tehtnica in meč, imajo ustaljene pomene, ki so bili na podlagi ustreznih zgodb vzpostavljeni zunaj slikarskega medija. Alegorično slikarstvo torej z attribute, ki imajo iz zgodb izcejene pomene, v svojem mediju pripoveduje in tako običi globoko na področju pesništva.

Vendar po Lessingu skoraj ni historične slike, na kateri bi bile vse figure natanko v tistem položaju ali bi delale natanko tisto krettnjo, ki jo zahteva prikazani trenutek. Skoraj na vsaki historični sliki je trenutek, pregnantni trenutek, raztegnjen. To, da trenutek raztegnejo, si privoščijo tudi takšni mojstri, kot je Rafael.

Rafael med starimi mojstri slovi po oblikovanju draperije. Človeške figure na njegovih slikah ne stojijo pred nami kot prazne vreče, ampak se skozi draperijo, skozi oblačila, skozi gubanje oblačil kaže anatomija njihovih teles. Na sloviti Rafaelovi sliki *Atenska šola* s Platonom in Aristotelom v središču (slika 5) je pri moški figuri desno spodaj, ki nam je najbližje in je s hrbtom obrnjena proti nam, pod oblačilom jasno vidna okončina (slika 6). Še več: vidna je celo oblika meč.



Slika 5: Rafael, *Atenska šola*, 1509, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vatikan.



Slika 6: detajl z *Atenske šole*.

A ne le da se skož draperijo razkriva anatomija. Gube oblačila pri Rafaelu kažejo tudi prejšnji položaj okončin in s tem gibanje oziroma dejanje. Če se namreč oblačilo ne prilega tesno telesu, ampak je ohlapno, tkanina, ko se telo premakne v nov položaj, sicer sledi telesu, vendar se po telesu ne poravna takoj. Za njim pride v novi položaj šele trenutek ali dva pozneje. To se lepo vidi na Rafaelovem *Polaganju v grob* (slika 7).



Slika 7: Rafael, *Polaganje v grob*, 1507, Galleria Borghese, Rim.

Gube na oblačilu mladeniča, ki nosi Kristusovo truplo, tistega na desni, so različne. Na trupu, kjer se mu oblačilo tesno prilega, padajo naravnost navzdol. Pod trupom pa oblačilo, ker se mu več ne prilega, plapolata. Gube valovijo poševno in kažejo na prejšnji položaj mladeničevega telesa oziroma na njegovo gibanje.

Mojster, kot je Rafael, si lahko privoščiti takšno svoboščino, namreč da trenutek raztegne, se pravi, da trenutka, ki si sledita, združi v enega samega. Tako vdre dlje na področje pesništva, vendar je to še zmeraj zmeren prestop meje. Pretiran prestop pa je, kadar sta na sliki prikazana trenutka, ki sta med sabo oddaljena v času. Po Lessingu je takšno prekoračitev zagrešil Francesco Mazzuoli, italijanski manieristični slikar, bolj znan pod vzdevkom Parmigianino. Ta je na sliki *Rop Sabink* prikazal »rop sabinskih devic in spravo njihovih zakonskih mož s

svojimi sorodniki« (Lessing 131). Na kaj s temi nekoliko zagoneznimi besedami meri Lessing?

Rop ali ugrabitev (ali tudi posilstvo) Sabink je motiv iz zgodnje legendne zgodovine Rima, ki so ga od renesanse obdelovali številni slikarji in kiparji. Rim je bil na začetku mesto moških, in ker je bilo žensk v njem malo, so Rimljani, ki so si želeli zagotoviti potomstvo in mestu s potomstvom moč, te iskali pri sosednjih ljudstvih, da bi se z njimi poročali in spočenjali otroke. Toda ta ljudstva jim niso hotela dajati svojih žensk, zato so nekoč več svojih sosedov povabili na praznovanje v Rim, med njimi tudi Sabince, in med praznovanjem ugrabili njihove ženske. Po eni izmed različic legende, po kateri se ravna Lessing, pa Rimljani Sabink niso ugrabili le zaradi potomstva, ampak tudi zato, da bi prek porok s Sabinkami navezali sorodstvene vezi s Sabinci in tako z njimi sklenili politično zaveznitvo. Oboje, rop Sabink in spravo Rimljanov z novopridobljenimi sorodniki, ki je šele čez čas sledila njihovim porokam s Sabinkami, naj bi torej na sliki *Rop Sabink* prikazal Parmigianino.

Vendar te slike nisem našel v nobeni monografiji o Parmigianinu, niti omembe, kaj šele reprodukcijo. Zato jemljem drug zgled, *Salomonova sodba* Franca Kavčiča (slika 8).⁵ Na njej je upodobljenih več trenutkov.



Slika 8: Franc Kavčič, *Salomonova sodba*, 1817–1820, Narodna galerija, Ljubljana.

⁵ Reprodukcijska slika je s spletne strani Narodne galerije (<https://www.ng-slo.si/si/stalna-zbirka>).

Kavčič (tudi Cauzig, dunajski slikar, sicer pa naš rojak, Primorec) je bil rojen leta 1755 v Gorici. Študiral je na Dunaju in po posredovanju grofa Janeza Filipa Cobenzla, avstrijsko-slovenskega politika in mecena, še v Rimu. Med letoma 1799 in 1820 je bil profesor na dunajski likovni akademiji, potem, do svoje smrti leta 1828, ravnatelj akademije. Nanj je vplival francoski neoklasicizem; v neoklasicističnem slogu je slikal prizore iz Biblije in antičnega mita ter krajine. Prav v času, ko je bil profesor na akademiji, je od avstrijskega cesarja Franca I. dobil naročilo, naj za cesarsko zbirko naredi sliko. Sliko, svojo največjo, ki v širino meri skoraj 3,5 in v višino skoraj 2,5 metra, je izdeloval več let. Motiv zanjo si je izbral sam – Salomonovo sodbo.

Največkrat upodobljena sodba iz antičnega mita je Parisova sodba, ki je pripeljala do povoda za trojansko vojno. Še večkrat od te je bila v likovni umetnosti upodobljena poslednja sodba iz Biblije, ki pripada Bogu. Najslavnejša in najbolj upodabljana človeška sodba iz Biblije pa je sodba kralja Salomona, o kateri beremo v *Prvi knjigi kraljev* (3,16–28).

Pred kraljem se znajdeti dve ženski. Obe sta pred kratkim, v razmiku treh dni, rodili. Ena obtoži drugo, da je svojega mrtvega otroka, potem ko ga je poležala, med njenim spanjem zamenjala z njenim živim otrokom. A kot pravi tožnica sama, »nikogar drugega ni bilo pri naju v hiši« (1 Kr 3,18). Živita skupaj v isti hiši, v njej ste bili sami, in za to, kar je povedala, da se je zgodilo, ni nobene priče. Druga ženska, obtoženka, potem ne pove drugačne zgodbe. Pravzaprav sploh ničesar ne pove, ampak samo zanika tožničino trditev, da je živi otrok njen, tožniččin sin: »Ne, živi otrok je moj sin, mrtvi pa je tvoj« (3,22). In tožnica obtoženki nazaj: »Ne, mrtvi je tvoj sin, živi pa je moj« (3,22). Tako se začne prerekanje: beseda proti besedi brez koga tretjega, ki bi potrdil besede ene ali druge.

Kateri od njiju verjeti? Obe sta »vlačugi« (3,16), ženski, ki imata moške, a nimata moža, »lahki ženski«, kot se reče, in ker sta lahki ženski, zaradi njunega načina življenja nobena od njiju ni verodostojna. Tožnica bi si zgodbo, ki jo je povedala pred kraljem, navsezadnje lahko tudi izmislila, potem ko je njej umrl otrok; lahko bi celo ona poležala svojega otroka in to, kar je sama zagrešila, podtaknila obtoženki, da bi se polastila njenega.

Ženski, potem ko je ena obtožila drugo, da je zamenjala njuna otroka, mrtvega z živim, torej pri prerekanju (»Moj sin je živ, tvoj je mrtev« – »Ne, tvoj je mrtev, moj je živ«) postaneta popolnoma zamenljivi oziroma nerazločljivi med sabo. To zamenljivost, to medsebojno nerazločljivost neznan pisec *Prve knjige kraljev* ubesedi povsem preprosto, a hkrati z vrhunskim mojstrstvom, ko da poseči vmes kralju Salomonu. Salomon povzame njuno prerekanje: »Ena [zo't] pravi: 'Moj sin je ta, ki živi; mrtvi

pa je tvoj.' Druga [vəz'ot] pa pravi: 'Ne, mrtvi je tvoj sin, živi pa je moj'« (3,24).⁶ »Ena« pravi in »druga« pravi – obe govorita isto, iste besede druga proti drugi. V hebrejskem izvorniku pa imamo najprej *zo't*, »ta«, in potem *vəz'ot*, »in ta«.⁷ Torej: »ta« pravi »in ta« pravi, in ko druga proti drugi govorita isto, sta v tem popolnoma nerazločljivi. Kazalni zaimek tu izgubi svojo moč, moč kazanja. Ženski v prerekanju postaneta tako rekoč isti. Par »ta« – »in ta« je skrajno nazoren besedni prikaz nerazločljivosti teh dveh žensk.

Prerekanje med ženskama, ki je pripeljalo v njuno popolno nerazločljivost in ne vodi nikamor, mora kralj presekat – in preseka ga z ukazom: »Prinesite mi meč« (3,24). To ukaže svojim služabnikom, ki sploh niso omenjeni z besedo, a so implicirani v glagolski množini (»Prinesite«). Potem pa, ko služabniki prinesejo meč, jim kralj ukaže še, naj presekajo »živega otroka na dvoje« (3,25) in dajo polovico eni in polovico drugi ženski.

Lahko bi rekli, da je Salomonova modrost »salamenska« modrost. Salomon namreč uporabi besedno zvijačo. Fingira, hlini krutost in s krutim ukazom, ki je besedna zvijača, spravi na dan resnico. Ko služabnikom zaukaže, naj otroka presekajo na dvoje – to bi seveda pomenilo, da bi ženski od živega otroka dobili vsaka svojo mrtvo polovico –, izbeza na plan njuni resnični čustvi. Pri tožnici je to materinsko čustvo, čustvo prave matere, ki kralja prosi, naj da otroka raje drugi ženski, samo da bi ostal živ. Pri drugi ženski, obtoženki, pa to čustvo ni nič drugega kot nevoščljivost. Svoji tožnici ne privoščiči, da bi imela otroka. Ker ga je sama izgubila, zdaj želi, da ga izgubi tudi ona; za otroka, ki ni njen, ji je v resnici vseeno. Salomon torej v svoji modrosti z besedno zvijačo, fingiranim krutim ukazom, pride do resnice in pravične razsodbe.

Kaj pa iz biblične zgodbe naredi slikar? Kavčič prevede dialog oziroma trilog, govor obeh žensk in Salomona, v kretnje. Poleg tega namesto neomenjenih, samo v ukazu impliciranih služabnikov, na katere se Salomon v biblični zgodbi obrne dvakrat, vpelje vojaka ali stražnika, kakorkoli ga že imenujemo. Stražnik je s Salomonom poravnan na diagonalni (slika 9).

⁶ Za hebrejsko besedilo gl. spletno stran *Blue Letter Bible* (<https://www.blueletter-bible.org/>).

⁷ Veznik *və* se v hebrejščini piše skupaj z besedo, ki mu sledi, v tem primeru skupaj s kazalnim zaimkom *zo't*.



Slika 9: kompozicijski prikaz *Salomonove sodbe*.

Ta diagonala teče od levo zgoraj in poteka od Salomonovih ust prek njegove roke oziroma dlani, v kateri stiska žezlo, in prek žezla, v katero se podaljšuje njegova ukazovalna kraljevska roka, naprej k desnici, s katero je stražnik že zavihtel meč, medtem ko z levico drži otroka. Vse to – Salomonova usta, njegova dlan, žezlo in stražnikova roka, v kateri je meč, njegova desna podlaket – razen meča je na prvi diagonali. Od desno zgoraj pa teče druga diagonala (slika 10) in poteka od meča v stražnikovi roki k roki tožnice, otrokove prave matere.



Slika 10: drugi kompozicijski prikaz *Salomonove sodbe*.

Oba, ženska in stražnik, sta z obrazom obrnjena proti kralju, stražnik v poslušnosti kraljevemu ukazu, ženska roteče, češ, naj se ukaz vendar ne izvrši. Pri tem se ženska prav s to roko, z levico, ki je v diagonali z mečem, obeša stražniku na desnico, se pravi na tisto roko, v kateri ima stražnik meč, nared, da z njim udari in preseka otroka na dvoje. Tam, kjer se diagonali sekata, se stikajo kretnje vseh treh figur, kralja, stražnika in ženske. Presečišče obeh diagonal je dramatično središče slike. Ugotovimo lahko, da ima Kavčičeva slika izredno natančno kompozicijo.

Toda na sliki ni upodobljen en sam trenutek, ampak se jih na njej vrsti več. V biblični zgodbi Salomon najprej reče: »Prinesite mi meč,« in *šele potem*, ko mu ga prinesejo: »Presekajte živega otroka na dvoje.« To sta že dva trenutka, ki sta na sliki združena v kraljevi ukazovalni kretnji z žezlom. Stražnik, ki v levici drži otroka in v dvignjeni desnici meč, je na tem, da kraljev ukaz izvrši – to je spet naslednji trenutek, ker stražnikova kretnja sledi kraljevemu ukazu oziroma ukazovalni kretnji. In otrokova mati se stražniku obesi na roko, da bi zadržala izvršitev ukaza – še en trenutek, še ena kretnja na kretnjo. Skratka, plete se veriga trenutkov kakor veriga z obročki, ki se obešajo drug na drugega.

Kavčič je sliko *Salomonova sodba* naredil po zmagi koalicije evropskih držav, Avstrije, Velike Britanije, Prusije in Rusije, nad Napoleonom in po dunajskem kongresu, na katerem so zmagovite koaličijske sile oblikovale nov evropski politični red. Vendar slika avstrijskemu cesarju, ki je bil njen naročnik, menda ni bila všeč in jo je sprejel šele po posredovanju Kavčičevega mecena. Malo verjetno je, da mu ni ugajala zato, ker jo je gledal, kot bi jo gledal Lessing, z Lessingovimi očmi. Veliko verjetneje je, da ga je na njej zmotila druga ženska (slika 11).



Slika 11: detajl s *Salomonove sodbe*.

Druga ženska, obtoženka, ne gleda prizora, ki ga izzove Salomonov ukaz, ampak ven iz slike, proti gledalcu, podobno kot v gledališču, ko se igralec obrne stran od drugih igralcev na odru in s tako imenovanim govorom na stran, komentirajoč dogajanje, nagovori občinstvo. Izraz na njenem obrazu seveda ni roteč kot pri prvi ženski, ki gleda Salomona, ampak dvoumen. Njen izraz je tak, kot da bi gledalcu slike, morda celo z rahlim nasmeškom, hotela reči: »Dosegla sem svoje.« Zdi se, kot da bi nas, gledalce, vabila k sozarotništvu.

Zato ni videti, da bi Kavčičeva slika, narejena na motiv Salomonove sodbe, slavila modrost in pravičnost avstrijskega cesarja. Lahko da ima celo politično ost, čeprav si sam tega ne bi drznil z vso gotovostjo reči, ali pa je tako, da takšno ost dobi z gledanjem, cesarjevim in našim. A slikar je vsekakor okrnil biblično zgodbo. Kavčičeva slika *Salomonova sodba* prikazuje kruti ukaz z odzivi nanj vred, ne da bi kaj na njej kazalo, da se bo razodela kraljeva modrost.

Kritika Lessinga

V dvesto šestdesetih letih, kolikor jih je preteklo od izida Lessingovega *Laokoonta*, se je seveda nabralo precej kritičnih pripomb nanj. Te pripombe kažejo, da je ohranil pomembnost in da se ga ni nehalo brati. Ne bom izčrpen, ampak bom izmed njih navrgel le peščico po točkah.

Prvič, Lessing trdi, da slikarstvo prikazuje telesa ali njihove dele. Od tod izhaja, da ni nič drugega kot prikazovanje tega, kar je vidno (prim. Fick 281). Vendar slikarstvo ni nujno samo prikazovanje vidnega. To še zlasti ne velja za abstraktno slikarstvo, ki je postalo pojem modernega slikarstva. Abstraktno slikarstvo nam daje videti, kar ni vidno s prostim očesom ali kar je sploh nevidno, seveda pa se je takšno slikarstvo pojavilo dolgo po Lessingovem času.

Drugič, Lessing trdi, da pesništvo prikazuje dejanja ali njihove dele. V tem se kaže kot Aristotelov dedič. Aristotel v *Poetiki*, prvi teoriji pesništva na Zahodu, v drugem poglavju opredeli pesništvo kot prikazovanje delujočih (1448a) in potem, v šestem poglavju, tragedijo, ki je zanj najvišja pesniška zvrst, kot *mimesis tês práxeos*, »prikaz dejanja« (1449b–1450a). To velja za epiko in dramatiko, ne pa tudi za liriko (prim. Nisbet 371, 379). Kmalu po Lessingu, že v obdobju romantike, sta estetika kot posebna veja filozofije, ki se ukvarja z umetnostjo, se pravi kot filozofija umetnosti, in literarna veda v liriki prepoznali literarno vrsto, ki ne podaja dejanja, ampak tisto notranje v človeku, njegovo subjektivnost, kraljestvo notranjosti.

Pripomba k prvi in drugi točki: zdi se, da razlika, ki jo Lessing razpre med slikarstvom in pesništvom, v resnici najbolj natančno zadeva historično oziroma zgodbeno slikarstvo in pripovedno pesništvo, se pravi pesništvo, ki podaja dejanje.

Tretjič, Lessing trdi, da na sliki vsa telesa, ki so upodobljena na njej, zajamemo z enim samim pogledom. A če namesto slike, ki je ploskev na steni, deski, platnu ali papirju, vzamemo kip: kipa, ki je sam telo v prostoru, ne zaobjamemo z enim samim pogledom, ampak ga moramo obhoditi, da bi si ga ogledali z vseh strani, in naš obhod traja v času. Vrh tega je likovna teorija, tudi kar zadevo sliko, dognala, da s svojim pogledom ne zajamemo vsega slikovnega prostora hkrati. Naš pogled stopi v slikovni prostor na levi spodaj in napreduje po diagonali proti desni zgoraj (prim. Muhovič in Snoj 265; Muhovič 727). Poleg tega naše oko prej pritegnejo tople barve kot hladne (prim. Steiner 40). Skratka, naše dožemanje slike ima časovno razsežnost.

Četrtič, Lessing trdi, da pesništvo prikazuje dejanje po njegovih delih in da ga tako, po delih, tudi dojemamo, namreč da po delih napredujemo k celoti. Moderna hermenevtika pa je ugotovila, da razumevanje ni premočrten proces in da ne napreduje od dela do dela k celoti. Na vsaki točki, ko kaj beremo, imamo vselej že neko predstavo o celoti. Vselej že, tudi na začetku, anticipiramo celoto. Naše razumevanje se iz vsake točke, ki jo doseže, zaokrožuje v celoto. Lahko da se naše razumevanje celote med branjem spreminja, vendar je na vsaki točki razumevanje celote. Na vsaki točki opisuje hermenevtični krog. Človeško razumevanje ima strukturo kroga.

Spet pripomba, tokrat k tretji in četrti točki. Naše dožemanje vseh umetniških del, tudi likovnih, se godi v času. Naša recepcija je vsekakor časovna in sekvenčna. Vendar časovnost ni notranja vsem umetnostim samim. Vse umetnosti niso sekvenčne. Sekvenca oziroma zaporedje je način priobčanja, ki je lasten literaturi in ob njej glasbi ter, v modernih časih, filmu, ne pa kiparstvu in slikarstvu in tudi ne arhitekturi (prim. Arnheim 70). Kip in slika zmeraj v celoti stojita pred nami; v svojem obstoju, tudi če se ne zmenimo zanju, nista odvisna od nas. Nasprotno je literarno delo po načinu svojega obstoja, ki je zmeraj znova obstoj v času, odvisno od nas. Brez našega branja je samo kup črk na papirju.

Sklep

Navsezadnje je ne glede na vse, kar je mogoče kritičnega pripomniti o Lessingovem *Laokoontu*, treba reči tole: razlika, ki jo Lessing razpre med literaturo in likovno umetnostjo, ni dihotomija, ki bi ju postavljala na nasprotna pola, tako da bi se izključevali med sabo. Ta razlika v temelju velja: likovna umetnost je prostorska in literatura časovna umetnost. Literatura in likovna umetnost nam govorita vsaka iz svojega medija, v katerem obstajata, literatura z besedo, likovna umetnost z obliko in barvo. In lahko prehajata mejo: likovna umetnost gre lahko čez na področje literature in literatura čez na področje likovne umetnosti. Vendar morata obe pri tem paziti, da se prestop meje ne pretira v prekoračitev, sicer se v svojem mediju ujmeta v meje tujega.

LITERATURA

- Allert, Beate. »Lessing's Poetics as an Approach to Aesthetics«. *A Companion to the Works of Gotthold Ephraim Lessing*, ur. Barbara Fischer in Thomas C. Fox, Camden House, 2005, str. 105–130.
- Aristoteles. *Poetika*. Prev. Kajetan Gantar, Cankarjeva založba, 1982.
- Arnheim, Rudolf. »Unity and Diversity of Arts«. *New Essays on the Psychology of Art*, Rudolf Arnheim, University of California Press, 1986, str. 65–77.
- Burwick, Frederick. »Lessing's *Laokoon* and the Rise of Visual Hermeneutics«. *Poetics Today*, let. 20, št. 2, 1999, str. 219–272.
- Byre, Calvin S. »Narration, Description, and Theme in the Shield of Achilles«. *The Classical Journal*, let. 88, št. 1, 1992, str. 33–42.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Taylor and Francis e-Library, 2004.
- Fick, Monika. *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 3. izd., J. B. Metzler, 2010.
- Francis, James A. »Metal Maidens, Achilles' Shield, and Pandora: The Beginnings of 'Ekphrasis'«. *The American Journal of Philology*, let. 130, št. 1, 2009, str. 1–23.
- Gide, André. *Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*. Mercure de France, 1947.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Goethes Werke*, zv. 9, *Autobiographische Schriften I*, ur. Erich Trunz, C. H. Beck, 1998.
- Haller, Albrecht von. *Versuch Schweizerischer Gedichte*. Ur. Michael Holzinger, Zeno.org., 2013, <http://www.zeno.org/nid/20004991001>.
- Homer. *Iliada*. Prev. Anton Sovrè, Državna založba Slovenije, 1965.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Ur. A. Hamann in L. E. Upcott, Clarendon Press, 1901.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press, 1986.
- Muhovič, Jožef. *Leksikon likovne teorije. Slovar likovnoteoretskih izrazov v ustreznicami iz angleške, nemške in francoske terminologije*. Celjska Mohorjeva družba, 2015.
- Muhovič, Jožef, in Vid Snoj. *Diafanije. Pogovori o likovni in literarni umetnosti*. LUD Literatura, 2020.

- Nisbet, H. B. »Über die Unvollständigkeit von Lessings *Laokoon*«. *Zwischen Aufklärung und Romantik. Neue Perspektiven der Forschung*, ur. Konrad Feilchenfeldt et al., Königshausen und Neumann, 2006, str. 371–385.
- Pliny. *Natural History*. Zv. 10, prev. D. E. Eichholz, Harvard University Press, 1962.
- Sapfo. *Pesmi*. Prev. Marko Marinčič, KUD Logos, 2008.
- Shteir, Ann B. »Albrecht von Haller's Botany and 'Die Alpen'«. *Eighteenth-Century Studies*, let. 10, št. 2, 1976–1977, str. 169–184.
- Sprague Becker, Andrew. »The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description«. *The American Journal of Philology*, let. 111, št. 2, 1990, str. 139–153.
- Steiner, Wendy. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation Between Modern Literature and Painting*. University of Chicago Press, 1985.
- Sveto pismo Stare in Nove zaveze. Slovenski standardni prevod*. Svetopisemska družba Slovenije, 2023.
- Vergil. *Eneida*. Prev. Fran Bradač, Obzorja, 1964.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Stuttgart, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1885.

Lessing's *Laocoön*: Painting vs. Poetry

Keywords: Lessing, G. E. / *Laocoön* / boundaries between painting and poetry / Homer / Haller, Albrecht von / Raphael / Kavčič, Franc

According to Lessing, painting and poetry are both mimetic but are distinct neighboring arts in terms of their media. Painting is a spatial art; it exists in space because its medium is spatial signs. These signs, the forms in a painting, correspond to bodies that exist in space. In contrast, poetry is a temporal art because its medium is temporal signs. These signs, words composed of articulated sounds in a poetic work, correspond to actions that unfold in time. The pictorial signs, placed next to each other on the pictorial surface, are suited to depicting bodies that exist alongside each other in space. The poetic signs, however, which follow one another in a poetic work, are suited to depicting actions that unfold in time. Since painting cannot depict bodies apart from action and poetry cannot depict actions without bodies, both must at times abandon their appropriate relationship and cross each other's boundaries. The discussion considers both their crossing of boundaries, in which they nevertheless remain within the limits of their media (Homer, Raphael), as well as transgressions that result in poetry becoming confined to the domain of painting (Haller) and painting to the domain of poetry (Kavčič).

ZAHVALE

Razprava je nastala v okviru raziskovalnega programa P6-0239, ki ga je sofinancirala Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

IZJAVA O DOSTOPNOSTI RAZISKOVALNIH PODATKOV

Za podporo tej raziskavi niso bili pridobljeni ali analizirani nobeni novi podatki.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0-1:75

82.091Lessing G. E.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v49.i1.02>

Trdinov »poizkus nacionalne epopeje« in vplivi moderne misli

Andraž Jež

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
<https://orcid.org/0009-0005-1696-268X>
andraz.jez@ff.uni-lj.si

V prispevku izhajam iz širšega premisleka, ki v razmeroma kratkotrajnem zanimanju za veliki ep v slovenščini v dobrem desetletju pred letom 1848 in po njem prepoznava prehodno obdobje med dobo verzov za redke bralce in dobo proze za mnoge bralce. To v grobem zaznamuje zaton fevdalnega literarnega življenja in vznik literarnega življenja meščanske in nacionalne družbene ureditve. Epika je med Slovenci zamrla skoraj istočasno, kot je literarno daljnosežnejše liberalno krilo slovenskega nacionalnega gibanja v središču rastoče literarne javnosti prvič v slovenski zgodovini postavilo umetniško prozo. Neobstoje lom sočasnih vplivov, ki so med tridesetimi in petdesetimi leti legitimirali obsežne pripovedne forme, ne da bi se odpovedali prestižu verza, je mogoče analizirati na primeru tedanjega Trdinovega pisanja. Čeprav je njegov »Bran in pogin Japodov« (1851) značilnejši ep, se v tem članku posvečam »Pripovedki od Glasan-Boga« (1850), poskusu »narodne epopeje«, ki jo kljub želenemu utisu starinskosti berem kot za svoj čas izrazito sodobno besedilo.

Ključne besede: slovenska književnost / Trdina, Janez / romantika / razsvetljenstvo / nacionalni ep / folklorizacija / 1848 in Slovenci

Janez Trdina: pionir meščanske naracije med razsvetljskim razumom in romantičnim folklornim mitom

Slovenija, Slovenska bčela in Ljubljanski časnik, politični časniki, ki so se za kratko uveljavili med revolucionarnim vrenjem ali v prvih letih zmagovite kontrarevolucije (1848–1851), so novo nacionalno senzibilnost vezali na epsko formo. Uredniki in publicisti so na nepolitičnih straneh slovensko čuteče avtorje opogumljali za pisanje v slogu Homerja ali srbskega ljudskega slovstva, ki ga je med nemškimi filologi populariziral Vuk Karadžić (Paternu, »Struktura« 10; Gandar 232–234). Ob tem časopisju so se politično in estetsko formirali dijaki zadnjega letnika ljubljanske gimnazije, v glavnem izobraženi kmečki sinovi, ki jih je

razgibalo revolucionarno vrenje. Med njimi je bil Mengšan Janez Trdina (1830–1905).

Za dandanašnje oči se njegovi zgodnji teksti od ustvarjanja Levstika, Jurčiča in prihodnjih avtorjev razločujejo po očitni arhaičnosti, ki jo še poudarja Trdinova izbira starodavnih tem. Po mnenju Matjaža Kmecla v študiji *Od pridige do kriminalke* Trdine v tistem obdobju ne moremo šteti med avtorje nove, nazornejše naracije. Tako po odsotnosti čutnih vtisov kot po togi moralni poučnosti naj bi namreč prejkone sintetiziral nabožno prozno tradicijo, »le vera je druga« (Kmecl, *Od pridige* 65). Janko Kos Trdinovemu tedanjemu slogu pripiše nekoliko modernejše vplive, saj da »sledi še tradiciji razsvetljensko satiričnega pripovedništva, kar se pozna tudi v tehniki opisov, naracije in dialoga« (Kos, »Levstik« 261); pri obeh sodbah pa je jasna konotacija epigonstva, zaradi katerega Trdinovo tedanje pisanje ni moglo imeti neposrednega vpliva na nadaljnji razvoj slovenske meščanske proze.¹

Vseeno je bil prav v tem času, torej skoraj desetletje pred prvo slovensko umetniško novelo in proznim literarnim programom Frana Levstika, Trdina tudi za slovensko literarno zgodovino najbrž prvi umetniški avtor, ki je kot privilegiran literarni medij laične meščanske senzibilnosti v slovenščini prepoznal prozne vrste. Medtem ko sta se nabožna proza predhodnih desetletij (Franca Veritija idr.) in celo laična povest *Sreča v nesreči* Janeza Ciglerja iz leta 1836 izogibala idejnih problematik in umetniških pretenzij,² se je Trdina že s svojimi najzgodnejšimi spisi profiliral kot samonikel pisec, ki je v prozi – sicer res poučno in brez opisovanja čutnih vtisov – ovekovečil novo, nacionalno identifikacijo in njene problematike.

To se z zgoraj navedenima ugotovitvama literarne zgodovine ne razhaja nujno; skladno je s Trdinovimi številnimi zanimivimi ambivalentnostmi tako vsebinske/nazorske kot slogovne narave, na katere moramo biti pri analizi pozorni.³ Opus globoko vernega katolika, obenem pa politično

¹ Prav tako so njegove najzgodnejše prozne poskuse primerjali s proznimi t. i. ljudskimi knjigami (nem. *Volksbücher*) (Slodnjak, *Slovensko slovstvo* 157), ki so od 15. stoletja za manj izobraženo bralstvo prirejale viteške romane v različnih evropskih jezikih (Hladnik, pogl. 2.2).

² Še več, Matevž Ravnikar je povesti Christopha von Schmidida populariziral prav kot nekakšen ščit proti sočasni umetniški literaturi; verjel je, da naj bi te povesti slovenske duše očistile kvarnega vpliva evropske poezije od sredine 18. stoletja, ki je bila po njegovem »najbolj prekanjeno izmišljeno sredstvo za rušenje prestolov in oltarjev« (nav. po Pogačnik 244).

³ V poznejšem prispevku tudi Kmecl izpostavlja, da je Trdina »svojevrsten pojav v slovenski književnosti, saj se je s svojim pisanjem gibal med dvema skrajnostma: nekakšnim čudaškim zaostajanjem na eni strani oz. prehitevanjem siceršnjega razvoja po drugi« (Kmecl, »Trdina« 321).

liberalnega in progresivnega nacionalista Trdine – ki se je tako zaradi svojih radikalnih političnih stališč kot zaradi vzkipljivosti zapletal v »nenehne konflikte, pogubne za njegovo učiteljsko in pisateljsko kariero« (Dovič, »Mehka cenzura« 1) – je v mnogočem dolgoval različnim tokovom razsvetljenstva. To se pozna tako v pisateljevem nasprotovanju klerikalnemu konservatizmu⁴ in »gospodi« (ki pa jo je izenačil z Nemci) kot v njegovem senzualnem pogledu na svet; ta se ni manifestiral le v Trdinovem nepopustljivem opazovanju sebe in drugih, temveč tudi v suverenih težnjah k humanistični znanstveni metodi, pozneje razmeroma neznačilnih za literate. V svojem »Pretresu slovenskih pesnikov« je tako že leta 1850 v zametkih prepletal literarnozgodovinsko in kritično metodologijo. V naslednjih desetletjih je razvijal etnografske nastavke, izid močno romantizirane zgodovine Slovencev, ki jo je pisal kot gimnazijec ob koncu štiridesetih let, pa je leta 1866 poskušal preprečiti prav iz znanstvene zavezanosti dejstvom, ki so ga odvrnila od nekaterih nekdanjih zanosnih predpostavk (a jo je Matica pod konservativnimi prvaki kljub temu izdala).

V duhu razsvetljenstva je tudi njegova ostra kritika ljudske vraževernosti; toda ta vraževernost je stranski produkt iste folklorne zapuščine, ob kateri se je Trdina nenehno romantično navdihoval tako vsebinsko kot slogovno – in to mnogo bolj kot katerikoli drug slovenski prozaist do druge svetovne vojne. Še več: romantik Trdina se je pogosto naslonil prav na tisti mitološki del folklore, ki se scientističnemu, metodološkemu duhu razsvetljenstva najbolj izmika. Pa tudi s tem pisateljevih dvojnosti ni konec: čeravno je Trdina v obeh obdobjih svojega leposlovnega objavljanja (1847–1852 in 1881–1905) zaslovel prvenstveno s fantastičnimi pripovedmi,⁵ je bil od svojih srednjih let naprej tudi avtor več informativnih avtobiografij. Najdaljša med njimi, osupljivo iskreni *Spomini*, ki je prvič izšla šele po drugi svetovni vojni,⁶ je ob Kersnikovi prozi z začetka osemdesetih let v observaciji sebe in družbe morda res najbliže realistični

⁴ Antipatija pa je bila vzajemna; še v poznih osemdesetih letih 19. stoletja so bile za osrednjega katoliškega ideologa Antona Mahniča Trdinove *Bajke in povesti* (med katerimi danes nekatere berejo v osnovnih šolah) »prava kloaka, ki se vije skozi letnike *Ljubljanskega zvona*, kloaka, v katero se zliva vse, kar se da misliti najbolj ostudnega in kosmatega – prava ‚kvintesenca‘ mladოსlovenskega liberalstva!« (Mahnič 426).

⁵ Mladi Anton Slodnjak »Pripovedko od Glasan-Boga«, ki se ji posvetim v nadaljevanju, razglasi za sploh »najbolj fantastično slovensko povest« (Slodnjak, *Pregled* 175).

⁶ Njegovih 27 zvezkov nesistematičnih etnografskih zapiskov o Dolenjski (s številnimi opisi seksualnosti, vulgarnosti in krutosti) iz časa po politični prisilni upokojitvi leta 1866 pa sploh ni bilo vključenih v *Zbrano delo*. Predvsem po zaslugi zanimanja slovenskih folkloristov jih je leta 1987 v uredništvu Snežane Štibi in Igorja Krambergerja izdala Univerzitetna konferenca ZSMS v treh knjigah kot *Podobe prednikov*.

senzibilnosti (prim. Dolgan), s katero največkrat povezujemo ustvarjanje slovenskega liberalnega meščanstva v desetletjih pred prvo svetovno vojno.

Kot je pred leti v predgovoru zbornika o Trdini zapisal urednik Marijan Dovič:

Pogled v njegovo »delavnico« je osupljiv: besedila so talilni lonec, v katerem se brez jasnih razmejitev mešajo fikcija, folklor, miti, sodobne in zgodovinske »realije«. Pisateljeva bujna domišljija in ustvarjalni eklekticizem onemogočata razločiti, kaj je tu sploh vstopni material, surovo gradivo, in kaj je »obdelava«. [...] Trdina še vedno ne razmišlja v okviru diskurzivnih ločnic, ki se nam danes zdijo samoumevne. Ko piše, enostavno piše, uporablja vire, imaginacijo, domisleke, nepreverjene čenče. (Dovič, »Sto let« 12)⁷

Nič manj kot za znamenito zrelo delo *Bajke in povesti o Gorjancih* (1882–1888) je omenjeno prepletanje starinskih in modernih avtorskih strategij značilno tudi za Trdinova najzgodnejša dela, na katera je močno vplivalo nacionalno vrenje leta 1848 – in ki so večini današnje slovenske (tudi bralske) javnosti povsem neznana ali v najboljšem primeru obskurna.

V prispevku bom »moderne« elemente Trdinovega pisanja (ki naj pomenijo toliko kot znamenja sprememb v pojmovanju sveta, sebe in literature nasproti drugim elementom, ki so bili pisanju inherentni že v prejšnjih stoletjih) prepoznaval v mladostnem poskusu nacionalnega epa »Pripovedka od Glasan-Boga«. Pokazal bom, da specifična razporeditev sočasnih literarnih vplivov izhaja iz kulturnega obzorja časnikov, ki so Trdino spodbodli, a jih tudi presega in v nekaterih segmentih anticipira senzibilnost mladoslovencev naslednjih desetletij. Preplet arhaizirajočih in modernizirajočih tendenc, ki naj jih osvetli analiza tega epskega poskusa, je v širšem kontekstu po ugotovitvah Marka Juvana značilen za romantične epe, ki »so pripovedno sooblikovali identiteto modernega posameznika ali kolektivnega individuuma – naroda« (Juvan xv).

Tri kategorije meščanske modernosti: Trdinov poskus epa med folklorizmom, nihilizmom in družbeno pogodbo

»Pripovedko od Glasan-Boga«, »poskus narodne epopeje Slovencev«, kot se glasi njen podnaslov, je Trdina napisal v prvih mesecih študija na Dunaju in jo leta 1851 objavil v *Ljubljanskem časniku*. Na prvi pogled

⁷ Podobno, čeravno manj prizanesljivo, Kmecl v svoji sijajni študiji začetkov slovenske meščanske proze Trdino imenuje »najbolj čudnega bastarda tistočasne slovenske literature« (Kmecl, *Od pridige* 65).

je obrnjena striktno v preteklost. Trdina je v pripovedi fingiral sintezo nacionalne zgodovine, pri tem pa se je naslonil tudi na mitološke osebnosti. Matiček (kot je Glasan-Bogovo rojstno ime), posinovljenec kralja Matjaža, je v začetku zgodbe duhovnik. Je prirojeno inteligenten in obenem globoko verujoč. Potem ko spreobrne več grešnikov, preneha jesti in piti ter se prehranjuje z mano iz raja in pije vodo »iz tretjega neba«. Šele ko uspešno spreobrne vojsko turških psoglavcev, postane znan kot Glasan-Bog. Nepričakovan zaplet, ki motivira osrednjo zgodbo, sledi s smrtjo Matjaževe mladostne ljubezni Marice. Čeprav je bila ta skozi življenje kot barska plesalka primorana proti svoji volji izpolnjevati želje pijanih nasilnežev, jo družba v glavnem prepoznava kot nesveto lahkoživko – in tako jo vidi tudi Glasan-Bog. Potem ko angel, ki njeno dušo spremlja v onstranstvo, več kot en dan ne obišče Glasan-Boga, temu razloži, da Bog Maričino ubožno življenje med ljudmi ceni bolj kot njegovo puščavništvo. Glasan-Boga prvič popade zavist, v krščanstvu eden od sedmih smrtnih grehov, njegov spor z Bogom pa se do konca »Pripovedke« le še poglablja. Družbo angelov zamenja s tremi zlobnimi škrtati, ki izpolnijo vsako njegovo željo in ga tirajo bliže peklju. Potem ko v njegovi službi zavlada turški vojski, se naposled odtrga od vsakršne pripadnosti, kar pomaga združenim junakom slovenske mitologizirane preteklosti, da v boju z vse bolj neorganizirano in nemotivirano turško vojsko Glasan-Boga premagajo.

Ideološki okvir je torej vsaj navidezno tradicionalno katoliški; dobrim katoliškim Slovencem v izhodišču nasproti stojijo zlobni Otomani, kar je pogost motiv iz slovenskega ljudskega slovstva. Temu ustrezno je karakterizacija (s potencialno izjemo Marice, razmeroma stranskega lika) plitva in v glavnem služi poosebljenju različnih moralnih tipov. Liki so torej alegorije, poleg tega pa imajo nadnaravne moči. Fantastična alegorična abstrakcija je skratka – v skladu s Kmeclovimi in Kosovimi ugotovitvami – res še daleč od čutno nazornega in detajlnega opazovanja v meščanski prozi prihodnjih desetletij in bliže krištofšmidovski,⁸ starejši nabožni prozi.

V upoštevanju sočasnega literarnega konteksta pa se »Pripovedka« pokaže tudi kot razmeroma inovativna artikulacija vplivov v produktivni komunikaciji z aktualnimi literarnimi tokovi. Skozi analizo se izčisti ena

⁸ Srečni konci pa so se pri tem prehodu najprej ohranili (kot jasno kaže večina jurčičevske proze). Medtem ko so v kmečki prozi v slogu krištofšmidovske ostali standard vsaj do inovacij Franca Ksaverja Meška (pogosto pa tudi pozneje), jih je umetniška literatura, ki se je v sedemdesetih letih 19. stoletja vse bolj bližala realizmu, srečne konce postopoma (včasih, npr. pri Tavčarju, pa niti ne tako postopoma) opuščala, preden sta jim prestiž resno (in kljub nekaj poznejšim prekinitvam razmeroma trajno) načela nova romantika in naturalizem.

od možnih konstelacij literarnih nazorov, kakršne so v dveh desetletjih od verzov za redke izobražence privedle do prevlade meščanske umetniške proze za mnoge v literarni javnosti meščanskega nacionalnega gibanja. V predpostavljani konstelaciji pa je celo zelena arhaičnost teksta zelo v koraku s časom.

Vzratna modernost: Herderjev folklorizem

Prvi v tem času izredno daljnosežen vpliv je za bralca z minimalnim poznavanjem literarne zgodovine transparenten – in se s fokusom na preteklost nikakor ne izključuje. V izumljanju herojske zgodovine Slovencev z imitacijo folklorne forme in njenih prepoznavnih tropov je Trdina, tako kot glavnina romantikov vzhodno od Rena, dedič Herderja. Še prav posebno so Herderja občudovali slovanski nacionalno čuteči romantični inteligenti, k čemur je prispevala njegova idealizacija Slovanov.

Prav to Trdina izpostavi, ko v svoji krajši avtobiografiji razglablja o Herderjevem vplivu na svoje pisanje:

Z veliko radostjo pa se spominjam še dandanes Herderja, ki je imel toplo srce tudi za nas Slované, kar je bogme presneto redka prikazen v nemški literaturi. Jako mnogo prekrasnih misli in nazorov, za katere sem mu še zdaj hvaležen, sem našel v njegovih: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. (Trdina, »Moje življenje« 509)

V svojem daljšem življenjepisu Trdina pove, da je to delo, ki ga je prebiral med svojimi študijskimi počitnicami na Dunaju, oblikovalo njegove religiozne poglede na božjo previdnost, ki so vključevali tudi »napredek človeštva« (Trdina, »Spomini II« 57). Sicer pa Herderja v svojem opusu omeni komaj kdaj.⁹

To je po svoje nenavadno, saj se pri Herderju (prek romantične filologije) zagotovo napaja tudi značilno Trdinovo folkloriziranje,¹⁰ ki je

⁹ Ena od omemb se presenetljivo nahaja v orisu treh konj v nedokončani zgodnji družbenokritični »Pripovedki od zlate hruške« iz leta 1850. Ti konji »so tudi človeški jezik znali in zatorej po dokazu verjetnega [tj. verodostojnega] Herderja tudi um in pamet imeli« (Trdina, »Pripovedka od zlate hruške« 133).

¹⁰ Sodeč po Leerssensu Herderju dolguje »vse romantično (in poznejše) ukvarjanje s popularno kulturo, od zbirk pravljic bratov Grimm do rojstva folklornih študij« (Leerssen, *National Thought* 97). Časopisi, ki so mlade pesnike okoli leta 1848 vneli za epiko, osnovano na ljudski, so se večkrat sklicevali nanj. Podobno kot pri Trdini so tudi časopisne omembe »veliciga nemškega Herderja« kljub značilno protinemškemu sentimentu nadvse laskave (»Slavenov prihodnost« 1).

najopaznejša karakteristika »Pripovedke od Glasan-Boga«. Tudi motivi v glavnem izhajajo iz slovenskega ljudskega izročila. Med njimi so godec pred peklom in številni psevdohistorični, torej takšni zgodovinski liki, ki jih je folklor znatno mitologiziral: kralj Matjaž, mitološki odrešitelj Slovencev, ki ga v Trdinovem epu izpostavlja tudi zgodnejša literarna zgodovina in je vsaj v Trdinovem času (prim. Majer) veljal za mitsko preoblikovanega ogrskega kralja Matijo Korvina (v madžarščini imenovanega Hunyadi Mátyás);¹¹ Ravbar oz. baron Adam Rauber iz Domžal, heroj pesmi o bitki pri Sisku in drugih pesmi o bojih z Otomani; Pegam in Lambergar, lika iz slovenske ljudske romances o zgodovinskem turnirju med katolikom Krištofom Lambergom, herojem, ki se je bojeval za Friderika II. Celjskega, in češkim husitom Janom Vitovcem, mitološko popačenim v triglavega zlikovca Pegama. Kot mimogrede lahko razberemo iz Trdinove *Zgodovine slovenskega národa*, je celo naslovni lik folklorno predrugačena zgodovinska osebnost: »[T]urški vodja Hasan-beg je bil z imenom Glasan-bog vpleten v eno najkrasnejših domorodnih pripovedk« (101). Zagotovo nezgodovinski škrti tako kot etimologija njihovega poimenovanja izhajajo iz germanske mitologije, Trdina pa jih je najbrž pripeljal iz slovenske folklore, ki jih je že prej podomlačila, podobno kot je v več mitologijah najti psoglavce oz. pasjeglavce, ki jih je slovensko ljudsko izročilo (in za njim Trdina) izenačilo z otomanskimi osvajalci v zgodnjem novem veku (Logar 371; prim. Slodnjak, *Slovensko slovstvo* 158).¹²

Toda ne smemo spregledati, da način Trdinovega urejanja mitološkega in psevdohistoričnega materiala dolguje razmeroma recentnim virom. Literarna zgodovina je že zgodaj prepoznala navezavo Glasan-Boga na južnoslovansko ljudsko epiko. Ivan Grafenauer je pred prvo svetovno vojno zapisal: »Trdina hoče ustvariti v tej pripovedki po vzoru srbske epopeje o kraljeviču Marku slovenski ep o kralju Matjažu v zvezi z raznimi drugimi narodnimi junaki« (Grafenauer 49). Toda »epopeje«, ki so srbske epe (kot Trdina slovenske mite) kompletirale v integralen cikel, niso nič starodavnega; očitno je šele nemški klasični filolog Friedrich August Wolf, ki je Homerjeva epa interpretiral kot dva niza ljudskih pesmi in nad katerim se je navduševal tudi Trdina, številne romantične filologe konec 18. stoletja opogumil, da so južnoslovanske epe o kraljeviču

¹¹ Marija Klobčar v nedavno izdani študiji provokativno dokazuje, da je bila dozdana atribucija napačna in da je mitološki kralj Matjaž zasnovan na Karlu Velikem.

¹² Kot kaže, je tudi turška folklor poznala podobno bitje; sodeč po navedbi iz vira v turščini (Ögel) v za zdaj sicer šibkem angleškem wikipedijskem geslu je *itbarak*, »psoglavo, temno človeško bitje«, drugače od svojega slovenskega mitološkega pendanta prihajal z »neznanega severozahoda« Azije.

Marku po homersko sestavljali v epske cikle. Trdino, ki je želel ta model aplicirati na raznolike slovenske ljudske pesmi, največkrat postavljajo v zvezo s Siegfriedom Kapperjem.¹³ Ta je malo pred izidom »Pripovedke« primerjal homersko in srbsko epiko, nedolgo za njim pa na osnovi skrbno preučenih Karadžičevih srbskih narodnih pesmi (Hrabal 49) napisal ep o carju Lazarju in kosovski bitki,¹⁴ »svobodno kompozicijo po [...] lastni domišljiji« (Subotić 91).

Ne preseneča, da je tudi Trdina slovenske ljudske junake in njihove zgodbe vključil in kombiniral zelo svobodno (prim. Ilešič 27); med drugim je ob likih iz slovenske folklorizirane zgodovine razmeroma osrednje mesto namenil junaku Prešernove Turjaške Rozamunde Ostrovrharju, ki ni ne folklorna ne zgodovinska figura (prim. Slodnjak, *Slovensko slovstvo* 158; Logar 371).

Zaradi eklekticizma, s kakršnim je Trdina »združ[il] v eno epsko celoto narodne zgodbe o kralju Matjažu itd.« (Ilešič 27), pa ta »celota« nikakor ni sklenjena, kar je točno zaznal že mladi Anton Slodnjak. Trdinov poskus nacionalnega epa, ki ga literarni zgodovinar vendarle imenuje za »čudovito fantastiko« in ob *Krstu* »[naj]originalnejši poskus oživiti slovensko preteklost«, zanj ni bil koncizna celota, temveč prej inspiriran, a nesistematičen konglomerat. Trdina naj bi

v »Glasan-Bogu« nakopičil v bolešni bistroidnosti s pomočjo simbolov narodne in umetne pesmi krvava poglavja iz naše zgodovine, dviganje in padanje narodne duše, boje in zmage, a vse to združil s porazi, kakor jih doživlja sleherno človeško srce. Prešernov *Krst* je premišljen in premerjen do poslednjega odenka v ritmu, besedi in vsebini, Trdina pa, sin [leta 1848] obnovljene narodove volje po svobodi, je brez mere in merila vrhovatil motiv na motiv, pripovedko na pripovedko, misel na misel. (Slodnjak, *Pregled* 174–175)

A »brez mere« ne implicira le, da je bilo kopičenje motivov robustno,¹⁵ temveč tudi, da je bilo brez zaslonbe v starejših poetikah – kar je zlasti

¹³ Prav Wolffa in Kapperja literarna zgodovina med potencialnimi vplivi na »Pripovedko« imenuje največkrat.

¹⁴ Od drugih v tistem času lahko navedemo cikla Joksima Noviča Otočanina *Lazarica ili Boj na Kosovu između Srba i Turaka* (Novi Sad, 1847) in Petra Aleksejeviča Besopova *Лазарица. Народные песни, предания и рассказы сербов о падении их древнего царства* (Moskva, 1857), nastajali pa so še v naslednjih desetletjih; njihovo proceduro ilustrira podnaslov cikla Elodieja Lawtona Mijatoviča *Kosovo. An Attempt to Bring Serbian National Songs About the Fall of the Serbian Empire at the Battle of Kosovo into One Poem* (London, 1881).

¹⁵ Stanko Janež naravnost pravi, da je povest »zglede umetniško nepregnetene folklorne snovi« (Janež 19).

v kontekstu revolucionarno izzване »volje po svobodi« kajpak jasen odmik od krištofšmidovstva. To na videz amatersko »nezmernost« torej lahko vsaj potencialno povežemo s pripovedno smelostjo, ki nas posredno bliža tudi nekemu drugemu, morda najzanimivejšemu vidiku Trdinove modernosti.

Zavrjnena modernost: Byronov individualizem

Kljub nedvoumnemu Herderjevemu vplivu in dejstvu, da je bil celo namen napisati »nacionalni ep« literarna noviteta prve polovice 19. stoletja,¹⁶ se Trdina s svojo literarizacijo folklornih mitov še vedno zdi nesistematičen starinar, romantično zagledan v preteklost. V »Pripovedki od Glasan-Boga« pa lahko najdemo tudi neko drugo (in na drugačen način romantično) moderno dimenzijo, ki jasneje napotuje v smeri razcveta meščanske proze. Do Georgea Gordona Byrona, ki je s svojo famo učvrstil angleški romantični motiv upornika v razkolu z družbo, demoničnega individualista, ki ne pristaja na toga in suhoparna pravila, je bil Trdina – kar ne preseneča – ambivalenten. A so kljub njegovi pregovorni zavezanosti folkloristični inspiraciji omembe Byrona v njegovem opusu konkretnješe in pomenljivejše od omemb Herderja.

Byrona je Trdina spoznal že med študijem, njegov prijatelj in sošolec, pesnik Fran Jeriša, pa je celo prevajal *Hebrejske melodije*, in to že tedaj iz angleščine, ter jih leta 1852 objavil v *Kmetijskih in rokodelskih novicah*. V *Mojem življenju* Trdina o angleškem pesniku, »za katerim je šlo toliko posnemalcev v vseh kulturnih narodih in tudi med Slovani«, zapiše:

Byron je pel res svobodno, kakor mu je velevala svobodna duša. Mladino more ta pesnik očarati in oduševiti, če je le količkaj dovzetna. On riše odločne, energične značaje, ki se ne boje ni greha ni pekla, ni Boga ni hudiča. Na svojem uverjenju stoje nemični kakor granitna skala. Byron je pesnik nepopustljive, brezobzirne volje, ki ne mara nobenih koncesij, nobenega kompromisa. (Trdina, »Moje življenje« 534)

Čeravno iz teh vrstic govori pisateljeva očaranost nad Byronovo strastno svobodoljubnostjo, se Trdina retorično skriva za Matijo Valjavca, še enega tedanjega avtorja epov, ki naj bi se Byronovi »oblasti [...] podvrgel vsaj za nekaj časa« (534). V daljših in iskrenejših *Spominih* pa Trdina prizna, da

¹⁶ Kolikor se že ideja »nacionalnega epa« dandanes zdi arhaična, pravzaprav ni veliko starejša od samih nacionalnih gibanj; eno prvih rab besedne zveze je najti v recenziji *Pesmi o Nibelungih* izpod peresa Jacoba Grimma iz leta 1807 (Leerssen, »Notes« 260).

nad Byronom ni bil le navdušen, temveč ga je pojmoval kot nekakšnega nepričakovanega bližnjika v nazorih, kakršni, pomislimo, v periferni Kranjski tik po restavraciji niso bili prav pogosti – in kakršni so Trdino celo pri sebi spravljali v zadrego. Radikalno brezobzirni individualizem in ekscesni senzualizem sta šla onkraj liberalne civilne misli (posebno periferne), samoutemeljevanje nove družbe pa je bilo ideološko zavezano novemu (nacionalnemu) tipu *skupnosti* – in ne dražljajev nenasitnim *posameznikom*, ki so s skupnostjo sprti. Trdina je bil očitno razpet med oboje, pri Byronu pa ga je privlačil prav radikalni imoralizem:

Prebral sem ga večkrat in vsaki pot z večjim navdušenjem. Čudil sem se, ko sem našel sem ter tja misli v njem, katere so obhajale včasih tudi mene, n. pr., da človeka ne veže nikaka prava dolžnost, ljubiti brate in sestre; ali pa, da se ne potrebujemo kesati epikurskih veselíc. Kain, Sardanapal, Don Juan imajo nekoliko žilic v svojem bitju, ki so zelo v žlahti z mojim tistega časa. Mogočno mi je imponirala vrsta, ki se pojavlja v dveh pesmih: Res – grešil sem to in to – toda se nikakor ne kesam. Subjektivnost, individualnost zahteva energično v vsaki misli svoje pravice. [...] Povsod in tudi v ljubezni se kaže neomejenega svobodnjaka. [...] Posebno me je zanimala grozovitost idej, elementarnost strasti, ki švigajo skoz njegove poezije kakor strele iz temnih oblakov v temno noč. Zaljublil sem se vanj za vse reči, razen za eno, da je svojo mater tako slabo ljubil in spoštoval. Prav za prav me je odbila od njega ta okolnost, drugače mogoče da bi ga bil prebral vsako leto trikrat. (Trdina, »Spomini II« 273–274)

Digresija postane zgovorna, če te Byronove razsežnosti beremo navzkrižno z naracijo epa *in* z lastnostmi, pripisanimi naslovnemu junaku Glasan-Bogu. Potem ko se kot otomanski voditelj zapriseže peklju, se vse bolj odvrta od kakršnekoli pripadnosti (tudi islamske) in se naposled udinja le svojim megalomanskim strastem. V dolgem govoru o sebi in svoji relativistični etiki ob koncu epskega poskusa Glasan-Bog reče tudi:

»Deček sem služil *Boga*, mladenič sem služil škrata, pa postal sem možak in možak bom služil *samega sebe*. Več ne potrebujem gospoda in njegove službe in pičle plače. Od zdaj sem svoj gospodar, svoj vodja in svoja lastnina. [...] [S]vobodni možak in sluga nikogar bom ta svet končal in si ustvaril drugega, meni po volji, meni v veličast in v službo in meni v popolno vdanost.« (Trdina, »Pripovedka od Glasan-Boga« 112)

Po tem radikalno individualističnem govoru Trdinov vsevedni pripovedovalec nadaljuje:

Tako je govoril Glasan-Bog in vse čednosti in vse pravice, ki jih kristjan, Turek in nevernik spoštujejo, so mu zdaj nespametno bledenje, traparija in nična, abotna

zmišljenost. Več ne misli na pogoj, ki so ga pred dvobojem Turki s kristjani sklenili, več se ne spomni, da je on sam ta pogoj nasvetoval, potrdil in podčrtal. Odpovedal se je vsem gospodarjem in njih lastninam, odpovedal se je tedaj tudi božji vernosti in zvestobi. (113)

In tu se lahko vrnemo k Trdinovemu byronizmu; v svoji razviti fazi Glasan-Bog ni le junak, po vsej verjetnosti navdihnjen z Byronovimi, temveč osupljivo natančno pooseblja prav tiste byronovske razsežnosti, v katerih se je Trdina po lastnih besedah lahko prepoznal. V tem smislu pa je zelo nenavadno, da se *konotaciji* obeh Trdinovih opisov, Glasan-Boga in Byrona, ne bi mogli bolj razlikovati – in da je naslovni junak veličastnih proporcev, sicer alegorija Trdinovih najljubših byronovskih lastnosti, nedvoumni antagonist, negativec. Pripovedovalec ne kaže nikakršne afinitete do njega in bralcu neprestano onemogoča identifikacijo ali sočustvovanje z njim.

Naši domnevi o Trdinovem obračunu z lastno fascinacijo nad byronizmom pisatelj posredno pritrudi v *Spominih*, in to prav na mestu, kjer opisuje svoje ustvarjanje »Pripovedke«. Ne da bi se neposredno navezal na svoj odnos do Byronovih junakov, zrel Trdina potrди samokritično avtobiografsko noto¹⁷ (pa tudi prevlado avtorskega nad folklornim) v svojem poskusu epa:

Iz kratkih, pokvarjenih, nerazumnih pravljic sem osnoval dolge, narodnim podobne pripovedke. [...] Najdaljši teh povesti sem dal ime: »Glasan-Bog«, zmes več narodnih povedek in podob svoje fantazije in glave. *Vsekakor je več mojega kot narodnega*. Pisal sem jo neskončno hitro, z ognjeno dušo in takim veseljem, kakor nobene reči ne prej ne pozneje. Narisal sem usodo človeka, katerega strasti in zgodbe od prve svetosti odvrnejo in ga dopeljejo nazadnje v popolno nejevero in svobodo, v kateri pogine. *Vidi se, da sem zajemal tu iz svojega življenja in srca*. (Trdina, »Spomini II« 157; moj poudarek)

Do nihilizma naslovnega junaka »Pripovedke od Glasan-Boga« je pisatelj torej čutil afiniteto na osebni, *estetski* ravni. To kaže, da je svoj privatni pogled v skladu z ideologijami nove dobe že pojmoval do neke mere avtonomno, ne pa še dovolj, da bi to svojo afiniteto sprejemal brez zadržkov. In v metaliterarnem smislu je Trdinov *pripovedovalec*

¹⁷ Trdina torej tu ne kritizira konservativnih bleiweisovcev kot v nekaterih drugih delih, temveč na Glasan-Boga prenese njihov očitek njegovi lastni politični liniji. Zrel Slodnjak glavnega junaka epskega poskusa označi za »nemirnega človeka – nekaj[o] poosebljenj[e] liberalizma« (Slodnjak, *Slovensko slovstvo* 158); individualizem likovega liberalizma je, predpostavljamo, dodatno zaostren zaradi očitnih sledi byronovstva, torej še ene Trdinove dokazljivo avtobiografske črte – in posledično je zaostrena tudi kritika.

v (nič manj kot) ostri kritiki *pisateljevih* osebnih preferenc nadvse moderen. Trdina je očitno sodil, da je, v sodobnejši terminologiji, dražljivi byronovski nihilizem preveč centrifugalen za družbeno vezivo slavne epske psevdozgodovine Slovencev. Kot zgodovinar je najbrž vsaj intuitivno razumel, da radikalni individualizem, s katerim so angleški romantiki izrekli nezaupnico predhodno centralizirani in atomizirani družbi industrijske revolucije (in kakršnega je v avtorsko dodelani formi svetu posredoval Byron), ni primeren za literarni profil skupnosti, ki se še vzpostavlja. Centrifugalnim tendencam, ki bi kot načelo onemogočale kakršnokoli artikulirano družbeno ureditev, se je moral Trdina vsaj na – javnost zadevajoči – *politični* ravni zoperstaviti. Če »Pripovedko« beremo na ozadju njegovih drugih spisov, se zdi, da pri tem morda ni šlo le za ideološko inercijo, temveč za reflektirano, intencionalno odločitev.

Konsenz z modernostjo: družbena pogodba in drugi razsvetljenski aspekti

Ob dejavnem soustvarjanju nove, meščanske in nacionalne skupnosti so med redko, a čedalje številčnejšo inteligenco krožile različne ideje, kaj bi prvo kohezivno spajalo. Moderni individualizem, stopnjevan do nihilizma, je v epu resda kritiziran *in toto*, kar se lahko v kontekstu tedanjega katoliškega nezaupanja do subjektivistične lirike zdi kot konservativna kritika z desne. Toda pripovedovalec vsaj ponekod implicira pozicijo na drugačen način moderne, racionalno urejene družbe, ki bi šla onkraj partikularnih razlik med svojimi pripadniki in se manifestirala kot njihov konsenz – in kot njihovo skupno dobro.

Poglejmo si, kako: vrnimo se k citatu, s katerim pripovedovalec pospremi Glasan-Bogov odpadniški govor. Tam kljub jasnemu krščanskemu okviru svoje epizirane psevdozgodovine Slovencev Trdinov pripovedovalec Glasan-Bogove zlobe ne prikaže kot inherentne drugim religijam (da se po svojem moralnem padcu najprej ustali pri islamskih Otomanih, je vsaj deloma dolg nacionalistično procesirani folklori); prav tako kritike ne nameni ateizmu (ki je bil v tem času demoniziran in preganjan tudi po vsem »krščanskem svetu«): vsi ti nazori so v poskusu epa subtilno zastopani kot sprejemljive alternative Glasan-Bogovemu nihilizmu. Pripovedovalec naravnost pove, da »vse čednosti in pravice«, ki so za Glasan-Boga nazadnje le »nеспametno bledenje, traparija in nična, abotna zmišljenost«, spoštujejo »kristjan, Turek in nevernik« (Trdina, »Pripovedka od Glasan-Boga« 113).

Trdina se je torej pri razmisleku o tistem, kar danes teorija razume kot družbeno vez, naslonil na zglede iz francoskega razsvetljenstva. A če so ti – za slovensko literaturo presenetljivo moderni – zagovori tolerance bliže Voltairu, gre naracija včasih onkraj njegove propagande liberalnega individualizma pod benignim despotom; v psevdozgodovinski kolektivni *narodovi* akciji (ta sicer za skupno dobro transcendirata partikularizme, a je v skladu s folkloro stanovsko korporativna rekonkvista) po moralnem razkroju Glasan-Bogove vojske, katere vera ni več *emocionalna* religija srca (dobesedno »materina vera«) in ki ne spoštuje več *družbenih dogovorov*, se ta vsaj implicitno približa Rousseaujevi misli, ki svobodo v temelju pojmuje drugače kot Byronovi literarni liki.

Možnost navezave na Rousseauja vsekakor ni zgolj špekulacija: Trdina ga v svojem opusu omenja pogosteje kot Herderja ali Byrona – z njim pa si veliko deli tudi intelektualno.¹⁸ »Rousseauja sem prebral vsega, [...] nekatere spise in poglavja še po večkrat, n. pr. *Socialni ugovor* in 'Savojskega vikarja', ki je v njegovem *Emilu*,« piše v *Mojem življenju* (529). Njegovemu svobodoljubju je gotovo ustrezala misel, da so ljudje po naravi svobodni. Konec koncev je zreli Trdina tako kot Rousseau prvi avtor laične avtobiografije v svojem jeziku, ki pri obeh vsaj deluje osupljivo iskrena. Ko opisuje, »kako silno so me ganile, zanimale in navdušile vse njegove knjige«, izpostavi, da mu je pri Rousseauju »najbolj imponirala odkritosrčnost, da razklada brez ovinkov vse svoje predrzne nazore in velike grehe« (529). Takšna svobodoljubnost je bila v Trdinovih pogojih morda še bolj izstopajoča kot v Rousseaujevi Ženevi 18. stoletja. Tako kot Rousseau je Trdina v spominih pionirsko za svoj jezik pisal o masturbaciji in se pri tem skliceval na vzornika, oba pa sta jo opisovala s krivdo: »Obžaloval sem pisatelja, da se ni mogel izkopati« (Trdina, »Spomini II« 40).

Stičnih točk med obema avtorjema pa je še veliko: Trdinovo združevanje politične progresivnosti in ponotranjene vere ter drugi binomi njegove ambivalentne zapuščine (znanost – fantastika; razsvetljenska poučnost – romantični zanos; narodna folklorja – samoizpoved ...) so ob avtorjevih žanrskih inovacijah po svoje primerljivi Rousseaujevi karseda

¹⁸ »Glavne literarne zglede za Trdinovo spisje [...] je najbrž potrebno iskati prav v razsvetljenstvu 18. stoletja, predvsem v delih Voltaira in Rousseauja« (Kos, »Evropski vplivi« 31). Glede na daljši hvalospev Voltairu v *Mojem življenju* (529) je presenetljivo pisateljevo skoraj povsem nasprotno stališče v daljših spominih; delita si le podatek o tem, da se mu je posvetil bolj na kratko: »Onega sem se kmalu naveličal; iz teh kosmatih satir zija preočito nekakšna hudičeva hudobija; o krščanstvu sem imel jaz boljšo misel in sicer iz prepričanja na temelju zgodovinskem. Nevoljno sem vrgel debele vampe v kot in se lotil Rousseauja« (Trdina, »Spomini II« 40).

raznoliki dediščini v moderni politični in kulturni zgodovini Evrope.¹⁹ In ni dvoma, da je Trdina, ki je bral vsa Rousseaujeva dela, v svojem inherentnem političnem konfliktu med liberalnim nacionalizmom, univerzalno emancipacijo, zgodovinsko vednostjo in duhovnostjo lahko reflektiral številne aspekte Rousseaujeve misli. Pri tem je morda želel prepoznati tudi okvir, s katerim jih v svojem miselnem svetu regulira sam filozof.²⁰

V *Spominih* Trdina hvali »neizmerno število [Rousseau]vih originalnih, krasnih idej« in »navdušenje za blagobitje vsega človeštva«, ki je zanj »ta junaška borba za pravico, resnico in svobodo« (Trdina, »Spomini II« 40). Da bi razumeli, kako subverziven se je moral zdeti Rousseaujev univerzalizem ob tedanjem vrenju nacionalizma, zadostuje manifestni pasus iz prve številke *Slovenije*, liberalnejšega od časopisov, ki so od leta 1848 naprej spodbujali epsko dejavnost: »Kar zrak živalim, je narodu narodnost. Ti sveti resnici je vedno nasproti stala silna laž, med Nemci nekdanj sosebnost pestvani kosmopolitsem (svetoderžavljanstvo), čigar glavno moč in pomembo razjasni sledeči pregovor: *kjer je dobro, je domovina*« (»Nekoliko besed« 1).

Cilji nekaterih Trdinovih vzorov pri pisanju so bili torej širši in daljnosežnejši od ciljev nove ideologije, ki je pisanje epa sploh zahtevala – in ki je bila za mladega Trdino še vedno dovolj odločilna, da kljub vplivu rousseaujevskega univerzalizma npr. nikoli ni presešel svoje nacionalistične skepse do Nemcev.²¹ A centrifugalnih teženj pri Trdini ne regulira le tipični etnični (posebno pa ne religiozni) ekskluzivizem, temveč bolj emancipatorni nazori, ki so se jim številni romantični nacionalisti (tudi nekateri samorazumljeni rousseaujevci) odpovedali.

¹⁹ Rousseau je bil po eni strani brez precedensa univerzalistični zagovornik splošne volje, ki je eden od temeljev demokratične emancipacije, po drugi pa pisec o singularnem, ki je v literaturi lastnoročno uveljavil že kmalu zatem povsem samoumevno samoopazovanje (Hauser 88–89). Njegovo idealiziranje vrnitve k naravi je navdihnili nemške, angleške in druge romantike. Politično je vplival tako na jakobince in »plebejsk[e] in malomeščansk[e] radikalc[e]« Mazzinijevega tipa kot na Jeffersona (Hobsbawm 296). Če vsemu temu dodamo vpliv Rousseaujeve antiinstitucionalne religije srca na protirazsvetljenske romantike in morda celo na množičen razcvet protestantskih ločin v ZDA (Stark 69–71) v času Trdinove mladosti, je Rousseaujeva dediščina resnično vsestranska (Jež 65–69).

²⁰ Aspekti Rousseaujeve misli so Trdino lahko dosegli tudi posredno. Med drugim je bil navdušen nad francoskim sentimentalnim romanom *Paul et Virginie* (Trdina, »Spomini I« 136 in »Moje življenje« 510), v katerem se Bernardin de Saint-Pierre leta 1788 Rousseauju ni bližal le v deizmu in idealizaciji narave, temveč tudi v (sicer mili) kritiki razredne razslojenosti v francoskih sužnjeposestniških kolonijah.

²¹ K prejšnjima opombama: celó Trdinovo navdušenje za narodno, zaradi katerega ni mogel čisto ponotranjiti Rousseaujevega univerzalizma, se je v svoji romantični emfazi lahko legitimiral z Rousseaujevim postavljanjem sentimenta nad suhoparni razum.

Emancipacijski motiv je bil sicer, pa četudi pogosto (in v Evropi čedalje pogostejše) globoko skrit, v samem jedru *političnega* nacionalizma. Ta se je namreč – v veliki meri navdahnjen z Rousseaujem – pojavil v francoski revoluciji in bil v prvih letih veliko inkluzivnejši od etnično, kulturno oz. jezikovno osredinjenega nacionalizma, ki se je medtem oblikoval vzhodno od Rena (Jež). Po Leerssensu je osnova modernega nacionalizma prav spojitev Rousseaujevega koncepta ljudske suverenosti in Herderjevega poudarka na kulturnih razlikah med ljudstvi (Leerssen, »Primitive Orality« 24–25). Srečanje med tema filozofoma, tako ključno za *politični* profil slovenskega kulturnega nacionalizma v drugi polovici 19. stoletja, se torej – specifično redistribuiran – morda odigrava tudi v tem delu, s katerim se je avtor odzval *estetskemu* klicu novega slovenskega časopisja po 1848 k stvaritvi narodne epopeje – oziroma, z današnjim besednjakom, nacionalnega epa.

S svojima konceptoma splošne volje in družbene pogodbe bi Rousseau Trdini kaj lahko služil kot ključni mislec *skupnega*, saj v nasprotju s številnimi progresivnimi intelektualci 19. stoletja slovenski pisatelj nikoli ni cenil Georga Wilhelma Friedricha Hegla.²² In filozofska motivacija bi nas morala dejansko zanimati, saj »Pripovedko« z alegoričnim razvojem problemskega junaka nekateri pojmujejo kot prvo slovensko filozofsko prozo (gl. Paternu, *Pogledi* 81; Kocijan 253).

Nekaj končnih opazanj

Namesto treh ločenih ravni modernih vplivov (ki so na nekaj srednjeevropskih inteligentov vplivali že desetletja, Herder in Rousseau pogosto posredno, Byron pa zlasti formalno) bi lahko govorili tudi o več izvorno modernih ideoloških *tenzijah*: med Rousseaujem in Herderjem; med Herderjem in zatajenim Byronom;²³ med Byronom in Rousseaujem (oz.

²² Trdina se je k nemškemu idealizmu obrnil šele potem, ko sta v njegovih ambivalentnih kontemplacijah religije in greha trčila krščanstvo in progresizem: »Seznamim se nekoliko s Kantom, Fichtejem, Schellingom in Hegelom, pogovarjaje se z znanci, ki so se pečali resneje od mene z nemškimi filozofi, in pa prebiraje glavne dokaze tudi sam v originalu. Sprevidel sem kmalu, da [...] modroznanstvo [...] samo po sebi ni rešilo nobene glavnega vprašanja človeškega premišljevanja in dvomljenja« (Trdina, »Spomini II« 56; prim. »Moje življenje« 526, kjer Heglu očita »pangermanski šovinizem«). Da bi utemljal svojo skepso do Hegla, se v nadaljevanju (v obojnih spominih) opira na velikega poljskega epika Adama Mickiewicza, ki nad njegovimi berlinskimi predavanji ni bil navdušen (Koropecy 120).

²³ Naposled nam ideološko trenje med Herderjem in Byronom lahko pojasni, zakaj je Jože Pogačnik v tem in drugih Trdinovih zgodnjih delih prepoznal mešanico

Voltaireom ali širše razsvetljenstvom). Byronovski presežni individualizem, narativno stopnjevan do ciničnega nihilizma, je bil v južnoslovenskih literaturah še razmeroma redka tema ali celo motiv. Ni pa bil Trdina z njim edinstven – in tudi prvi ne. Še več: malo pred njim ga je drug južnoslovenski romantični nacionalistični epik tudi podobno kontekstualiziral. Leta 1845 je namreč hrvaški pesnik Ivan Mažuranić naslovnega junaka *Smrti Smail-age Čengića* upodobil kot nesimpatičnega prav zaradi byronovskega nihilizma, ki ga je oddaljil od ljudi (Živančević-Sekeruš 480). V Mažuranićevem epu pa najdemo tudi odmev Rousseaujevih političnih pogledov na naravno pravo iz *Družbene pogodbe* (Fališevac 178, 183–184). To implicira, da Trdinov trk estetskega Byrona (s konotacijo vred) in političnega Rousseauja ni bil izjemno naključje. Sklepati je mogoče, da sta avtorja v primerljivem ideološkem okviru zgodnjega kulturnega nacionalizma (neločljivem od Herderja) dva radikalna (in izrazito nekompatibilna) pogleda na svobodo razporedila podobno. (Izključiti sicer ni mogoče niti možnosti, da je vsaj na katerega od njiju vplivala že dovršena redistribucija obeh protislovnih pogledov.)

Trdinov poskus nacionalnega epa je ob trenju med avtorjem in njegovim pripovedovalcem glede byronovskih vplivov²⁴ morda nehote najdaljnovidnejši v svojem neuspehu, da bi bil ep: »Pripovedka od Glasan-Boga« ni, kot implicira njen podnaslov, ep, temveč prozno besedilo.²⁵ Tudi če »Pripovedko« pogosto previdno imenujemo »prozni načrt«, je bila kmalu po nastanku z epskim podnaslovom objavljena brez dodatnih pojasnil. V vsakem primeru Leerssen, prav tako brez dodatnih pojasnil,

»tradicionaln[e] vsebin[e]« in »modern[e] idej[e]«, posredovano skozi »aktualistični idejni tip« (Pogačnik 246–247) – kar bi bila kot omenjeno tudi ustrezna oznaka romantičnega epa nasploh.

²⁴ Ni izključeno (prav tako pa ni mogoče dokazati), da je bilo Trdinovo odkritje zavestne metapozicije do svojega pripovedovalca kasneje tudi izhodišče za pionirski razmislek o avtobiografski prozi – in tudi za retrospektivne samoobtožbe. Prav tako pa je mogoče (in enako nedokazljivo), da je že k zamišljanju takšne pripovedovalske metapozicije do pisateljevega navdušenja prispevalo branje samoobtožb v Rousseaujevi avtobiografiji – po drugi strani bi k tej metapoziciji lahko prispevala že Trdinova refleksija Prešernovega opredeljevanja do svojega konfliktnega junaka Črtomirja v različnih delih prvega izdanega slovenskega epa *Krst pri Savici* (1836).

²⁵ Razen tega (pač nespregledljivega) kriterija »Pripovedka« izvrstno ustreza oznaki verzne povesti Viktorja Žirmunskega iz leta 1920: glavni junak ima izjemne individualne lastnosti; zgodba je postavljena v preteklost; določena je s konfliktno mejo z nekrščanskim drugim itd. (prim. Juvan xxvi–xxvii). Zgodba vsebuje tudi več lastnosti slovanske herojske epike (prim. Osolnik 112–113): opisuje junakovo mladost (brez rojstva) in herojska dejanja, preizkušnje in smrt. Junak se sicer ne poroči, a je njegova usoda – kar je prav tako značilno za slovansko epiko – podvržena naključnim okoliščinam, ki ga odvrnejo od prvotnih namer.

poudarja, da je več sodobnih *foundational epics* zloženih v prozi (Leerssen, *National Thought* 198). »Pripovedka« je torej pisana v formi, ki jo je Trdina pionirsko izbral okoli leta 1848 in ji ostal zvest vse življenje. Pa ne le on: v desetletju in pol po 1848 je proza – ki se nam še danes zdi med ključnimi področji slovenske literature – naposled postala osrednja zvrst novega meščanstva. Ker je to živelo in razmišljalo vse hitreje, je tudi njegova literatura, namenjena vse večji in vse bolj razslojeni, a hkrati tudi bolj izobraženi publikii, zahtevala zgradbene agilnosti brez precedensa.

Že ko je Trdina leta 1852 pionirsko prevajal spev iz *Iliade*, je to napravil »tako svobodno in po svoje«, da je »zanemarjal nalašč cezure, češ ker takih spon v jeziku ne potrebujemo« (Trdina, »Spomini II« 53). In čeprav je kot pisec ostal edinstven v mnogih pogledih, se je v desetletju, ki je sledilo, tendenca k prozi, ki jo je najprej izkazoval Trdina, začela uveljavljati med glavnino liberalnih meščanskih avtorjev. Meščanstvu, ki je racionalen razmislek in empirični dokaz cenilo bolj od zapovedanega kanona, se je verzna zgradba pripovedi zazdela kot še ena »spona«, ki po nepotrebnem zaustavlja živahen izraz neprestano spreminjajočega se čutnega, profanega sveta.

Dobro desetletje zatem, ko sta epsko formo parodirala Fran Levstik (»Ježa na Parnas«, 1854/61) in na vrhunski ravni Simon Jenko (»Ognjeplamtič«, 1855), je namreč Josip Jurčič svojo povest *Hči mestnega sodnika* začel z ugovorom Prešernovi napovedi »naših Homerov« v sonetu »Očetov naših imenitne dela«, ki pa se bere tudi kot ugovor klicem k homerskemu epu v slovenskem časopisju po letu 1848 (prim. Gandar 234). Tako kot iskanje narodne epopeje je bilo tudi Jurčičevo razpravljanje objavljeno v časopisju (ki se je po koncu Bachovega absolutizma vrnilo v javno življenje). A čeprav so tako pisci prvih let organiziranega nacionalnega gibanja kot za njimi Jurčič *kranjske* Homerje v Prešernovem sonetu brali kot *slovenske*, njegovo stališče do predlaganega homerskega epa ne bi moglo biti različnejše od njihovega:²⁶

[Z]astonj se še današnji dan obračamo po slovenskem polju, da bi iztaknili kje kakega Homerja. Med gobami, ki so v deževnem vremenu tod zrastle, še naletim na kako posamezno glivo, ki živi od danes do jutri, ali krepkejših vzrastkov vidimo le redko. [...] Bati bi se bilo tedaj tudi meni [...] ostre sodbe, ko bi svoj odlomek [...] v merjenih verzih pravil. Pa ne odvrča me od takega dela samo strah, ne – zakaj bi resnice ne povedal – tudi spoznanje nezmožnosti me naganja, da v prosti povesti povem, kar mi je razgrnila muza. (Jurčič 23)

²⁶ Predvidevanje v istem sonetu, da bodo novi Homerji pesnili o tem, »kako Metulum se Avgustu brani«, je konec koncev navdihnilo tudi Trdinov (dejanski) ep o Japodih.

Ob verzni zgradbi pa se Jurčič v ničemer ne odreka drugi pomembni komponenti homerskega epa – dolgi narativni formi, pri kateri so ga opogumili Levstikovi trije ključni prozni teksti iz leta 1858. Prozo je meščanska inteligenca do samoumevnosti ponotranjila ob branju časopisja in drugih neumetnostnih prozih besedil, ki so izhajala vse pogosteje in pokrivala vse večji nabor tem (prim. Kmecl, *Od pridige*). Še istega leta je isti Jurčič – ki je v le nekaj letih postal tudi profiliran liberalski časnikar – izdal prvi slovenski roman.

LITERATURA

- Dolgan, Marjan. »Janez Trdina – realist za folklorno masko«. *Janez Trdina med zgodovino, narodopisjem in literaturo*, ur. Marijan Dovič, Goga / Založba ZRC, 2005, str. 93–107.
- Dovič, Marijan. »Mehka cenzura trdih besedil: od Trdinovih satiričnih hrušk do nacionalističnih bajk«. *Radovi Zavoda za znanstveni rad Varaždin*, št. 34, 2023, str. 1–22.
- Dovič, Marijan. »Sto let po Janezu Trdini«. *Janez Trdina med zgodovino, narodopisjem in literaturo*, ur. Marijan Dovič, Goga / Založba ZRC, 2005, str. 7–14.
- Fališevac, Dunja. »Život i djelo Ivana Mažuranića: uz 200. obljetnicu rodenja Ivana Mažuranića«. *Kolo*, let. 24, št. 3, 2014, str. 165–185.
- Gandar, Kajetun. »Homer and Slovene Culture«. *Balkan Studies*, let. 10, št. 2, 1969, str. 225–250.
- Grafenauer, Ivan. *Zgodovina novejšega slovenskega slovstva*. Zv. 2, Katoliška bukvarna, 1911.
- Hauser, Arnold. *Socialna zgodovina umetnosti in literature*. Zv. 2, prev. Helena Menaš, Cankarjeva založba, 1969.
- Hladnik, Miran. *Trivialna literatura*. Državna založba Slovenije, 1983, <https://lit.ijs.si/trivlit1.html>.
- Hobsbawm, Eric. *Čas revolucije. Evropa 1789–1848*. Prev. Mirko Avsenak, Sophia, 2010.
- Hrabal, Jiří. »Siegfried Kapper and the South Slavic Literary Culture of the Western Balkans«. *Slovo a smysl*, let. 19, št. 39, 2022, str. 39–58.
- Ilešič, Fran. *Noviji slovenski pisci. Životopisi i izbor tekstova*. Matica hrvatska, 1919.
- Janež, Stanko. *Poglavitna dela slovenske književnosti*. Obzorja, 1992.
- Jež, Andraž. *Stanko Vraz in nacionalizem. Od narobe Katona do narobe Prešerna*. Založba ZRC, 2016.
- Jurčič, Josip. »Hči mestnega sodnika«. *Zbrano delo*, zv. 4, Josip Jurčič, ur. Mirko Rupel, Državna založba Slovenije, 1951, str. 21–75.
- Juvan, Marko. »Uvod: panorama 'romantične pesnitve'«. *Romantična pesnitev. Ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna*, ur. Marko Juvan, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2002, str. xv–xxxvii. Obdobja 19.
- Klobčar, Marija. »Prezrti zgodovinski kontekst izročila o kralju Matjažu«. *Studia mythologica Slavica*, let. 26, 2023, str. 121–143.
- Kos, Janko. »Evropski vplivi v literaturi mladoslovencev«. *Primerjalna književnost*, let. 10, št. 1, 1987, str. 29–41.
- Kos, Janko. »Levstik in Andersen«. *Slavistična revija*, let. 30, št. 3, 1982, str. 241–266.
- Kmecl, Matjaž. *Od pridige do kriminalke ali o meščanskih začetkih slovenske pripovedne proze*. Mladinska knjiga, 1975.

- Kmecl, Matjaž. »Trdina, Janez«. *Enciklopedija Slovenije*, zv. 13, ur. Marjan Javornik, Mladinska knjiga, 1999, str. 319–321.
- Kocijan, Gregor. »Zgodovinska snov v pripovedni prozi med Vrazom in Jurčičem«. *Slavistična revija*, let. 24, št. 8, str. 251–257.
- Koropecy, Roman. *Adam Mickiewicz. The Life of a Romantic*. Cornell University Press, 2008.
- Leerssen, Joep. »Primitive Orality and Archaic Heroism: The Romantic Conception of Epic«. *Romantična pesnitev. Ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna*, ur. Marko Juvan, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2002, str. 19–31. Obdobja 19.
- Leerssen, Joep. *National Thought in Europe. A Cultural History*. Amsterdam University Press, 2006.
- Leerssen, Joep. »Notes Towards a Definition of Romantic Nationalism«. *Romantik*, let. 2, št. 1, 2013, str. 9–35.
- Logar, Janez. »Pripombe k četrti knjigi«. *Zbrano delo*, zv. 4, Janez Trdina, ur. Janez Logar, Državna založba Slovenije, 1952, str. 351–401.
- Mahnič, Anton. »J. Trdina«. *Rimski katolik*, let. 1, št. 4, 1889, str. 425–426.
- Majer. »Kralj Matjaž«. *Slovenija*, let. 1, št. 11, 1848, str. 44.
- »Nekoliko besed na bravce«. *Slovenija*, let. 1, št. 1, 1848, str. 1.
- Osolnik, Vladimir. »Nacionalne junške pesnitve južnih Slovanov v obdobju romantike«. *Romantična pesnitev. Ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna*, ur. Marko Juvan, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2002, str. 109–122. Obdobja 19.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk mitolojisi*. Zv. 1, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1989.
- Paternu, Boris. *Pogledi na slovensko književnost*. Zv. 2, Partizanska knjiga, 1974.
- Paternu, Boris. »Struktura in funkcija Jenkove parodije v razkroju slovenske romantične epike«. *Slavistična revija*, let. 16, št. 1, 1968, str. 7–64.
- Pogačnik, Jože. *Slovenska književnost I*. DZS, 1998.
- »Slavenov prihodnost«. *Slovenija*, let. 1, št. 18, 1848, str. 1.
- Slodnjak, Anton. *Pregled slovenskega slovstva*. Akademsko založba, 1934.
- Slodnjak, Anton. *Slovensko slovstvo. Ob tisočletnici Brižinskih spomenikov*. Mladinska knjiga, 1968.
- Stark, Werner. »Literature and Thought: The Romantic Tendency, Rousseau, Kant«. *The New Cambridge Modern History*, zv. 8, ur. Albert Goodwin, Cambridge University Press, 1976, str. 55–80.
- Subotić, Dragutin. *Yugoslav Popular Ballads. Their Origin and Development*. Cambridge University Press, 1932.
- Trdina, Janez. »Moje življenje«. *Zbrano delo*, zv. 3, Janez Trdina, ur. Janez Logar, Državna založba Slovenije, 1951, str. 479–567.
- Trdina, Janez. »Pripovedka od Glasan-Boga ali Poskus narodne epopeje Slovencev«. *Zbrano delo*, zv. 4, Janez Trdina, ur. Janez Logar, Državna založba Slovenije, 1952, str. 84–118.
- Trdina, Janez. »Pripovedka od zlate hruške«. *Zbrano delo*, zv. 4, Janez Trdina, ur. Janez Logar, Državna založba Slovenije, 1952, str. 119–145.
- Trdina, Janez. »Spomini I«. *Zbrano delo*, zv. 1, Janez Trdina, ur. Janez Logar, Državna založba Slovenije, 1946, str. 7–251.
- Trdina, Janez. »Spomini II«. *Zbrano delo*, zv. 2, Janez Trdina, ur. Janez Logar, Državna založba Slovenije, 1948, str. 5–351.
- Trdina, Janez. *Zgodovina slovenskega naroda*. Slovenska matica, 1866.
- Živančević-Sekeruš, Ivana. »What Is Byronic in Mažuranić's Work?«. *Romantična pesnitev. Ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna*, ur. Marko Juvan, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2002, str. 477–482. Obdobja 19.

Janez Trdina's "Attempt at a National Epic" and the Influence of Modern Thought

Keywords: Slovenian literature / Trdina, Janez / Romanticism / Enlightenment / national epic / folklorization / 1848 and Slovenians

The article examines the relatively brief interest in the great Romantic epic in Slovenian during the twelve years before and after 1848, interpreting this period as a transitional phase between the age of verse for the few and the age of prose for the many. This period roughly marks the decline of feudal literary life and the rise of a bourgeois, nationally oriented literary order. Interest in the epic form among Slovenians diminished almost simultaneously with the introduction of artistic prose by the liberal wing of the Slovenian national movement to an expanding reading public. The unstable rupture of the concurrent influences that legitimized extensive narrative forms between the 1830s and 1850s—without abandoning the prestige of verse—can be analyzed through the example of Janez Trdina's work around 1848. While Trdina's "Defence and Extinction of the Iapodes" ("Bran in pogin Japodov," 1851) represents a more typical epic, particular attention is given to "The Tale of Glasan-Bog" ("Pripovedka od Glasan-Boga," 1850), an attempt at a "national epic" that, despite its intended impression of antiquity, can be read as a distinctly contemporary text for its time.

IZJAVA O DOSTOPNOSTI RAZISKOVALNIH PODATKOV

Za podporo tej raziskavi niso bili pridobljeni ali analizirani nobeni novi podatki.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.163.6.09Trdina J.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v49.i1.03>

Dva jezika irske poezije na primeru pesnika Michaela Hartnetta

Urša Strle

<https://orcid.org/0009-0005-9356-6824>
ursa.strle@gmail.com

Članek na primeru pesnika Michaela Hartnetta prikazuje del problematike jezika na Irskem, ki je v književnosti velikokrat tematizirana. Hartnett se sprva uveljavi kot pesnik v angleškem jeziku, sredi 70. let 20. stoletja pa naznani, da v angleščini ne bo več objavljaj in se obrne k ustvarjanju v irščini, jeziku, ki ni njegov materni. Prispevek na podlagi nekaterih njegovih pesmi in citatov predstavi njegov odnos do angleške in irske pesniške tradicije ter njegov položaj med obema, saj, kot sam zapiše v eni izmed pesmi v sklopu »A Farewell to English«, sta sodobno Irsko zaznamovali obe. Članek tako poudari nekatere elemente irske književne in kulturne dediščine, ki je vpletena v Hartnettovo poetiko. Dotakne se tudi vprašanja prevoda v tretji jezik in kaj to pomeni za ohranitev tiste pomenske razsežnosti pesmi, ki izraža razkol ob izgubi zgodovinsko prevladujočega jezika. Prevod to vrzel po eni strani premosti, saj njegovi bralci in bralke ne morejo zaznati, ali je pesem pisana v jeziku kolonizatorja ali v jeziku, ki je le še redkokomu materni; po drugi strani pa vprašanje jezika, eno osrednjih vprašanj irske poezije v določenem obdobju, zabriše.

Ključne besede: irska poezija / Hartnett. Michael / dvojezičnost / irska poezija v angleščini / irska poezija v irščini / prevajanje

Uvod

Uradna jezika na Irskem sta angleščina in irščina; tako v Republiki Irski kot na Severnem Irskem, kjer kot uradni jezik manjšine priznavajo tudi ulstrsko škotščino. Irski jezik – v izvorniku *Gaeilge* oziroma gelščina, tudi irska gelščina – je eden od otoških keltskih jezikov. Skupaj s škotsko in mansko gelščino spada v goidelsko ali gelsko vejo insularnih keltskih jezikov; druga glavna veja so britanski keltski jeziki. V Republiki Irski irščino sicer učijo v šolah in je prisotna kot jezik vsakdanje komunikacije na irsko govorečih območjih, t. i. *Gaeltachtaí*, a jo je z mesta maternega jezika večinskega dela prebivalstva v drugi polovici 19. stoletja izrinila angleščina, po stoletjih borbe za oblast nad otokom med Britanci in Irci, tudorskem zavojevanju v 16. stoletju in več desetletjih načrtnih naseljevanj pretežno

protestantskih britanskih naseljencev na ozemlje razlaščenih katoliških Ircev. Irščina je bila s položaja maternega jezika večine prebivalcev, jezika vseh slojev ljudi in tudi jezika besedne umetnosti, izrinjena na obrobja, v majhne lokalne skupnosti. Ta izpodriv, tako jezikoven kot socialen, je močno zaznamoval tudi irsko književnost; o njem pišejo zadnje generacije tradicionalnih irskih bardov in elitnega razreda pesnikov, t. i. *filid*, ki tožijo nad izgubo občinstva, poslanstva in sredstva preživljanja, nadaljuje pa se tudi v poznejša desetletja. Postane eno osrednjih vprašanj irskega preporoda ter kulturnega nacionalizma, občutijo in tematizirajo pa ga številni avtorji še globoko v 20. stoletju. Namen članka je na primeru Michaela Hartnetta, dvojezičnega pesnika, katerega prvi jezik je sicer angleščina, prikazati razkol, ki ga je izpodriv zgodovinsko prevladujočega jezika pomenil za irskega ustvarjalca, pa tudi vlogo prevoda v tretji jezik – tako z vidika premostitve prepada med irščino in angleščino kot tudi z vidika zabrisanja vprašanja, ki je irsko književnost tako močno zaznamovalo. Prevodi citatov in odlomkov pesmi so navedeni v lastnih, večinoma dobesednih prevodih.

Pesnik: v iskanju jezika

Michael Hartnett (1941–1999) je bil irski pesnik, prevajalec iz več jezikov in pisec literarnih kritik, povezan z različnimi irskimi publikacijami. Poezijo je pisal v dveh jezikih – angleščini in irščini. Ustvarjati je začel v angleščini, v petdesetih letih prejšnjega stoletja; prve pesmi je objavil v literarni reviji *Poetry Ireland* leta 1962 (Walsh 38–41). Sčasoma se je uveljavil kot eden vidnejših pesnikov svoje generacije, nato pa je sredi sedemdesetih napovedal, da se odpoveduje pisanju v angleščini in bo odslej objavljale še v irščini. V pesmi »A Farewell to English« (»Slovo od angleščine«, 1975) je napovedal slovo ne le od jezika, ampak tudi od pesnikov, ki jih je bral v angleščini, bodisi v izvirniku bodisi v angleškem prevodu, ter vplivov, posredovanih prek tega jezika: »I say farewell to English verse, / to those I found in English nets« (Hartnett, *Farewell* 33).¹ Istega leta, 1975, je prejel štipendijo irsko-ameriškega sklada in štipendijo za kreativne pisatelje Sveta za umetnost (The Arts Council), ki sta mu omogočila, da se je lahko posvetil le literarnemu ustvarjanju (Walsh 115–117).

Pesnikova odločitev, da bo prenehal pisati v angleščini, je nenavadna – Hartnett je sicer govoril irsko, a za razliko od svoje stare matere, pri

¹ »Jemljem slovo od angleške poezije / in tiste, ki sem jo našel v angleških mrežah«

kateri se je sprva naučil irščine, ni bil materni govorec tega jezika, ki ga je angleščina po stoletjih britanske nadvlade sčasoma dokončno izrinila na obrobje. Hartnettova javna odpoved angleščini je pri nekaterih kritikih in pesnikih vzbudila dvome o tem, ali izbrani jezik dovolj obvlada, da bi v njem pesnil; menili so namreč, da Hartnettovo znanje irščine ne dosega ravni njegove angleščine. Odločitev v prvi pesmi v nizu »A Farewell to English« presprašuje tudi pesnik sam: »What was I doing with these foreign words? / I, the polisher of the complex clause« (Hartnett, *Farewell* 30).² A v nadaljevanju utemelji svojo odločitev in stoji za njo brez obžalovanja: »I have come with meagre voice / to court the language of my people« (35).³ Kot je zapisal v članku »Why Write in Irish?«, objavljenem 26. avgusta 1975 v časniku *The Irish Times*, se je v jezik zaljubil tudi prek poezije. O razlogu za svojo odločitev pa je prav tam zapisal:

Moj glavni in najbolj preprost razlog za prehod na gelščino je to, da imam rad ta jezik. [...] Da bi katerikoli jezik pustili umreti in da pesniki, ki ga poznajo, si iz njega izposojajo in ga celo imajo radi, ne bi storili ničesar, je zame nerazumljivo. Želim si le, da bi bil bolj znan in boljši pesnik, da bi bila moja odločitev bolj izjemna in ne toliko nerazložljiva in »zabavna«. (Hartnett, »Why« 8)

Tradicija ustvarjanja v irščini je – vsaj v nekaterih predelih otoka, kjer se je irščina ohranila kot jezik vsakdana – sicer neprekinjena. Pesniki, ki so pesnili le v irščini, so živeli tudi v Hartnettovem času, pa svojih ustvarjalnih odločitev niso javno naznanili, kar prizna tudi sam: »Želel sem se postaviti za svoje stališče. Ni mi bilo znano, kaj se je takrat dogajalo na primer v Corku z mladimi pesniki, kot so Nuala Ní Dhomhnaill, Gabriel Rosenstock, Michael Davitt. Počeli so praktično isto stvar, brez kakšnega pompoznega ali javnega izražanja mnenja« (Hartnett, »Interview« 20).

Hartnett je že kot mladenič prebiral dela irsko pišočih avtorjev in se poglobljal v poezijo, pisano v irščini. Po svojih lastnih besedah je pri branju antologije *Early Irish Lyrics*, ki jo je uredil Gerard Murphy, »preučeval gelsko metriko« in uvidel, da so prozni prevodi zbranih pesmi pomanjkljivi: »Verjel sem (in še vedno verjamem), da mora prevod pesmi pokazati kompleksnost, okrasje in metriko izvirnika« (Hartnett, »Why« 8). Prevajanje iz irščine predstavlja pomemben del Hartnettovega ustvarjalnega opusa, ki med drugim zajema prevode zgodnje irske poezije (*The Hag of Beare*) ter prevode pesnikov 17. stoletja (Pádraigín Haicéad, Dáibhí Ó Bruadair in Aodhaghán Ó Rathaille), pri katerih je upošteval izvorno metriko tudi »na račun obremenitve

² »Kaj sem počenjal s temi tujimi besedami? / Jaz, loščilec kompleksnega stavka«

³ »Prišel sem s skromnim glasom, / da bi dvoril jeziku svojega ljudstva«

skladnje« in uporabe »nenavadnih inverzij« (Lysaght 8). Prevajal pa je tudi svoje lastne pesmi, pisane v irščini, ter pesmi drugih avtorjev, ki so ustvarjali v tem času, na primer Nuale Ní Dhomhnaill.

Poznavanje irske poezije je pustilo pečat tudi na njegovi avtorski poeziji v angleščini. Eavan Boland je o zbirki izbrane poezije *Selected Poems*, ki je izšla leta 1970, zapisala: »Ni treba poznati irske pesniške dediščine in jezika, da bi v lastnih delih Michaela Hartnetta prepoznali moč, ki sta jo njegovo poznavanje in interpretacija gelske tradicije⁴ dala njegovemu delu v angleščini, kot je razvidno iz teh pesmi« (Boland 12). Pomenljiva pa je njena ocena pomena Hartnettovih del v povezavi z vprašanjem irske in angleške pesniške tradicije, ki so ga zaradi izpodriva zgodovinsko prevladujočega jezika občutili in tematizirali mnogi irski literati: »Michael Hartnett se s svojim poznavanjem irske tradicije in domiselnimi posegi v angleško tradicijo s pomočjo resničnega talenta na neki način lahko znajde pred dvema potema. Posebnost njegove poezije nakazuje, da bi lahko celo zgradil avtocesto med njima in tako končal njuno delitev« (12). To se s Hartnettovo poznejšo načelno zavrtnitvijo angleščine kot jezika ustvarjanja in vplivov, prejetih prek tega jezika, ni povsem uresničilo, a vendar je tudi s prevajanjem gradil mostove med obema. Kot je dejal v intervjuju z Dennisom O'Driscollom, mu je bilo prav prevajanje »v izjemno pomoč pri spravi z obema jezikoma«, naposled pa se je vrnil tudi k angleščini in znova pisal v obeh jezikih, ki sta ga zaznamovala: »Bilo je obdobje, predvsem na začetku, ko je en verz nastal v angleščini in naslednji v irščini. Denimo pisanje [pesmi] 'The Retreat of Ita Cagney' ['Umik Ite Cagney'] mi je skoraj zlomilo srce in razum, ker sta oba jezika postala tako prepletena. Eden ni prevod drugega. Gre za dve različici ene pesmi; kateri je izvorni jezik, pa ne vem« (Hartnett, »Interview« 21). Hartnett takšno doživljanje poimenuje »intelektualna shizofrenija« (21); med jezikoma je prehajal tudi na javnih branjih pesmi »The Retreat of Ita Cagney« oziroma »Cúlu Íde«, kar sicer pri poslušalcih, ki niso govorili irsko, ni bilo najbolje sprejeto (Walsh 142–143).

V povezavi s svojo poezijo Hartnett neposredno omenja vplive irske poezije. V intervjuju z O'Driscollom je dejal, da mu je bilo »varčevanje s sredstvi« vedno blizu, kar je povezoval z izhajanjem iz zgodnje irske poezije, »ki je bila silabična in je zahtevala strahotno disciplino« (Hartnett, »Interview« 18). Prav iz irske tradicije naj bi izhajala tudi njegova raba retoričnega jezika, kot svoji tipični sredstvi pa našteje ponovitve in naštevanje oziroma katalogiziranje osebnih predmetov (18). Skopost jezika in kratek verz sta značilna predvsem za njegove zgodnje

⁴ Večstoletna literarna tradicija v irščini, irski gelščini; tudi bogato ustno izročilo.

pesmi, ki so velikokrat tudi same kratke, pesem pa je motivno-tematsko vezana na območje irskega podeželja.

Ena reprezentativnih je pesem »A Small Farm« (»Majhna kmetija«), s katero se začne zbirka njegove zbrane poezije *Collected Poems*, ki jo zaradi svojega neidealiziranega prikaza ruralnega življenja velikokrat primerjajo z deli Patricka Kavanagha. Ta irski pesnik, rojen na začetku 20. stoletja, je bil namreč eden prvih, ki je zavračal idiličen prikaz življenja na podeželju, kot se je pojavljal v poeziji Williama Butlerja Yeatsa in nekaterih drugih predstavnikov irskega literarnega preporoda (Irish Literary Revival) konec 19. in v začetku 20. stoletja in je irski poeziji utrl svežo pot, prosto Yeatsovega vpliva. Hartnettova pesem je postavljena v hladno, vlažno in težko realnost irskega podeželja, predvidoma v povezavi s kmetijo njegove stare matere, kjer je pesnik preživel del otroštva. Tudi zaradi kratkega verza je izjemno ritmična, čeprav nima strogo predpisanega metra. Rima je pogosta, a brez določene sheme; tako najdemo zaporedno in prestopno končno rimo, pa tudi prestopno ujemanje konca enega verza s sredino drugega, na primer »minor but unhealing: / bitterness over boggy land / casual stealing of crops« (Hartnett, *Collected Poems* 15).⁵ Takšna rima spominja na rimo *aicill rhyme*, eno od rim, značilnih za bardsko poezijo (Dán Díreach), kjer se konec verza rima s sredino naslednjega. V pesmi je moč najti že omenjeno naštevanje oziroma katalogiziranje predmetov, pri tem pa uporablja tudi anaforo in iteracijo. Podobno nizanje podob in kopičenje veznika *and* sta opazna tudi v njegovih pesmih v nizu »Secular Prayers« (»Posvetne molitve«). V primeru devetvrstične pesmi, ki se začne z verzom »Whom I ask for no gift« (60),⁶ se štiri vrstice – od teh tri zapored – začnejo s tem veznikom. Kot poudari O'Driscoll, Hartnett »povzdigne besedo 'in' iz skromnega veznika v univerzalni ključ v pesnikovem besednem zakladu, ki odklepa pogled za pogledom, verz za kumulativnim verzom« (O'Driscoll 242). O'Driscoll v povezavi z omenjenim nizom pesmi opomni tudi na citat Kuna Meyerja, v katerem ta poudari podobno značilnost zgodnje keltske poezije o naravi: »Za te pesmi je značilno, da v nobeni ne najdemo podrobnega ali trajnega opisa prizora ali pokrajine, pač pa zaporedje slik in podob, ki jih pesnik, kot impresionist, priključ pred nas z lahkotnimi in spretnimi potezami« (Meyer xii–xiii). Primer nizanja tovrstnih zaporedij podob najdemo v peti pesmi v sklopu »Secular Prayers«:

⁵ »majhne, a brez zacelitve: / zagrenjenost zaradi močvirnate zemlje / priložnostne izmaknitve pridelka«

⁶ »Od kogar ne prosim darila«

I am glad for the snow,
it is a white bird frantic,
a flight of white moths,
water frozen to intricacies; (Hartnett, *Collected Poems* 55)⁷

Prav tako je v Hartnettovi poeziji moč najti splošno značilnost irske literature, ki sega stoletja daleč v tradicionalno irsko književnost: neodtujljivo povezanost zgodbe ali pesmi s krajem in pokrajino, prisotnost naravnih motivov ter lokalnega dogajanja.

Kot izpostavi Peter Sirr, je Hartnett nekatera svoja najboljša dela napisal v irščini ali kot angleške prevode svojih del v irskem jeziku; med njimi poudari pesmi za Hartnettova otroka in »An Muince Dreoilíní« (Sirr 302). V irskem jeziku je pesnik, v nasprotju s svojimi zgodnjimi pesmimi, pisal tudi daljša dela, na primer že omenjeno »Cúlú Íde«, ki je bila po Hartnettovih besedah pisana sočasno s svojo angleško različico (Hartnett, »Interview« 21); »An Phurgóid« (»The Purge«, »Očiščenje«), za katero O'Driscoll ocenjuje, da je nastala iz krize jezika (20), saj iz nje veje nezadovoljstvo in med drugim problematizira tako jezik kot poezijo in pesniško tradicijo; ali »An Lia Nocht« (»The Naked Surgeon«, »Goli kirurg«), iz katere je delček preveden tudi v slovenščino. K objavljanju angleških pesmi se je Hartnett po desetih letih pesniškega molka v tem jeziku vrnil z zbirko haikujev *Inchicore Haiku*, v katerih obravnava tudi težave v družinskem življenju, alkoholizem, življenje po ločitvi, osamljenost in še vedno tudi vprašanje jezika.

»A Farewell to English«

Pesem »A Farewell to English« med kritiki ne velja za eno Hartnettovih boljših, a je med pogosteje obravnavanimi. Med razlogi za to je tudi udarnost sporočila, ki ga nosi že v naslovu, ter s tem povezano nekakšno samozninanstvo ali samoomejitev jezika, ki ga Hartnett naznani v tem sklopu pesmi in v katerem približno desetletje tudi vztraja.

V nizu sedmih pesmi pod skupnim naslovom »A Farewell to English« najdemo številne aktualne, politične in zgodovinske teme in motive; od razvoja irske pesniške tradicije od irske – »gelske« – k t. i. anglo-irski, vloge bardov in *filidov* kot hraniteljev skupnega znanja in zgodovine oziroma neke vrste kronistov, irskega boja za neodvisnost in državljanske vojne ter ocene tedanjega družbenega stanja; osrednje vprašanje pa je,

⁷ »Vesel sem za sneg, / je panična bela ptica, / roj belih nočnih metuljev, / voda, zamrznjena v potankosti;«

kot namiguje že naslov, vprašanje jezika. Idejo »irskosti«, irske zavesti in kulture, najpozneje od zametkov kulturnega nacionalizma, zlasti pa z »gelskim preporodom« (»Gaelic revival«) v 19. stoletju tesno povezujejo tudi z irščino, katere raba je zamirala, ob tem pa je poudarjen razkol ob izgubi jezika. Večina vidnih irskih avtorjev, ki so v tem obdobju poudarjanja lastne narodne identitete in borbe za samoupravo oziroma neodvisnost od britanske nadoblasti skušali ustvarjati *irsko* književnost, ločeno od angleške, tega niso znali storiti v maternem jeziku svojih predhodnikov, temveč so to morali storiti v angleščini, jeziku kolonizatorja. Hartnett ni bil edini, ki se je v 20. stoletju zavestno odločil za ustvarjanje v irščini, a je eden redkih, če ne edini, ki je svojo odločitev tako jasno naznanil in ubesedil v pesmi »A Farewell to English«. Če se na koncu prve pesmi v nizu lirski subjekt še sprašuje o smiselnosti svojega početja, ko kot govorec angleščine skuša ubesediti neki občutek z besedami iz jezika, ki ni njegov materni, pa po nizu argumentov in razmišljanj v sedmih pesmih odločno potrdi svojo napoved o prekinitvi vezi z angleščino in nadaljnje pisanje v irščini.

Po prvih irskih besedah, ki v prvi od sedmih pesmi v nizu zaidejo v zavest lirskega subjekta in jih ta sprva zavrne kot tuje, češ da sam izhaja iz anglo-saške tradicije, nam že v drugi predstavi usodo tradicionalnih irskih pesnikov. Ti se, opasani s slamnatimi pasovi, s svojim imetjem v culah, lačni in razlašeni občinstva v svojem jeziku podajajo na zahod in jugozahod Irske ter s sabo, tako Hartnett, nosijo za tisoč let zgodovinskega znanja (Hartnett, *Collected Poems* 142). Kraji, kamor se odpravljajo – Croom, Meentogues in Cahirmoyle – sicer niso na pretežno irsko govorečih območjih, kjer bi bardji še našli poslušalstvo za svoja dela v irščini, a imajo simboličen pomen, saj so vsi povezani s predstavniki bardskega pesništva v zatonu. V Croomu je v 18. stoletju delovala šola irske poezije, t. i. *court of poetry*, poimenovana po tamkajšnji reki Maigue. Njena najpomembnejša glasova sta bila Seán »an Ghrinn« Ó Tuama in Aindrias Mac Craith, bila pa naj bi ena zadnjih tovrstnih šol v provinci Munster (O'Driscoll 221). Obenem je Croom rojstni kraj Michaela Hartnetta. S posestvom Cahirmoyle je povezan Dáibhidh Ó Bruadair, eden zadnjih šolanih bardov, ki se je skušal preživljati s svojo obrtjo – tamkajšnja družina Bourke je bila ena od njegovih pokroviteljev (Griffin-Wilson). V kraju Meentogues pa je bil rojen Eoghan Rua Ó Súilleabháin, eden vidnejših pesnikov v irskem jeziku v 18. stoletju, znan predvsem po svojih pesmih oblike *aisling* ali pesmi vizije, v kateri pesnika obišče Irska v obliki ženske in se pogosto navezuje na aktualne politične razmere (Ní Íceadha in Morley).

Po umiku irščine na obrobja ter razpadu gelskega reda in irskega razreda pesnikov s prevlado britanske oblasti in njenega jezika je na večjem delu

otoka nastajala predvsem književnost v angleščini. Nekaj stoletij so hkrati nastajala dela v obeh literarnih tradicijah. Tako sta na primer na Irskem v istem času živela in ustvarjala Aogán Ó Rathaille in Jonathan Swift; sodobniki so denimo bili tudi Seán »an Ghrinn« Ó Tuama in Aindrias Mac Craith ter Oliver Goldsmith. Vendar so dela v angleščini in angleški tradiciji nastajala za množično britansko bralstvo, del katerega je bil bogat in vpliven, medtem ko so bila dela v irščini v senci družbenih razmer in zdesetkanega občinstva le redko širše izpostavljena in so svoje mesto v literarni zgodovini dobila šele precej pozneje, s prizadevanjem za ohranitev irskega jezika in kontinuitete irske literarne tradicije. Najpozneje z obujanjem zanimanja za irščino, irsko književnost, mitologijo in glasbo v okviru »gelskega preporoda« ter irskega literarnega preporoda v 19. stoletju pa za književnost v angleščini, nastajajoči na Irskem, postajajo značilni tudi specifično irski motivi. Gre tako za tematiko in motive iz irske zgodovine, mitologije in folklore kot za verzne in pesniške oblike, pesniške figure in metriko iz irske literarne tradicije, ki so v jezik vstopali tudi prek prevodov. Navsezadnje pa je posebna tudi sama angleščina, kot se je skozi stoletja izoblikovala na zelenem otoku, v nekaterih primerih tudi pod vplivom sobivajočega jezika – irščine. Glavni predstavnik takšne »anglo-irske« tradicije je bil William Butler Yeats, ki prevetri angleški verz in s svojim uspehom visoko postavi letvico za svoje sodobnike in pesnike naslednje pesniške generacije; tem je bila v njegovi senci na neki način pesniška pot že vnaprej začrtana. Hartnett mu očita zgolj površinsko poznavanje irske tradicije in zgodovine ter njuno selektivno prikazovanje – v tretji pesmi v nizu navede, da je Yeats ustvaril »anglo-irsko enolončnico« iz »anglo-saške osnove« z elementi irske mitologije in poezije, pri čemer so ga posnemali številni mlajši pesniki (Hartnett, *Collected Poems* 143). In čeprav se v sklopu »A Farewell to English« dvakrat neposredno obregne ob Yeatsa oziroma njegovo poetiko, tako O'Driscoll kot Pat Walsh poudarita ironijo, da je Hartnettova pesem »A Visit to Castletown House« (»Obisk Castletown House«) »po obliki in vsebini precej yeatsianska« (Walsh 154), O'Driscoll pa omenjeno pesem ob tem izpostavi kot eno redkih dobrih iz zbirke *A Farewell to English* (O'Driscoll 220).

Hartnett tematizira tudi odnos angleške oblasti do Ircev in trenutno družbo prikaže kot rezultat križanja med obema stranema, ob tem pa poudari nedoločljiv občutek izgube, ki so jo čutili ne samo avtorji v povezavi z jezikom, temveč prebivalci širše:

We knew we had been robbed
but were not sure that we lost

the right to have a language
or the right to be the boss. (Hartnett, *Collected Poems* 144)⁸

Izrazi tudi kritiko do sodobne irske družbe in države, ki jima očita zbi-rokratiziranost, ter do voditeljev, njihovega odnosa do irščine in želje po moči (146). Poezijo označi za dejanje upora: »The act of poetry / is a rebel act« (145),⁹ kar napoveduje zadnjo pesem v sklopu. Kljub temu da je na več krajih v sedmerici pesmi prikazal vpliv tako irske kot angleške tradicije na sodobno irsko družbo, pa se na koncu poistoveti z eno in odločno napove pisanje v irščini, čeprav njegov pesniški glas v tem jeziku ni tako močan: »I have come with meagre voice / to court the language of my people« (147).¹⁰

Hartnett v približno desetletnem obdobju samoomejitve objavljanja v angleščini vendarle naredi izjemo, še preden se dokončno vrne k objavljanju del v tem jeziku. The *Observer Press* leta 1980 objavi pesem »Maiden Street Ballad«, ki jo Hartnett napiše kot darilo za svojega očeta, v njej pa opisuje življenje na ulici Maiden Street v svojem domačem kraju Newcastle West, kjer je odrasčal. Štiri leta pozneje se Hartnett po ločitvi vrne v Dublin, v predmestje Inchicore, kjer nastane zbirka haikujev v angleščini *Inchicore Haiku*, objavljena leto za tem. Z njo se Hartnett »uradno« vrne k ustvarjanju v angleščini. Da je imel ves ta čas najmanj navdih za pisanje v tem jeziku lahko razberemo tudi v osmemu haikuju v zbirki, kjer uklonitev tej želji – ali nuji – primerja s popustitvijo jezua (Hartnett, *Collected Poems* 149).

Tretji jezik: irska tradicija kot kolateralna škoda prevoda?

V slovenski jezik je prevedena zgolj peščica pesmi Michaela Hartnetta. V reviji *Literatura* so leta 2008 izšle tri pesmi v prevodu Vena Tauferja, in sicer »Smrt Irke«, »Dovolj angleščine« – sicer le prva izmed sedmih v nizu pesmi – in »Oseba kot duh reke«. V »Izbor sodobne irske poezije«, ki je izšel v številki 199/200 omenjene revije, je Taufer uvrstil še nekaj pesmi Seamusa Heaneyja, Dereka Mahona, Johna F. Deana, Petra Fallona, Paula Muldoona in Michaela O'Loughlina. Nekoliko več Hartnettovih pesmi – »Zajklja«, »Oseba kot duh reke«, »Smrt neke Irke«, »Kdo je ubil Bobbyja Sandsa«, »Počasi padajo cvetovi«,

⁸ »Vedeli smo, da smo bili oropani, / a nismo bili prepričani, da smo izgubili / pravico do jezika / ali pravico biti glavni.«

⁹ »Dejanje poezije / je uporniško dejanje«

¹⁰ »Prišel sem s skromnim glasom / da bi dvoril jeziku svojega ljudstva«

»Potrpežljivost drevesa«, »Krompirjeva pesem«, »Pesnik kot Irka«, »Dovolj angleščine«, »Ogrlica iz kraljičkov«, »Pesnik sanja in sklene« ter odlomek iz »Golega kirurga« – je v antologiji *Čudovita usta* zbrala Mia Dintinjana, nekatere v svojih lastnih prevodih, druge v prevodih Vena Tauferja in Veronike Dintinjana.

Nekatere značilnosti, ki v kontekstu irske poezije lahko veljajo za tradicionalne ali izhajajoče iz bardske poezije, v slovenščini same po sebi niti ne bi bile prepoznane kot take. Primer je rima *aicill*, ki je ena od tipičnih rim sloga Dán Díreach, dobessedno »neposredna pesem«. Gre za zahteven, zapleten in strog slog irske poezije, pisane v silabični verzifikaciji, ki je med profesionalnimi pesniki prevladoval nekje od 12. stoletja do razpustitve bardskih šol v 17. stoletju, dela pa so bila namenjena poslušanju njihovega izvajanja v živo, ne branju. V slovenščini bi tovrstno ujemanje sicer prepoznali in cenili doprinos k zvočni obliki pesmi, ne bi pa mu pripisali tradicionalnega pomena in navezovanja na večstoletno bardsko tradicijo. V prevodih je težko zajeti vse kulturne in tradicionalne konotacije, ki jih omogoča delo v izvirnem jeziku, toliko bolj pri prevajanju poezije, ki do neke mere (vsaj v nekaterih teorijah prevajanja) zahteva tudi sledenje metričnim, oblikovnim in zvočnim vzorcem izvirnika in zato dopušča manj odstopanj. Da bi omogočili večje razumevanje omenjenih konotacij, lahko dodatne razlage vključimo v opombah pri vsaki pesmi posebej, pa tudi v predgovoru ali spremni besedi k prevodom. Ob tem pa se je treba zavedati tudi tega, da marsikaterega bralca ne bo zanimalo branje obsežnih študij poleg same pesmi, čeprav bi jim ta omogočila uvod v dodatne razsežnosti pesmi. Čar poezije pa je vendarle tudi v tem, da se v vsakem bralcu – in ob vsakem branju – posebej odpirajo vrata intimnega razumevanja neke pesmi glede na lastne izkušnje in doživetja, čeprav morda do nas ne pridejo vsi pomeni in vzorci, ki jih s seboj prinaša večstoletna tradicija; in tako lahko ta besedila v novem jeziku zaživijo na novo, *osvobojena* kulturno-specifičnih povezav – ali pa so omenjenih konotacij *razlaščena*? V slogu reka *traduttore, traditore* je po drugi strani moč trditi, da premostitev jezikovnega vprašanja s prevajanjem v tretji jezik lahko – če ta problem ni posebej izpostavljen – zabriše ali celo cenzurira to vprašanje, ki je v irskem pesništvu tako pogosto tematizirano in prespraševano, in ga je, tako kot njegove ustvarjalce, globoko zaznamovalo; v poetikah, razmišljanjih in izraženih občutenjih številnih pesnikov se namreč pojavlja kot eno ključnih.

Zaključek

Opus Michaela Hartnetta je obširen in izjemno raznolik, v njem sta neločljivo prepleteni angleščina in irščina ter zastopani številni žanri in pesniške oblike. Skupno jim je nenehno prespraševanje, iskanje in dokazovanje pripadnosti – kot zgosti Peter Sirr, je morda Hartnettova glavna tema, pa tudi splošno stanje, »globok občutek razseljenosti v nenehnem iskanju kulturnega, čustvenega in duhovnega doma« (Sirr 294). In medtem ko prevod nikoli ne zajame vseh zvočnih, pomenskih, ritmičnih odtenkov in vzorcev, pa je treba poudariti, da vsaj v primeru krize oziroma izgube maternega jezika številnih predhodnih generacij, kot jo vidimo na primeru irske književnosti, prevod v tretji jezik preseže tovrsten jezikovni prepad. Prevodna pesem skuša zajeti semantični pomen pesmi ter zvočne in metrične vzorce izvornika, ne glede na to, ali je pisan v irščini ali angleščini, in tega problema v ciljnem jeziku sploh ne zaznamo. Obenem pa lahko trdimo, da se s tem, ko presežemo vprašanje izrinjenja irščine kot glavnega jezika večinskega prebivalstva in javnega življenja, izgubi neki vidik poezije, ki je tako zaznamovana z izgubo jezika; gre lahko torej tudi za to, da se v prevodu izgubi del pomena, na kar je prevod na tak ali drugačen način vedno že v osnovi obsojen.

LITERATURA

- Boland, Eavan. »The Poet Facing Both Ways«. *The Irish Times*, 29. 1. 1971, str. 12.
- Griffin-Wilson, Margo. »Ó Bruadair, Dáibhidh (Dáibhí)«. *Dictionary of Irish Biography*, oktober 2009, <https://doi.org/10.3318/dib.006282.v1>.
- Hartnett, Michael. *Collected Poetry*. Gallery Press, 2001.
- Hartnett, Michael. *A Farewell to English and Other Poems*. Gallery Press, 1975.
- Hartnett, Michael. »An Interview with Michael Hartnett«. Intervjuval Dennis O'Driscoll. *The Poetry Ireland Review*, št. 20, 1987, str. 16–21.
- Hartnett, Michael. »Why Write in Irish?«. *The Irish Times*, 26. 8. 1975, str. 8.
- Lysaght, Seán. »Michael Hartnett: An Appreciation«. *The Poetry Ireland Review*, št. 64, 2000, str. 6–9.
- Meyer, Kuno. »Introduction«. *Selections from Ancient Irish Poetry*, ur. in prev. Kuno Meyer, Constable, 1911, str. vii–xiv.
- Ní Íceadha, Máire, in Vincent Morley. »Ó Súilleabháin, Eoghan 'Rua'«. *Dictionary of Irish Biography*, oktober 2009, <https://doi.org/10.3318/dib.006441.v1>.
- O'Driscoll, Dennis. *The Outnumbered Poet*. Gallery Press, 2013.
- Sirr, Peter. »Michael Hartnett«. *The Cambridge Companion to Irish Poets*, ur. Gerald Dawe, Cambridge University Press, 2017, str. 294–306.
- Walsh, Pat. *A Rebel Act. Michael Hartnett's Farewell to English*. Mercier Press, 2012.

Two Languages of Irish Poetry Through the Poetry of Michael Hartnett

Keywords: Irish poetry / Hartnett, Michael / bilingualism / Irish poetry in English / Irish poetry in Irish / translation

Using the example of the poet Michael Hartnett, the article explores parts of the language issue in Ireland, which is a subject often addressed in modern Irish literature. Hartnett was already established as an English language poet when he announced in mid 1970s that he would no longer publish works in English. He turned to writing in Irish, which was not his mother tongue. Through some of Hartnett's poems and papers, this article presents the poet's relationship to the English and Irish poetic traditions and his position between the two, since, as he himself writes in one of the poems in the sequence "A Farewell to English," both have left their mark on contemporary Ireland. The article thus highlights certain elements of Irish literary and cultural heritage that are embedded in Hartnett's poetics. It also touches on the issue of translating into a third language and what this act implies for the preservation of the poem's connotation, which points to the rift, caused by the loss of the historically predominant language. On the one hand, translation bridges this gap, as the readers cannot perceive whether the poem is written in the language of the colonizer or in the language that no longer has many native speakers; on the other hand, though, translation can obscure the issue of language, one of the central issues in Irish poetry during a certain period.

IZJAVA O DOSTOPNOSTI RAZISKOVALNIH PODATKOV

Za podporo tej raziskavi niso bili pridobljeni ali analizirani nobeni novi podatki.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.111(417).09-1Hartnett M.

821.152.1.09-1Hartnett M.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v49.i1.04>

Odnos do Afroameričanov v izbranih nemških prevodih ameriške literature

Janko Trupej

Laška vas 21, 3273 Jurklošter, Slovenija

<https://orcid.org/0000-0002-4890-8929>

janko.trupej@gmail.com

Članek obravnava prevajanje rasne terminologije in rasističnega diskurza o Afroameričanah v nemščino. Raziskava je zajemala 25 prevodov naslednjih literarnih del: Uncle Tom's Cabin, The Adventures of Tom Sawyer, Adventures of Huckleberry Finn, Light in August, Gone with the Wind, Of Mice and Men, Uncle Tom's Children, Kingsblood Royal, Invisible Man, In Cold Blood, The Color Purple, Beloved in Roll of Thunder, Hear My Cry. Analiza je razkrila, da je bil v prevodih, ki so bili objavljeni od 50. let 19. stoletja do trenutnega desetletja, eksplicitno rasistični diskurz le občasno omiljen z izpusti oz. drugimi vrstami premikov. Pejorativni izrazi za Afroameričane so bili večinoma ohranjeni, medtem ko sta bila predvsem izraza negro in colored pogosto prevedena v nemška izraza Neger in Farbiger/farbig, ki sta bila – tako kot zadevna angleška izraza – nekoč standardna, a sta od 70. let prejšnjega stoletja dalje postopoma postala slabšalna. Posledično nekateri novejši oz. ponovni nemški prevodi vsebujejo več negativno zaznamovanih izrazov za temnopolte kot starejši prevodi – včasih celo več, kot so jih vsebovala izhodiščna besedila, ko so bila prvotno objavljena. Primerjava te raziskave s predhodno izvedeno raziskavo o prevajanju istih literarnih del v slovenščino je pokazala, da so bili nemški prevodi konvencijam ciljne kulture prilagojeni redkeje kakor pa slovenski prevodi. Ti rezultati torej ne govorijo v prid teoriji, da se podomačitvene prevajalske strategije pogosteje uporabljajo v centralnih jezikih kakor v perifernih jezikih.

Ključne besede: literarno prevajanje / ameriška književnost / prevodi v nemščino / rasistični diskurz / rasna terminologija / Afroameričani / temnopolti / ponovni prevodi

Uvod

V zahodnem svetu je bilo izražanje rasističnih nazorov glede temnopoltih več stoletij družbeno sprejemljivo, zlasti v drugi polovici 20. stoletja pa se je to postopoma začelo spreminjati. Zato ne preseneča, da je vzporedno s tem procesom tudi marsikatero literarno delo, ki vsebuje rasistične prvine, začelo veljati za precej bolj problematično kot v preteklosti (gl. npr. Karolides et al. 172–175, 443–447, 520, 524, 527, 535–536).

Predvsem v zadnjih nekaj desetletjih je bilo izvedenih več raziskav o prevajanju tovrstnega diskurza v različne jezike. Marisa Fernández López je denimo dognala, da so bili v španskih prevodih nekaterih del Roalda Dahla in Enid Blyton določeni rasistični odseki ohranjeni tudi po tem, ko so novejšje izdaje izvirnih besedil že izšle v cenzurirani različici. Lorenzo Mastropiero (143–174, 204) je primerjal štiri italijanske prevode Conradove novele *Heart of Darkness* in ugotovil, da je bil razizem v prevodih, ki so bili objavljeni v letih 1924, 1989 in 1990, ohranjen oz. ponekod celo dodan, v prevodu, ki je bil ravno tako objavljen leta 1990, pa so bile rasistične prvine omiljene. Ewa Kujawska-Lis je analizirala dva poljska prevoda te novele in prišla do zaključka, da je prevod iz leta 1930 manj rasističen kot izvirnik, medtem ko je v prevodu iz leta 2004 razizem intenziviran. Raefa Mshaweh in Sanaa Benmessaoud (4–10) pa sta pri analizi prevoda taiste novele iz leta 2004 v arabščino dognali, da je v njem prisotnega manj rasističnega diskurza kakor v izvirniku. Judith Lavoie je ugotovila, da je osrednja afroameriška pripovedna oseba v romanu *Adventures of Huckleberry Finn* v prvem francoskem prevodu iz leta 1886 prikazana na občutno bolj stereotipen način kot v izvirniku, kar v precejšnji meri spremeni interpretativne možnosti, ki jih ponuja to klasično besedilo. Elaine Renee Newton Bruzza (74) pa je primerjala dva španska prevoda tega Twainovega romana, ki sta bila oba objavljena leta 1998, in prišla do zaključka, da je rasistični diskurz večinoma ohranjen v obeh. Pri primerjavi prevodov romana *Uncle Tom's Cabin* v nemščino, ki so bili objavljeni v letih 1901, 1911, 1955, 1969, 1992, 1993, 1994 in 2001, je Bettina Hofmann (355–357) med drugim preverila, kako so bila prevedena nekatera poimenovanja za temnopolte – v analizo sicer ni vključila izraza *nigger*. Ugotovila je, da je bil izraz *negro* v starejših prevodih večinoma preveden v *Neger*, v prevodih od 90. let prejšnjega stoletja dalje pa je bil ta izraz uporabljen redkeje, ker se je njegov konotativni pomen vmes spremenil. Rachel Weissbrod (175–182) je analizirala prevode več relevantnih literarnih del v hebrejščino in dognala, da v nekaterih ni zaslediti ideološko motiviranih posegov, medtem ko je bil v drugih razizem omiljen, občasno pa – ravno obratno – intenziviran. Corine Tachtiris (139–160),

ki je pregledala več raziskav o prevajanju rasističnega diskurza v različne jezike, prav tako navaja, da so bile prevajalske strategije precej heterogene.

V pričujoči razpravi bomo ugotavljali, kako so bila v nemščino prevedena nekatera dela ameriške književnosti, v katerih rasistični diskurz o Afroameričanih predstavlja razmeroma pomembno prvino. Namen raziskave je primerjati rezultate raziskav o prevajanju rasističnega diskurza o temnopoltih v slovenščino (gl. Trupej, »Prevajanje«, »Strategies« in »Odnos«) in preveriti, ali za ta specifičen primer velja teza, ki jo je Johan Heilbron postavil glede prevajanja v jezike z različnim položajem v svetovnem prevodnem sistemu. Ta avtor namreč trdi, da se pri prevajanju v periferne jezike – med katere spada tudi slovenščina – pogosteje uporabljajo potujitvene prevajalske strategije, medtem ko je pri prevajanju v jezike, ki zavzemajo centralni položaj, npr. v nemščino, pogosteje zaslediti podomačitvene prevajalske strategije (prim. Zlatnar Moe et al. 122–123).¹ V raziskavo so bila vključena naslednja literarna dela (13 izvirkov in 25 prevodov):²

Harriet Beecher Stowe: *Uncle Tom's Cabin* ([1852], 1853, 1994),
 Mark Twain: *The Adventures of Tom Sawyer* ([1876], 1913, 2010),
 Mark Twain: *Adventures of Huckleberry Finn* ([1884], 1902, 1913, 1963, 1997, 2010),
 William Faulkner: *Light in August* ([1932], 1935, 2008),
 Margaret Mitchell: *Gone with the Wind* ([1936], 1937, 2020),³
 John Steinbeck: *Of Mice and Men* ([1937], 1940, 1955, 1959, 2002),
 Richard Wright: *Uncle Tom's Children* ([1938], 1949),
 Sinclair Lewis: *Kingsblood Royal* ([1947], 1951),
 Ralph Ellison: *Invisible Man* ([1952], 1954),
 Truman Capote: *In Cold Blood* ([1966], 1966, 2007),
 Mildred D. Taylor: *Roll of Thunder, Hear My Cry* ([1976], 1984),
 Alice Walker: *The Color Purple* ([1982], 1986),
 Toni Morrison: *Beloved* ([1987], 1989).

Glede na to, da je bilo za sedem izmed obravnavanih del analiziran več kot en prevod, bomo preverili tudi, ali rezultati naše analize govorijo v

¹ Pri potujitvenem prevajanju so ohranjene značilnosti izvirnega besedila, ki kršijo konvencije ciljne kulture, medtem ko je pri podomačitvenem prevajanju ciljno besedilo prilagojeno konvencijam ciljne kulture (Venuti).

² V oglatih oklepajih je navedeno leto objave izvirnika, nato pa sledi leto prve objave obravnavanega prevoda oz. prevodov.

³ Pri obravnavi prevodov romana *Gone with the Wind* se bomo oprli tudi na raziskavo Marie Rohringer, saj naša analiza ni zajemala prevoda iz leta 2020.

prid hipotezi, da je v prvih prevodih literarnih del več podomačevanja kot v ponovnih prevodih (Berman).⁴

Analiza je obsegala prevajanje poimenovanj za temnopolte in eksplisitno rasističnega diskurza o Afroameričanih. Metodološko je raziskava oprta na osnovne koncepte, ki jih je za analizo literarnih prevodov razvila Kitty van Leuven-Zwart: primerjavi izvirnega in ciljnega besedila na mikrostrukturni ravni (tj. na ravni fraz, stavkov in povedi) sledi makrostrukturna primerjava, v okviru katere se ugotavlja, ali bi *premiki*⁵ utegnili vplivati na makrostrukturo posameznega literarnega dela (tj. na fabulo, karakterizacijo, odnose med pripovednimi osebami ipd.). Pred obravnavo analize bomo v naslednjem poglavju na kratko predstavili, kako se je spreminjala zaznamovanost poimenovanj za temnopolte v obeh obravnavanih jezikih, s čimer bomo vzpostavili referenčni okvir za primerjavo.

Zaznamovanost poimenovanj za temnopolte v angleščini in nemščini

V Združenih državah Amerike je bil rasistični diskurz tekom stoletij integralen del zatiranja Afroameričanov, kar verjetno najbolj simbolizira žaljivka *nigger*. Mnenja glede tega, od kdaj je ta izraz negativno zaznamovan, se sicer razlikujejo (Kennedy 4–5; Hughes 327; Asim 11), vsekakor pa sredi 19. stoletja – ko je bil objavljen prvi roman, obravnavan v tej raziskavi – ljudje, ki so želeli biti vljudni, za Afroameričane niso uporabljali izraza *nigger*, marveč *colored* ali *negro* (Hughes 327; Hill 51). Druga pogosto rabljena pejorativna poimenovanja za temnopolte so denimo *darky*, *Jim Crow* in *coon* (Asim 18, 28, 79). Z intenziviranjem afroameriškega gibanja za državljanske pravice sredi 20. stoletja je sicer tudi raba rasističnih izrazov postala čedalje bolj družbeno nesprejemljiva; predvsem to velja za izraz *nigger*, ki ga nekateri dojemajo kot najbolj žaljivo besedo v ameriški angleščini (Hill 51; prim. Asim 9; Rattansi 120). V istem obdobju sta tudi izraza *negro* in *colored* začela postajati pejorativno

⁴ Obstaja dvomestno število nemških prevodov romanov *Uncle Tom's Cabin*, *The Adventures of Tom Sawyer* in *Adventures of Huckleberry Finn*, zato so bili za analizo izbrani posamezni prevodi iz različnih obdobj.

⁵ V prevodoslovnem kontekstu lahko premike opredelimo kot »spremembe, ki se zgodijo ali se lahko zgodijo pri procesu prevajanja« (Bakker et al. 269) oz. kot »vse, kar se zdi novo glede na izvornik ali se ne pojavi, kjer bi lahko pričakovali, da se bo« (271). Kadar prevajalec tujejezičnega citata ni naveden, je citat prevedel avtor pričujočega prispevka.

zaznamovana – kot standardna izraza sta ju postopoma nadomestila *African American* in *black* (Rattansi 116).

Izraz *nigger* je bil prevzet tudi v nemški jezik, kjer ima že dolgo slabšalen konotativni pomen – tako je npr. opredeljen v leta 1908 objavljenem slovarju *Meyers Großes Konversations-Lexikon* (689). Več stoletij je bil standardni nemški izraz za temnopolte *Neger*, ki se je običajno uporabljal za ljudi s temnejšo poltjo oz. za tiste iz podsaharske Afrike (Arndt in Hamann 650; prim. Arndt 654), medtem ko sta se samostalnik *Farbiger* in pridevnik *farbig* običajno uporabljala za temnopolte osebe mešanega porekla (Sow, »Farbig/e« 684). Do zadnjih nekaj desetletij 20. stoletja sta bila *Neger* in *Farbiger/farbig* standardna izraza, primerljiva z *negro* in *colored* v ameriški angleščini. Toda podobno kot velja za angleška izraza, sta tudi oba nemška izraza sčasoma pridobila slabšalno konotacijo.⁶ Susan Arndt (653) celo trdi, da ima izraz *Neger* v sodobni nemščini enak status kot izraz *nigger* v angleščini. Samostalnik *Schwarzer* in pridevnik *schwarz* sta postopoma nadomestila prejšnja standardna izraza in danes veljata za najbolj sprejemljiv način poimenovanja temnopoltilih (Sow, »Schwarz« 608) – torej podobno kot izraz *black* v angleščini.

Prevajanje poimenovanj za temnopolte v nemščino

V analizo so bili zajeti prevodi vseh pojavitev poimenovanj za temnopolte v obravnavanih delih. Primerjali smo konotativni pomen posameznih poimenovanj ob izidu izvirnih in ciljnih besedil. Če je denimo izvirna kultura ob izidu posameznega literarnega dela določil izraz dojemala kot pejorativen in je bil tudi v prevedenem besedilu uporabljen izraz, ki je bil ob izidu prevoda pejorativen, tega torej nismo obravnavali kot premik, v nasprotnem primeru pa.⁷

V prevodih romanov *The Color Purple*, *Beloved* in *Roll of Thunder, Hear My Cry* (gl. Dodatek 314, 318, 324), ki so jih napisale afroameriške pisateljice, je izvirna slogovna zaznamovanost poimenovanj za temnopolte skoraj dosledno ohranjena. Prevajalki Helga Pfetsch, ki je prevedla prva dva romana, in Heike Brandt, ki je prevedla slednjega, sta ohranili

⁶ Upad rabe poimenovanja *Neger* oz. začetek njegove pejorativnosti je mogoče zaznati v 70. letih prejšnjega stoletja (Poenicke 18; Raeithel 101).

⁷ Elektronski dodatek k članku vsebuje tako tabele z referencami za sleherni prevod vseh izrazov kot tudi tabele s kontekstom za posamezen izraz. Datoteka je dostopna na naslednjem spletnem naslovu: https://www.researchgate.net/publication/402706259_Elektronski_dodatek_k_clanku_-_Odnos_do_Afroamericanov_v_izbranih_nemskih_prevodih_ameriske_literature.

izraz *nigger*. Upoštevali sta tudi zaznamovanost izrazov *negro* in *colored*, ki v obdobju objave izvirnikov nista več bila standardna izraza za poimenovanje temnopoltih, in sta ju skoraj izključno prevedli v poimenovanji *Neger* in *Farbiger/farbig*, za kateri je v nemščini ob nastanku prevodov veljalo enako.

Še pogosteje kot v zgoraj omenjenih treh romanih je negativna poimenovanja za temnopolte uporabljal afroameriški pisatelj Richard Wright v zbirki kratkih zgodb z naslovom *Uncle Tom's Children*. V nemškem prevodu je bilo ohranjenih več kot 90 % pejorativno zaznamovanih poimenovanj, podobno pa je tudi pri nevtralnih izrazih (gl. Dodatek 204–205), zato ni občutne razlike glede intenzivnosti rasizma. Tega pa ni mogoče trditi za prevod romana *Invisible Man* izpod peresa afroameriškega pisatelja Ralpa Ellisona: pri nevtralnih izrazih za temnopolte premiki sicer niso bili pogosti, izvirno negativnih poimenovanj pa je bilo ohranjenih le približno 70 % (gl. Dodatek 290–291). Prevajalec Georg Goyert je npr. za izvirna izraza *nigger* in *niggub* velikokrat uporabil poimenovanje *Neger*, ki v 50. letih prejšnjega stoletja še ni bilo negativno zaznamovano. V tem romanu so premiki dovolj pogosti, da nekoliko omilijo negativen odnos belih pripovednih oseb do Afroameričanov.

V romanu *Kingsblood Royal* je 25 različnih poimenovanj za temnopolte skupno uporabljenih več kot tisočkrat. Prevajalec Rudolf Frank ni bil dosleden in je za določen izvirni izraz pogosto uporabil več različnih prevodnih rešitev, pri čemer je negativne izraze občasno prevedel nevtrarno. Toda velja tudi obratno: v nekaterih primerih je nevtralne izraze prevedel negativno oz. je negativne izraze celo dodajal (gl. Dodatek 220–224). Ko denimo ena izmed afroameriških pripovednih oseb v izvirniku navede pet rasističnih žaljivk, ki jih belci uporabljajo za temnopolte, tj. *nigger*, *coon*, *jig*, *spade* in *smoke* (Lewis 99), prevajalec ni le ohranil vseh izrazov iz izvirnika, temveč je dodal še pet izrazov: *Darky*, *Moke*, *Dinge*, *Boogie* in *Zigaboo* (Lewis – Frank 106). Zaradi tovrstnih dodatkov je skupno število negativnih izrazov za temnopolte v tem romanu zgolj za dobro desetino manjše kot v izvirniku.⁸

Pri analizi petih prevodov romana *Adventures of Huckleberry Finn* so bile ugotovljene razlike pri strategiji za prevajanje izraza *nigger* (gl. Dodatek 56, 69, 83, 97, 110), ki je malone edino poimenovanje za Afroameričane, ki ga je Twain v tem delu uporabljal. V najstarejšem obravnavanem prevodu (1902) je bilo ohranjenih 85 % pojavitev tega

⁸ Za celovito analizo prevajanja poimenovanj za temnopolte v tem romanu v nemščino ter primerjavo s prevajalskimi strategijami v slovenščino in srbo-hrvaščino gl. Trupej, »Significance«.

izraza, v drugem najstarejšem prevodu (1913) pa 74 %. V treh prevodih, ki so bili objavljeni od sredine prejšnjega stoletja dalje (1963, 1997, 2010), pa je ta odstotek vedno znašal najmanj 97 %. Izraz *nigger* v tem romanu je ključnega pomena za ponazarjanje odnosa med Huckleberryjem Finnom, najstnikom z družbenega roba, in ubežnim sužnjem Jimom, ki skupaj potujeta po reki Misisipi. Pogosti premiki, ki jih je v prevodu iz leta 1913 napravil Ulrich Johannsen, povzročijo, da je protagonistov odnos do Jima nekoliko drugačen, kar lahko vpliva na interpretativne možnosti pri tem romanu, kot bomo ponazorili v naslednjem poglavju.

Do podobnih ugotovitev smo prišli tudi pri obeh obravnavanih prevodih (1853, 1994) romana *Uncle Tom's Cabin* (gl. Dodatek 8–9, 30–31): v starejšem prevodu je ohranjenih 69 % pojavitev izraza *nigger*, v novejšem prevodu pa 89 %. Kako pomembno vlogo ima ta izraz pri ponazarjanju odnosov med pripovednimi osebami oz. etničnimi skupinami v tem romanu, je denimo razvidno iz naslednjega odseka:

“Pah!” said Rosa and Jane, with supreme disgust; “let her keep out of our way! What in the world Mas’r wanted another of these low **niggers** for, I can’t see!”

“You go long! No more **nigger** dan you be, Miss Rosa,” said Dinah, who felt this last remark a reflection on herself. “You seem to tink yourself white folks. You an’t nerry one, black *nor* white, I’d like to be one or turrer.” (Stowe 254)⁹

V starejšem prevodu zasledimo premik, saj je druga pojavitev izraza *nigger* izpuščena:

„Bah!“ riefen Rosa und Jane, mit dem äußersten Ekel; „sie soll uns ja aus dem Wege gehen. Ich kann nicht begreifen, wozu der Master noch einen von diesen gemeinen **Niggern** angeschafft hat.“

„Haltet die Mäuler!“ rief Dina, welche in dieser Bemerkung eine sie beleidigende Anzüglichkeit erblickte; „sie ist nicht schlechter als Ihr. Ihr scheint Euch für weiße Leute zu halten, aber Ihr seid weder schwarz noch weiß. Ich will lieber das Eine oder das Andere sein.“ (Stowe – N. N. 173)¹⁰

⁹ »Fuj!« sta z izjemnim gnusom rekli Rosa in Jane. »Naj nama ne hodi na pot! Ne razumem, zakaj si je gospodar sploh omislil še enega od teh nizkotnih črnuhov!«

»Spravita se stran! Ni nič manj črnuh kot ti, gospodična Rosa,« je rekla Dinah, ki je čutila, da je zadnja opazka letela nanjo. »Očitno se prištevaš med belce. Pa nisi niti eno niti drugo, ne črna ne bela; jaz bi rajši bila eno ali drugo.« (Poudarek s krepko pisavo je v celotni razpravi dodan.)

¹⁰ »Fuj!« sta z največjim gnusom vzkliknili Rosa in Jane. »Naj se naju le ogiba! Ne razumem, zakaj je gospodar privlekel še enega od teh nizkotnih črnuhov.«

»Zaprta gobec!« je vzkliknila Dinah, ki je v tej opombi prepoznala žaljivko, ki je letela nanjo. »Nič slabša ni od vaju. Očitno se imata za belce, vendar nista niti črni niti beli. Jaz sem rajši ali eno ali drugo.«

Tako v starejšem kot v novejšem prevodu zadevnega romana sta za izraza *negro* in *colored* večinoma uporabljena izraza *Neger* in *Farbiger/farbig*, ki sta bila ob objavi starejšega prevoda nezaznamovana, za novejši prevod pa to ne velja. Torej je v novejšem prevodu več pejorativnih imenovanj za temnopolte kakor v starejšem prevodu in v izvirniku.

Nekoliko drugačna je situacija pri prevodih romanov *Light in August* (1935, 2008), *Of Mice and Men* (1940, 1955, 1959, 2002) ter *In Cold Blood* (1966, 2007) (gl. Dodatek 124, 142, 188, 191, 194, 197, 308, 311), saj je izraz *nigger* v vseh dosledno ohranjen. Za prevode izrazov *negro* in *colored* pa velja enako, kot je navedeno v prejšnjem odstavku: zaradi uporabe izrazov *Neger* in *Farbiger/farbig* je skupno število pejorativnih poimenovanj za temnopolte v prevodih iz tega tisočletja večje kot v starejših prevodih in izvirkih.

Več negativnih poimenovanj za temnopolte kakor v izvirku je tudi v obeh obravnavanih prevodih romana *The Adventures of Tom Sawyer* (gl. Dodatek 52, 54). Ne le, da je Ulrich Johannsen v starejšem prevodu (1913) ohranil vse razen ene pojavitve izraza *nigger*, temveč je slednji izraz uporabljal tudi kot prevodno rešitev za izraza *negro* in *colored*. Tudi v novejšem prevodu (2010) je Andreas Nohl dosledno ohranil izraz *nigger*, poleg tega pa je za izraza *negro* in *colored*, ki sta bila v Twainovem obdobju nezaznamovana, uporabil izraza *Neger* in *farbig*, ki sta bila ob izidu prevoda pejorativna.

Maria Rohringer je analizirala prvi in ponovni prevod romana *Gone with the Wind* (1937, 2020) in v slednjem zasledila drugačno strategijo kot pri prevodih, ki smo jih obravnavali v prejšnjih odstavkih. V prvem prevodu je bil za izraz *negro* v približno štirih petinah primerov uporabljen izraz *Neger*, ki je bil standarden v obdobju nastanka prevoda. V ponovnem prevodu pa je bilo za izraz *negro* v približno dveh tretjinah primerov uporabljeno poimenovanje *Schwarzer/schwarz*, torej sodobni standardni izraz (Rohringer 64). Novejši prevod je glede konotativnega pomena poimenovanj za temnopolte bolj primerljiv z izvirkom, kar je najbolj nazorno pri prevodnih rešitvah za izraz *nigger*: od 104 pojavitev iz izvirkov jih je v novejšem prevodu ohranjenih 83, v starejšem prevodu pa le 57 (74–76). Obstajajo sicer razlike med izdajami slednjega prevoda: Rohringer je analizirala izdajo iz leta 2019, mi pa smo analizirali izdajo iz leta 1949, v kateri je bil izraz *nigger* ohranjen 63-krat (gl. Dodatek 160). Pri prevodih nekaterih del so bili posegi v besedilo torej očitno izvedeni tudi v različnih izdajah.

Prevajanje eksplicitno rasističnega diskurza v nemščino

V prevodih večine obravnavanih književnih del nismo zasledili posegov v besedilo, ki bi spremenili karakterizacijo Afroameričanov oz. odnos drugih pripovednih oseb do njih. Ena od izjem sta oba obravnavana prevoda romana *Uncle Tom's Cabin*, ki sicer obsoja suženjstvo, a mu literarna kritika predvsem od sredine 20. stoletja dalje vseeno pogosto očita rasistične tendence. Glede tega romana je problematično predvsem to, da je veliko afroameriških pripovednih oseb prikazanih na stereotipen način, poleg tega pa je na številnih mestih razvidno, da tudi pripovedne osebe, ki suženjstvu nasprotujejo, Afroameričanov ne priznavajo kot sebi enakovrednih. Med slednje spada tudi veleposestnik Augustine St. Clare, ki sicer ne odobrava sužnjelastniškega sistema, vendar podedovanih sužnjevi kljub temu ne osvobodi, temveč se odloči z njimi zgolj ravnati velikodušno. Meni namreč, da se jim tako godi bolje, kot bi se jim, če bi bili svobodni.

V anonimnem prevodu iz leta 1853 nekateri premiki v določeni meri spremenijo odnos med tem gospodarjem in njegovimi sužnji. Na sestričnino vprašanje, zakaj ni kaznoval mladega hišnega sužnja Adolpha, ko si je slednji brez dovoljenja nadel gospodarjevo obleko, St. Clare v izvirniku npr. odvrne naslednje: »Why, after all, what's the harm of the **poor dog's** wanting to be like his master[?]« (Stowe 185).¹¹ Ta poved je prevedena v »Was ist denn Böses dabei, daß **der arme Teufel** seinem Herrn ähnlich zu werden wünscht?« (Stowe – N. N. 125).¹² Premik zasledimo pri besedni zvezi *poor dog* (»ubogi pes«), saj je ta prevedena v *armer Teufel*, ki označuje »reveža«, »siromaka« oz. »nemaniča« – torej v prevodu ni degradacije na živalsko raven. V tem prevodu je zaslediti še več neposrednih posegov na makrobesedilni ravni: v celoti so denimo izpuščene nekatere izjave, ki Afroameričane prikazujejo na stereotipen način (gl. Stowe/Stowe – N. N. 34–35/22, 102/67, 244/166). V novejšem prevodu pa smo omembe vreden poseg odkrili pri odseku, ko pripovedovalec v izvirniku na naslednji način primerja Evangeline St. Clare – najbolj idealizirano pripovedno osebo v romanu – in sužnjo po imenu Topsy:

There stood the two children representatives of the two extremes of society. The fair, high-bred child, with her golden head, her deep eyes, her spiritual, noble brow, and prince-like movements; and her black, keen, subtle, cringing, yet acute neighbor. They stood the representatives of their races. **The Saxon, born of ages**

¹¹ »Komu pa pravzaprav škoduje, če si **ubogi pes** želi biti podoben gospodarju?«

¹² »Kaj pa je hudega pri tem, če si **revež** želi postati podoben gospodarju?«

of cultivation, command, education, physical and moral eminence; the Afric, born of ages of oppression, submission, ignorance, toil and vice! (Stowe 260)¹³

Zadnji dve povedi iz izvirnika sta v prevodu izpuščeni, zaradi česar je odstavek občutno manj rasističen.¹⁴

Da standen zwei Kinder nebeneinander, die die Beiden Extreme der Gesellschaft repräsentierten. Das Kind aus guter Familie, mit seinem goldenen Haar, seinen unergründlichen Augen, seiner geistvollen, edlen Stirn und seinen Bewegungen wie eine Prinzessin – und neben ihm das schwarze, durchtriebene Geschöpf, unterwürfig, aber schlau. (Stowe – Althoetmar-Smarczyk 287)¹⁵

V obeh prevodih premike zasledimo tudi pri prevajanju izraza *boy*, s katerim so gospodarji pogosto nagovarjali svoje odrasle moške sužnje. Od 52 pojavitev tega izraza jih je v starejšem prevodu 22 prevedenih v *Bursche* in 14 v *Junge* – oba izraza je mogoče prevesti v »fant«. V preostalih 16 primerih pa zasledimo devet različnih vrst premikov (gl. Dodatek 9), ki so najpogostejši, ko izraz *boy* v izvorniku uporabi Augustine St. Clare (gl. Stowe/Stowe – N. N. 172/115, 173/116, 312/215, 318/219, 319/220, 320/221, 323/223, 333/228). Ko se ta pripovedna oseba denimo vrne s potovanja in v izvorniku Adolpha pozdravi z besedami »[H]ow are you, **boy**?« (Stowe 173),¹⁶ je to prevedeno v »Wie geht es Dir, mein **Sohn**?« (Stowe – N. N. 116).¹⁷ V prevodu je zaradi uporabe izraza *Sohn* (»sin«) nakazan bolj očetovski odnos med gospodarjem in njegovim sužnjem. Zaradi tovrstnih premikov ima St. Clare v prevodu nekoliko manj podcenjujoč odnos do Afroameričanov. V novejšem prevodu romana so premiki pri izrazu *boy* manj pogosti, saj ta v *Junge* ali *Bursche* ni preveden v devetih primerih (gl. Dodatek 31).

Omembe vredne posege v besedilo je zaslediti tudi v enem izmed obravnavanih prevodov romana *Adventures of Huckleberry Finn*. Ulrich

¹³ Tam sta stala otroška predstavnika dveh skrajnosti družbe. Svetlolasi otrok plemenitega rodu, z zlatimi lasmi, globokimi očmi, poduhovljenim, plemenitim čelom in kraljevskimi gibi; in njegov temnopolt, oster, prebrisan, klečaplazen, toda bister sosed. Stala sta kot predstavnika svojih ras. **Saksonski otrok, rezultat stoletij omike, oblasti, izobrazbe, telesne in moralne odličnosti; in afriški otrok, rezultat stoletij zatiranja, podložnosti, nevednosti, garanja in pregreh!**

¹⁴ Ker je Susanne Althoetmar-Smarczyk ta prevod napravila na podlagi enega od starejših anonimnih prevodov, sicer ni znano, v katerem obdobju je bil ta poseg izveden.

¹⁵ Tam sta stala dva otroka, ki sta predstavljala dve skrajnosti družbe. Otrok iz dobre družine, z zlatimi lasmi, nedoumljivimi očmi, duhovitim, plemenitim čelom in princesinimi gibi – in poleg njega črno, prekanjeno bitje, pokorno, a lokavo.

¹⁶ »Kako si, **dečko**?«

¹⁷ »Kako si, **sin moj**?«

Johannsen je v prevodu iz leta 1913 v interpretativne možnosti besedila neposredno posegel pri odstavku, v katerem protagonistov oče – lokalni pijanec po imenu Stari Finn – pripoveduje o tem, da je pred časom srečal Afroameričana iz zvezne države Ohio, ki je imel enake pravice kot beli državljanji ter je bil premožen in izobražen (Twain 26–27). Zaradi izpusta celotnega zadevnega odstavka (Twain – Johannsen 34) je tedanjemu bralstvu nemške različice romana ostalo zamolčano, da so sredi 19. stoletja v ZDA obstajali tudi Afroameričani s takšnim statusom – torej niso bili vsi zgolj nevedni in brezpravni sužnji.

Poleg tega je ta prevajalec z nekaterimi dodanimi pridevniki v določeni meri spremenil karakterizacijo afroameriškega protagonista Jima – slednji zase v prevodu osemkrat uporabi pridevnik *arm* (»ubog«; Twain/Twain – Johannsen 39/48 [2×], 41/50 [2×], 41/51 [2×], 42/51, 44/54) in štirikrat pridevnik *alt* (»star«; 40/50, 41/50 [2×], 46/55), medtem ko tega v izvirniku ne stori. Na primer pri povedi, ki se v izvirniku glasi: »Ole missus—dat's Miss Watson—she pecks on me all de time, en treats me pooty rough, but she awluz said she wouldn' sell me down to Orleans« (Twain 40–41).¹⁸ Prevedena je na naslednji način: »Alte Fräulein Watson immer eklig gewesen zu **alte, arme Jim**. Haben aber doch immer gesagt, täten ihn nie verkaufen nach New Orleans« (Twain – Johannsen 50).¹⁹ Tudi ko Huckleberry Finn govori o Jimu, v prevodu zasledimo dodatek pridevnika *arm* (Twain/Twain – Johannsen 39/48 [2×], 77/90). Denimo pri naslednjem dialogu med zadevnima pripovednima osebama: »[,]Den we kin git sumfn better den strawbries. / ,Strawberries and such truck, I says. ,Is that what you live on?« (Twain 39).²⁰ Prevod se glasi: »[,]Du finden anderes Essen als **arme Jim!** / ,Hast du von nix als Beeren gelebt, **armer** Teufel?« (Twain – Johannsen 48).²¹

Tovrstni premiki utegnejo vplivati na interpretativne možnosti zgodbe. V izvirniku je Jim namreč prikazan kot dostojanstven in proaktiven, v prevodu pa zaradi omenjenih posegov deluje nekoliko bolj nemočno. S tem je prevajalec do neke mere spremenil tudi odnos med obema protagonistoma – medtem ko sta v izvirniku dokaj enakovredna, je Jim v zadevnem prevodu prikazan v nekoliko bolj podrejenem položaju. Ker je Jim manj občudovanja vredna pripovedna oseba kakor v izvirniku,

¹⁸ »Stara gospa – se pravi gospodična Watson – me je kar naprej zbadala in grdo ravnala z menoj, ampak vedno je govorila, da me ne bo nikoli prodala dol v New Orleans.«

¹⁹ »Stara gospodična Watson je vedno grdo ravnala z **ubogim, starim Jimom**. Ampak vedno je govorila, da ga ne bo nikoli prodala v New Orleans.«

²⁰ »Potem si bova lahko poiskala kaj boljšega od jagod.« / »Jagode in takšne povrtine,« sem rekel. »Si od tega živel?«

²¹ »Našel boš drugo hrano kot **ubogi Jim!**« / »Si živel samo od jagod, **siromak?**«

v manjši meri pripomore k protagonistovi osebnostni rasti oz. k temu, da Huckleberry Finn na določeni točki zavrne rasizem.²²

V romanu *Invisible Man* neimenovani afroameriški protagonist pripoveduje o svoji poti od upapolnega mladeniča, ki se iz majhnega mesta na ameriškem jugu odpravi na študij v Harlem, kjer pa se je primoran soočiti z rasizmom in izkoriščanjem. Čeprav se večina tega *Bildungsromana* ne odvija v južnih ameriških zveznih državah in dogajanje ni postavljeno v obdobje suženjstva, bele pripovedne osebe za polnoletne Afroameričane vseeno uporabljajo izraz *boy*. V izvirniku je 28 takšnih primerov, medtem ko je v prevodu iz leta 1954 izraz *Junge* (»fant«) uporabljen zgolj enajstkrat, v ostalih primerih pa zasledimo premike: trinajstkrat je izraz izpuščen na ravni povedi, trikrat je preveden v *junger Mann* (»mladi mož«) in enkrat v *Schüler* (»dijak«; gl. Dodatek 286). Kot primer navajamo poved z začetka zgodbe, ki se nanaša na protagonista: »This **boy** was brought here to deliver a speech which he made at his graduation yesterday ...« (Ellison 28).²³ Prevod se glasi: »Dieser **junge Mann** ist hierher bestellt, um die Rede zu wiederholen, die er gestern bei der Schlußfeier in der Schule gehalten hat ...« (Ellison – Goyert 37).²⁴ Zaradi premika je v prevodu izražen manj podcenjujoč odnos; ker so tovrstni premiki pogosti, lahko podobno sklepamo za raven celotne zgodbe.

Zaključek

V nemških prevodih literarnih del *Kingsblood Royal*, *Uncle Tom's Children*, *The Color Purple*, *Beloved* in *Roll of Thunder, Hear My Cry* ni bilo premikov pri prevajanju poimenovanj za temnopolte oz. ti niso bili dovolj pogosti, da bi vplivali na makrostrukturno raven besedil. Izjema med obravnavanimi deli, ki so bila prevedena zgolj enkrat, je roman *Invisible Man*, saj je pejorativnih poimenovanj za temnopolte občutno manj kot v izvirniku, zato je ta vidik izražanja rasizma v nemški različici nekoliko omiljen.

V starejših obravnavanih prevodih romanov *Gone with the Wind*, *Adventures of Huckleberry Finn* in *Uncle Tom's Cabin* je ohranjenih manj pejorativnih izrazov za temnopolte kot v prevodih, ki so bili objavljeni v zadnjih nekaj desetletjih. Pri besedilih *In Cold Blood*, *Of Mice and Men*,

²² Tovrstni premiki so še pogostejši v prvem prevodu tega romana v slovenščino, zato je učinek še bolj izrazit (gl. Trupej, »Odnos« 399–400).

²³ »Tega **fanta** so pripeljali sem, da bi imel govor, ki ga je imel včeraj, ko je maturiral ...«

²⁴ »Tega **mladega moža** so poklicali sem, da bi ponovil govor, ki ga je imel včeraj na zaključni slovesnosti v šoli ...«

The Adventures of Tom Sawyer ter *Light in August* pa so rasistična poimenovanja večinoma ohranjena tako v starejših kot tudi v novejših prevodih. Posebej velja izpostaviti prevajalske strategije za izraza *negro* in *colored*, saj sta bila v večini večkrat prevedenih del v vseh obdobjih zanju uporabljena izraza *Neger* in *Farbiger/farbig*. Angleška izraza sta bila ob izidu izvirkov standardna, medtem ko imata nemška izraza približno zadnjih petdeset let negativen predznak, kar ima vpliv na intenzivnost rasističnega diskurza v novejših prevodih. Izjema je ponovni prevod romana *Gone with the Wind*, v katerem je izraz *negro* preveden v *Schwarzer/schwarz*, s čimer je ohranjen konotativni pomen izvirnika v času njegovega izida. Izjema je tudi starejši prevod romana *The Adventures of Tom Sawyer*, saj je za obe nevtralni angleški poimenovanji uporabljen negativen izraz *Nigger*.

Pri strategijah za prevajanje eksplicitno rasističnega diskurza so bile razlike manjše, saj smo omembe vredne posege v besedilo ugotovili le v prevodih treh besedil. V prevodu romana *Invisible Man* in obeh prevodih romana *Uncle Tom's Cabin* smo zasledili premike pri prevajanju izraza *boy*, ko so ga bele pripovedne osebe uporabile za Afroameričane – odnos do slednjih je v prevodih zato manj podcenjujoč. Predvsem v starejšem izmed obeh prevodov romana *Uncle Tom's Cabin* smo ugotovili tudi izpuste posameznih delov besedila, ki temnopolte prikazujejo v negativni luči. V prevodu romana *Adventures of Huckleberry Finn* iz leta 1913 pa smo zasledili izpust odstavka iz izvirnika, ki razodeva, da so bili tudi v obdobju suženjstva nekateri Afroameričani izobraženi in so lahko imeli razmeroma visok status v družbi. Poleg tega je v tem prevodu afroameriški protagonist prikazan kot manj dostojanstven, kar lahko vpliva na percepcijo odnosa med njim in Huckleberryjem Finnem, s tem pa tudi na interpretativne možnosti besedila.

Rezultati naše analize ne podpirajo teorije, da se pri prevajanju v centralne jezike podomačitvene strategije uporabljajo pogosteje kot pri prevajanju v periferne jezike, saj so bile v obravnavanih nemških prevodih te strategije uporabljene redkeje kot v slovenskih prevodih istih literarnih del (prim. Trupej, »Prevajanje« 94–102, »Strategies« 328–334 in »Odnos« 399–403). Predvsem smo bistveno manj pogosto kot v slovenskih prevodih zasledili posege, ki bi omilili eksplicitno rasistični diskurz. Podobna je situacija glede negativnih poimenovanj za temnopolte: medtem ko so bila ta v slovenskih prevodih skozi zgodovino pogosto nevtralizirana, so bila v obravnavanih nemških prevodih večinoma ohranjena. Številni obravnavani nemški prevodi, ki so izšli v zadnjih nekaj desetletjih, zaradi uporabljenih prevajalskih strategij za nezaznamovane angleške izraze dejansko vsebujejo skupno več negativnih izrazov za temnopolte kot

izhodiščna besedila ob prvotnem izidu. Zato naša raziskava tudi le deloma govori v prid hipotezi o ponovnih prevodih: kar se tiče negativnih izrazov za temnopolte, so ponovni prevodi večinoma res bližje učinku izvirnikov, za prevode nevtralnih izrazov pa tega ni mogoče trditi.

Primerjati velja tudi prevajalske strategije v posameznih zgodovinskih obdobjih. Ulrich Johannsen je npr. romana *The Adventures of Tom Sawyer* in *Adventures of Huckleberry Finn* prevedel v obdobju, ko je Nemško cesarstvo imelo svoj kolonialni imperij (1884–1920). Evropske velesile so svojo prisotnost v kolonijah pogosto upravičevale s tem, da tam v prvi vrsti civilizirajo »nižje« rase, kar bi utegnil biti razlog za manj pozitivno upodobitev temnopoltega protagonista v slednjem prevodu. A po drugi strani je prevajalec v tem prevodu omilil pejorativna poimenovanja za temnopolte, medtem ko jih je v prevodu romana *The Adventures of Tom Sawyer* uporabil več kot v izvirniku. Tudi pri prevodih, ki so izšli med nacističnim obdobjem, prevajalske strategije niso bile povsem homogene: medtem ko so bila rasistična poimenovanja za temnopolte v prevodih romanov *Light in August* ter *Of Mice and Men* večinoma ohranjena, jih je v prevodu romana *Gone with the Wind* bistveno manj kot v izvirniku. Ugotovitve naše raziskave bi zato lahko služile kot spodbuda za obsežnejšo raziskavo prevajanja diskurza o temnopoltilih v nemščino, ki bi osvetlila, kakšen odnos do njih so prevodi odsevali v različnih obdobjih – in s tem tudi do neke mere sooblikovali odnos družbe do te etnične skupine.

VIRI

- Capote, Truman. *In Cold Blood*. New American Library, 1978 [1966].
- Capote, Truman. *Kaltblütig. Wahrheitsgemäßer Bericht über einen mehrfachen Mord und seine Folgen*. Prev. Kurt Heinrich Hansen, Limes-Verlag, 1966.
- Capote, Truman. *Kaltblütig. Wahrheitsgemäßer Bericht über einen mehrfachen Mord und seine Folgen*. Prev. Thomas Mohr, Kein und Aber, 2007.
- Ellison, Ralph. *Invisible Man*. Penguin Books, 1978 [1952].
- Ellison, Ralph. *Der unsichtbare Mann*. Prev. Georg Goyert, Rowohlt, 1998 [1954].
- Faulkner, William. *Light in August*. Penguin, 1977 [1932].
- Faulkner, William. *Licht im August*. Prev. Franz Fein, Rowohlt, 1988 [1935].
- Faulkner, William. *Licht im August*. Prev. Helmut Frielinghaus in Susanne Höbel, Rowohlt, 2008.
- Lewis, Sinclair. *Kingsblood Royal*. Random House, 2001 [1947].
- Lewis, Sinclair. *Der königliche Kingsblood*. Prev. Rudolf Frank, Paul List Verlag, 1956 [1951].
- Mitchell, Margaret. *Gone with the Wind*. Simon and Schuster, 1996 [1936].
- Mitchell, Margaret. *Vom Winde verweht*. Prev. Martin Beheim-Schwarzbach, Claassen und Goverts, 1949 [1937].
- Morrison, Toni. *Beloved*. Vintage Books, 2004 [1987].

- Morrison, Toni. *Menschenkind*. Prev. Helga Pfetsch, Rowohlt, 1993 [1989].
- Steinbeck, John. *Of Mice and Men*. Penguin, 2006 [1937].
- Steinbeck, John. *Von Mäusen und Menschen*. Prev. Elisabeth Rotten, Dt. Taschenbuch-Verlag, 2008 [1940].
- Steinbeck, John. *Von Mäusen und Menschen*. Prev. Georg Hofer, Diana Verlag, 1955.
- Steinbeck, John. *Von Mäusen und Menschen*. Prev. Otto Kyburg, Reclam, 1986 [1959].
- Steinbeck, John. *Von Mäusen und Menschen*. Prev. Mirjam Pressler, Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv), 2002.
- Stowe, Harriet Beecher. *Uncle Tom's Cabin*. Tantor Media, 2008 [1852].
- Stowe, Harriet Beecher. *Onkel Toms Hütte, oder Negerleben in den Sklavenstaaten von Amerika*. Prev. N. N., Leipzig, Friedlein, 1853.
- Stowe, Harriet Beecher. *Onkel Toms Hütte*. Prev. Susanne Althoetmar-Smarczyk, Artemis und Winkler, 2001 [1994].
- Taylor, Mildred D. *Roll of Thunder, Hear My Cry*. 1976. *Internet Archive*, https://archive.org/stream/RollOfThunderHearMeCry/rollofthunder_djvu.txt. Dostop 10. 4. 2026.
- Taylor, Mildred D. *Donnergrollen, hör mein Schrei'n*. Prev. Heike Brandt, Beltz und Gelberg, 2005 [1984].
- Twain, Mark. *The Adventures of Tom Sawyer*. Oxford University Press, 2007 [1876].
- Twain, Mark. *Die Abenteuer des Tom Sawyer*. Prev. Ulrich Johannsen, Droemer / Knauer, 1959 [1913].
- Twain, Mark. *Tom Sawyer & Huckleberry Finn*. Prev. Andreas Nohl, Hanser, 2010.
- Twain, Mark. *Adventures of Huckleberry Finn*. Oxford University Press, 2008 [1884].
- Twain, Mark. *Die Abenteuer Huckleberry Finns (dem Kameraden von Tom Sawyer)*. Prev. H. Hellwag, Hendel, 1902.
- Twain, Mark. *Die Abenteuer des Huckleberry Finn*. Prev. Ulrich Johannsen, Droemer, 1958 [1913].
- Twain, Mark. *Huckleberry Finns Abenteuer*. Prev. Lore Krüger, Kriterion-Verlag, 1989 [1963].
- Twain, Mark. *Abenteuer von Huckleberry Finn*. Prev. Friedhelm Rathjen, Haffmans Verlag, 1997.
- Walker, Alice. *The Color Purple*. Simon and Schuster, 1982.
- Walker, Alice. *Die Farbe Lila*. Prev. Helga Pfetsch, Dt. Bücherbund, 1986.
- Wright, Richard. *Uncle Tom's Children*. Harper and Row Publishers, 1965 [1938].
- Wright, Richard. *Onkel Toms Kinder*. Prev. H. Rosbaud, Verlag Volk und Welt, 1967 [1949].

LITERATURA

- Arndt, Susan. »Neger_in«. *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, ur. Susan Arndt in Nadja Ofuately-Alazard, Unrast Verlag, 2012, str. 654–657.
- Arndt, Susan, in Ulrike Hamann. »Mohr_in«. *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, ur. Susan Arndt in Nadja Ofuately-Alazard, Unrast Verlag, 2012, str. 649–653.
- Asim, Jabari. *The N Word. Who Can Say It, Who Shouldn't, and Why*. Houghton Mifflin, 2007.
- Bakker, Matthijs, et al. »Shifts«. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ur. Mona Baker in Gabriela Saldanha, 2. izd., Routledge, 2009, str. 269–274.

- Berman, Antoine. »La retraduction comme espace de la traduction«. *Palimpsestes*, let. 13, št. 4, 1990, str. 1–7.
- Fernández López, Marisa. »Translation Studies in Contemporary Children's Literature: A Comparison of Intercultural Ideological Factors«. *Children's Literature Association Quarterly*, let. 25, št. 1, 2000, str. 29–37.
- Heilbron, Johan. »Structure and Dynamics of the World System of Translation«. *UNESCO, International Symposium »Translation and Cultural Mediation«, February 22–23, 2010*, https://ddd.uab.cat/pub/1611/1611_a2015n9/1611_a2015n9a4/Heilbron.pdf. Dostop 10. 4. 2026.
- Hill, Jane H. *The Everyday Language of White Racism*. Wiley-Blackwell, 2008.
- Hofmann, Bettina. »Uncle Tom's Cabin in Germany: A Children's Classic«. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, let. 53, št. 4, 2005, str. 353–368.
- Hughes, Geoffrey. *An Encyclopedia of Swearing. The Social History of Oaths, Profanity, Foul Language, and Ethnic Slurs in the English-speaking World*. M. E. Sharpe, 2006.
- Karolides, Nicholas J., et al. *120 Banned Books. Censorship Histories of World Literature*. 2. izd., Checkmark Books, 2011.
- Kennedy, Randall. *Nigger. The Strange Career of a Troublesome Word*. Vintage Books, 2003.
- Kujawska-Lis, Ewa. »Turning *Heart of Darkness* into a Racist Text: A Comparison of Two Polish Translations«. *Conradiana*, let. 40, št. 2, 2008, str. 165–178.
- Lavoie, Judith. »Huckleberry Finn in French: A Translation Project«. *Similarity and Difference in Translation*, ur. Stefano Arduini in Robert Hodgson, Guaraldi, 2004, str. 245–256.
- Mastropierro, Lorenzo. *Corpus Stylistics in »Heart of Darkness« and Its Italian Translations*. Bloomsbury Publishing, 2017.
- Mshaweh, Ramefa, in Sanaa Benmessaoud. »Colonialism and Race in Arabic Translation: The Case of Joseph Conrad's *Heart of Darkness*«. *Cogent Arts & Humanities*, let. 11, št. 1, 2024, str. 1–15.
- Newton Bruzza, Elaine Renee. *Culture Marked. Racist Epithets in Translations of Mark Twain's »Adventures of Huckleberry Finn«*. 2011. Universitat Pompeu Fabra, magistrsko delo.
- »Nigger.« *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, zv. 14, Bibliographisches Institut, 1908, str. 689. *Zeno.org*, <http://www.zeno.org/nid/2000715559X>. Dostop 16. 4. 2026.
- Poenicke, Anke. *Afrika realistisch darstellen. Diskussionen und Alternativen zur gängigen Praxis, Schwerpunkt Schulbücher*. 2. izd., Konrad-Adenauer-Stiftung, 2003.
- Raethel, Gert. »Negro, Black, Afro-American«. *Gazette*, št. 21, 2009, str. 101–102.
- Rattansi, Ali. *Racism. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2007.
- Rohringer, Maria. *Rassismus wie vom Wind(e) verweht? Darstellung schwarzer Romanfiguren in erster und zweiter deutscher Übersetzung von »Gone with the Wind«*. 2021. Universität Graz, magistrsko delo.
- Sow, Noah. »Farbig/e«. *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, ur. Susan Arndt in Nadja Ofuatey-Alazard, Unrast Verlag, 2012, str. 684–686.
- Sow, Noah. »Schwarz: ein kurzer vergleichender Begriffsratgeber für Weiße«. *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, ur. Susan Arndt in Nadja Ofuatey-Alazard, Unrast Verlag, 2012, str. 608–610.
- Tachtiris, Corine. *Translation and Race*. Routledge, 2024.
- Trupej, Janko. »Odnos do temnopoltih v slovenskih literarnih prevodih«. *Zgodovina slovenskega literarnega prevoda I. Pregled zgodovinskega razvoja*, ur. Nike Kocijančič

- Pokorn et al., Založba Univerze v Ljubljani / Cankarjeva založba, 2023, str. 395–410.
- Trupej, Janko. »Prevajanje rasističnega diskurza o temnopoltih v slovenščino«. *Primerjalna književnost*, let. 37, št. 3, 2014, str. 89–109.
- Trupej, Janko. »The Significance of Racial Terms in Sinclair Lewis's *Kingsblood Royal* and Its Translations into German, Serbo-Croatian and Slovenian«. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, let. 42, št. 1, 2017, str. 121–139.
- Trupej, Janko. »Strategies for Translating Racist Discourse About African-Americans into Slovenian«. *Babel*, let. 63, št. 3, 2017, str. 322–342.
- van Leuven-Zwart, Kitty M. »Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, I«. *Target*, let. 1, št. 2, 1989, str. 151–181.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Routledge, 1995.
- Weissbrod, Rachel. »Coping with Racism in Hebrew Literary Translation«. *Babel*, let. 54, št. 2, 2008, str. 171–186.
- Zlatnar Moe, Marija, et al. *Center in periferija. Razmerja moči v svetu prevajanja*. Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2015.

Attitudes Towards African Americans in Select German Translations of American Literature

Keywords: literary translation / American literature / German translations / racist discourse / racial terminology / African Americans / black people / retranslations

This article examines how racial terminology and racist discourse about African Americans have been translated into German. The study covered 25 translations of the following literary works: *Uncle Tom's Cabin*, *The Adventures of Tom Sawyer*, *Adventures of Huckleberry Finn*, *Light in August*, *Gone with the Wind*, *Of Mice and Men*, *Uncle Tom's Children*, *Kingsblood Royal*, *Invisible Man*, *In Cold Blood*, *The Color Purple*, *Beloved*, and *Roll of Thunder, Hear My Cry*. The analysis showed that in translations published from the 1850s to the present decade, explicitly racist discourse was only occasionally softened through omissions or other types of shifts. Pejorative terms for African Americans were largely retained, while the once-neutral terms “negro” and “colored” were often translated as *Neger* and *Farbiger/farbig*, which were also the standard German terms at one time but have gradually become derogatory since the 1970s. As a result, some recent German translations or retranslations contain more negative terms for black people than the older translations and the source texts did when they were first published. A comparison with a previous study on the translation of the same literary works into Slovenian showed that the German translations were less frequently

adapted to the conventions of the target culture than the Slovenian translations. This finding challenges the theory that domesticating translation strategies are used more often in central languages than in peripheral ones.

ZAHVALE

Raziskavo je omogočila štipendija DAAD za podoktorsko raziskovanje na Univerzi v Tübingenu.

IZJAVA O DOSTOPNOSTI RAZISKOVALNIH PODATKOV

Podatki, na katerih temelji ta članek, so na voljo v repozitoriju ResearchGate.

URL: [https://www.researchgate.net/publication/402706259_Elektronski_dodatek_k_clanku_-_Odnos_do_Afroamericanov_v_izbranih_nemskih_prevo-
dih_ameriske_literature](https://www.researchgate.net/publication/402706259_Elektronski_dodatek_k_clanku_-_Odnos_do_Afroamericanov_v_izbranih_nemskih_prevo-
dih_ameriske_literature)

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 81'255.4:141.74

821.111(73).09:81'255.4=112.2

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v49.i1.05>

Visions of the End: Imagined and Real Apocalypses in Literature and Beyond

Arleen Ionescu

West University of Timișoara, Department of Modern Languages and Literatures, Bd. Vasile Pârvan nr. 4, Timișoara, 300223, Timiș, Romania
<https://orcid.org/0000-0002-5764-8612>
arleen.ionescu@e-uvt.ro

This article highlights instances of imagined and real apocalypses in twentieth-century writing and beyond. After making a short history of works of fiction dealing with the apocalypse, I establish the connection between the apocalypse and the Holocaust and refer first to Holocaust memoirs, especially those of Primo Levi, Boris Pahor, Charlotte Delbo and Miklós Nyiszli. My discussion on the horror of the Nazi camps goes through some theorists' thinking of the Holocaust as an apocalypse: Giorgio Agamben, Maurice Blanchot, Jean-François Lyotard and Theodor Adorno. Then, using as a case study the notion of "void," I illustrate it through a few examples: the apocalyptic architectural space of Daniel Libeskind's Holocaust Tower as a "Voided Void" that opens into nothingness and Samuel Beckett's play Endgame opening into a bare space. Clov mediates a vision of apocalyptic landscape that he sees out of the window yet remains entirely hidden from the audience. Speculating on what Clov may see, I present two imaginary scenarios of the apocalypse as void from the works of the Romanian-French essayist Emil Cioran and the Slovenian writer Drago Jančar, connecting their vision of the end of the world to Blanchot's and Pynchon's versions of the disaster and the last blast, respectively.

Keywords: world literature / twentieth century / apocalypse / Holocaust / Pahor, Boris / Beckett, Samuel / Cioran, Emil / Jančar, Drago

Representations of the apocalypse from Biblical revelation to modern trauma

Coming from the Greek noun *ἀποκάλυψις* (*apokálypsis*), “of action,” and verb *ἀποκαλύπτειν* (*apokályptein*), “to uncover, disclose,” “apocalypse” means, on the one hand, “the ‘Revelation’ of the future granted to St. John in the isle of Patmos” and, on the other, by extension: any revelation or disclosure (see “Apocalypse”). The corresponding adjective, “apocalyptic” (coming from *ἀποκαλυπτικός*, *apokalyptikós*), “of the nature of revelation,” or “pertaining to the Revelation of St. John,” can relate to “a disaster resulting in drastic, irreversible damage to human society or the environment, especially on a global scale; cataclysmic” (see “Apocalyptic”).

The Book of Revelation records the “apocalypse” for the first time, introducing us to a world of a revengeful God. His wrath goes against the Jews in the Second Temple Period at the end of the first century. In the cave of his exile on the Greek island of Patmos, John the Apostle has a dream vision of the cataclysmic: war, famine, disease, epidemic, plagues, earthquakes, asteroids hitting the earth, and a false prophet, the Antichrist, a dragon with horns in a lamb’s skin, a beast often designated by the symbolic 666, who controls the whole earth in the “last days” of humanity. *The Book of Revelation* shares images with the *Book of Daniel* and has correspondences in pre-Christian legends and myths from the *Epic of Gilgamesh*, Matsya Purana’s prophecy of the deluge from the Hindu *Dharmasatra* and other biblical stories, such as the “proto-apocalyptic” Isaiah 24–27, Ezekiel as well as the Book of Zechariah, the Book of Joel, 1 Enoch (particularly the Animal Apocalypse, chapters 85–90), the story of Noah’s Ark and that of the destruction of Sodom and Gomorrah.

The concept of the apocalypse shifted from religious revelation to secular narratives that retained visions (what I call “imagined apocalypses”) evolving from the Middle Ages onwards and developing significantly since the beginning of the nineteenth century. Here we may include, among others, Jean-Baptiste Cousin de Grainville’s epic poem in prose *The Last Man* (1805), the first retelling of the *Book of Revelation*, Mary Shelley’s novel *The Last Man* (1826), often considered the first work of modern apocalyptic fiction, and Edgar Allan Poe’s short story “The Conversation of Eiros and Charmion” (1839), in which the two protagonists discuss in afterlife the destruction of the world brought by a comet that left only oxygen in the Earth’s atmosphere. Other works describing a worldwide inferno include Richard Jefferies’s novel *After London* (1885), a dystopia in two parts, set in a depopulated England, and H. G. Wells’s novels *The Time Machine* (1895), in which the protagonist returns to the year

802,701 A.D. and then leaps millions of years further into the future, after civilization collapsed beneath a swollen red sun, and *The War of the Worlds* (1898) dealing with a Martian invasion.¹ In the twentieth century, remaining focused on imaginative scenarios and going beyond the human towards what happens in a posthuman, “after Man” world, literary representations gave apocalypse the sense “of utter indifference ... rather than the punishment” (Stoekl 51). Even before the two World Wars, many writers associated the spirit of the age with a sense of “imminent apocalypse,” attempting to explore the “fundamental link between violence, end-of-history scenarios, and ethical possibility” (Borg 188). Ruben Borg’s examples include Antonin Artaud’s poetics, Robert Musil’s portrayal of a dying middle class and Conrad’s portrayal of European civilization (188). In an attempt to represent the end “permeated with images of decay and loss but also with a vision of the apocalypse as a cultural, global and civilizational transformation,” the Avant-garde was accompanied by a programmatic concern with “dissolution” (Pranjić and Krefť 5).² At the same time, the Avant-garde was preoccupied with the end of art. Modernism in particular was diagnosed by Theodor Adorno “as radically calling into question the very existence and pertinence of art” (Ziarek 67).

In the second half of the twentieth century, post-apocalyptic literature developed as a response to worldwide disasters causing mass death and destroying the entire society; it focused on zombie or alien invasions and slow, entropic ends of the world, for instance, Arthur C. Clarke’s *Childhood’s End* (1953), the novelette “The Screwfly Solution” (1977) published by Alice Sheldon under her pseudonym Raccoona Sheldon, Douglas Adams’s *Hitchhiker’s Guide* series (1979–2009), Gene Wolfe’s *The Urth of the New Sun* (1987), Greg Bear’s *The Forge of God* (1987), Al Sarrantonio’s *Moonbane* (1989), Charles R. Pellegrino and George Zebrowski’s novel *The Killing Star* (1995). Other imaginary apocalypses, including Brian Aldiss’s *Hothouse* (1961), J. G. Ballard’s *The Drowned World* (1962) and *The Burning World* (1964), Kurt Vonnegut’s *Cat’s Cradle* (1963), Jerry Pournelle and Larry Niven’s *Lucifer’s Hammer* (1977), Octavia Butler’s *Parable of the Sower* (1993) as well as K. A. Applegate’s book series *Remnants* (2001–2003), among many others, dealt with medical disasters (spreading of plagues or viruses), natural or man-made

¹ The latter was adapted into comic books, film, music, radio and television as well as video games.

² Pranjić and Krefť’s thought-provoking thematic section focuses on how various “avant-garde practices” thematized, represented and challenged “the image of the end,” whose meanings “come closer to the original meaning of apocalyptic eschatology” (Pranjić and Krefť 5).

pollution and disasters caused by the environmental doom and gloom that were given an astronomical apocalyptic proportion (solar cataclysms, comets or meteorites that destroy the earth). Finally, various failures of modern technology caused by fundamental changes in the laws of physics inspired René Barjavel's *Ravage* (1943), Fred Saberhagen's *Empire of the East* series (written in the 1960s–1970s) and Steve Boyett's *Ariel: A Book of the Change* (1983). Global climate change acquired “the aura of the slow-moving apocalypse, the vibe of total inevitability and total inconceivability” (Stoeckl 46) and it was often associated to biodiversity loss and population growth.

After the Second World War, literature extended its topics from imagined to real catastrophes. The concept of “apocalypse” received a major, if ambiguous role in various domains of artistic production and critical or philosophical thinking. Postmodernist writers did not see the apocalypse as “a possible source of change and novelty” (Peruško 62). Their plots included versions dwelling “obsessively on the end, without any expectation of a new beginning,” a feature close to Jacques Derrida's “apocalypse without vision,” which did not envisage redemptive hope (Kumar 207). This is because in the distant wake of the horrors of the Nazi camps and the bombing of Hiroshima and Nagasaki, Derrida equated “the nuclear age” to “the absolute *epoché*” that contaminated literature as well (Derrida 27).

For instance, Thomas Pynchon's fiction “organized by some concatenative V-effect, from the first novel, *V*. (or ‘V1’), ... to the centrality of V-2 rockets in *Gravity's Rainbow*, and, nearer us and nearer ‘home’ (its final word), to *Vineland* as ‘V3’ and a more nostalgic fresco of an allegorized proto-America” (Milesi, “Postmodern Ana-Apocalypitics” 213) offered a full picture of what apocalypse felt like. Toward the end of *The Crying of Lot 49*, Oedipa's psychiatrist, Dr. Hilarius, a former SS officer gets mad and admits having participated as a medical intern in an experimental program on induced insanity at Buchenwald concentration camp. In *Gravity's Rainbow*, Major Weissmann (Captain Blicero), the archetypal negative character, a sadomasochistic, sexually indiscriminate pederast and former SS, the source and commander of the mysterious 00000 V-2 rocket during the Second World War, describes the apocalyptic American mythos getting close to its “last stage”: “American Death has come to occupy Europe. It has learned empire from its old metropolis. But now we have only the structure left us, none of the rainbow plumes, no fitting of gold, no epic marches over alkali seas” (Pynchon 722). Weissmann's words express the desire “to be something more than a functionary in this destructive apocalyptic mythos,” a desire “to escape

the repeated patterns of conquest” and to embrace “a more radical apocalyptic hope for a kind of dark transcendence” (Robson 63). Weissman experiences a sense of liberation through the act of triggering the blast: “I want to break out—to leave this cycle of infection and death. I want to be taken in love: so taken that you and I, and death, and life, will be gathered inseparable, into the radiance of what we would become” (Pynchon 724). The end of the novel stages the world’s destruction: one last rocket erupts to destroy the theatre and spectators of the deferred show.

The apocalyptic genre became so important towards the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century that magazines, series, primers or readers on the apocalypse were published.³ After 9/11, a new post-apocalyptic genre developed through Jonathan Safran Foer’s *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005), Don DeLillo’s *Falling Man* (2007), Claire Messud’s *The Emperor’s Children* (2006) and other responses to how a real apocalypse mediated on television forces people to re-live it daily. Writers invented “apocalyptic prophylaxis ... to impel readers to prevent an apocalypse” (Hicks 213). Writing after 9/11 became “increasingly concerned with something that seems paradoxical: the legacy of an apocalyptic moment and the constructive acts to be undertaken in the wake of our own radical destruction” (Tso and Joyce 379). With the conviction that “there is no logic in the apocalypse” (DeLillo 34), Don DeLillo is still “rummaging through the minds of the hijackers to look for it” (Gheorghiu 197).

This “apocalyptic prophylaxis” takes us close to our age, when war, destruction and terrorist attacks continue to become primary material for representing contemporary real rather than imaginary apocalypses in literature, arts, and more and more often video games.

From *apokaluptein* to *holokauston*

I nevertheless propose in this section a trip back in time, to the twentieth century, since one of its most traumatic historical events, the Holocaust, shares also a semantic meaning with “apocalypse”—*apokaluptein* derived from the Greek *holokauston*, used in the Septuagint in the sense

³ Among them, prominent ones are Mitchell G. Reddish’s *Apocalyptic Literature* (1990), *Apokalipsa Magazine* (1994), a monthly journal for philosophy and culture edited by the Slovenian cultural and artistic association Apokalipsa, Malcom Bull’s *Apocalypse Theory and the Ends of the World* (1995), James Berger’s *After the End: Representations of Post-Apocalypse* (1999), Justin Taylor’s *Apocalypse Reader* (2007), John J. Collins’s *The Oxford Handbook of Apocalyptic Literature* (2014) and Jenny Stümer, Michael Dunn and David Eisler’s *Worlds Ending, Ending Worlds: Understanding Apocalyptic Transformation* (2024).

of “totally consumed by fire,” and linked to the Hebrew term for sacrificial offering, *olah* (Lev. 1.3). The meaning of “holocaust” as a religious burnt offering was extended to a more general metaphor signifying sacrifice and the conflation between “apocalypse” and “Holocaust” came after the Nazis’ “Final Solution” (not only planned extermination of the Jewish race but also of the evidence of this planned extermination) and the “premonitory sign of apocalyptic mass destruction intimated by the dropping of the atomic bomb on Japan” (Milesi, “Postmodern Ana-Apocalypics” 217–218).

I designate Nazi camp memoirs as “real apocalypses” equating the end of the world with the moment when humankind decided that other human beings should be eliminated because they belonged to a different race and constructed a whole industry to support the annihilation of the Other. From Primo Levi’s *If This Is a Man* (1947) and *The Truce* (1963), Elie Wiesel’s *Night* (1956), Alexander Donat’s *The Holocaust Kingdom* (1963), Jean Amery’s *At the Mind’s Limits: Contemplations by a Survivor on Auschwitz and Its Realities* (1966), Charlotte Delbo’s *Auschwitz and After* (1965), Boris Pahor’s *Necropolis* (1967),⁴ auto/biographical Holocaust narratives use recurrent rhetorical tropes of intergenerational trauma testimony, hope and redemption (Schwarz 42, 109).

Most of the survivors found it hard to explain their experiences. For instance, Levi thought that his experience remained beyond the reach of language, since the reader would not understand what “to toil the whole day in the wind, with the temperature below freezing, wearing only a shirt, underpants, cloth jacket and trousers, and in one’s body nothing but weakness, hunger and knowledge of the end drawing nearer” meant (Levi, *If* 118). Holocaust survivors had a “special kind of knowledge” expressed through phrases like “planet Auschwitz” and in such sentences as “Those who were not there cannot imagine what it was like” (Hilberg 187). Figures of speech were needed to illuminate the apocalyptic world of Holocaust survivors’ experiences (Schwarz 33), since “the failure to grasp the experience” was “usually seen to lie not so much in absence of a shared life practice per se but as a result of a break between language and reference itself” (Eaglestone 17).

Equating their experiences to “apocalypse” or “hell” was actually an efficient way that survivors found to describe the unrepresentable to their readers. For instance, Pahor, arrested for his involvement with the Slovenian liberation movement and anti-fascist resistance, uses the term “apocalypse” twice in his memoir dealing with his detention in Dachau,

⁴ The years of publication refer to the original works which were prior to their English translations.

Natzweiler-Struthof, Dora-Mittelbau, Harzungen and Bergen Belsen. He describes how prisoners evacuated from Harzungen were surrounded “with the feeling of apocalypse” (Pahor 61). Then, later on, he returns to the term when chronicling the prisoners’ personal histories: “Our apocalypse was in the domain of nothingness” (88).

Delbo prefers the term “hell” to characterize her arrival in Auschwitz, which she found so unreal that she put it in the form of blank verse in a text that is otherwise prose:

In hell
you do not see your comrades dying
in hell
death is no threat
you no longer feel hunger or thirst in hell
you no longer await anything
in hell
there is no more hope
and hope is anguish
in the heart empty of blood. (Delbo 134)

Pahor’s “absolutely realistic” or “radically realistic” narrative (Paternu 31–32) tells that some prisoners were ultimately “luckier” to die in less pain in spring than those who died in winter:

... on winter days, when snow makes the bones harder, when they lose their balance inside the skidding wooden clogs. The white stairs are even more merciless. But the block leader shrieks furiously, “Move! Move!” as he drives the striped stick figures out of the barracks with his club and they topple over one another. Rainwater splashes your bare ankles, or bare feet if the clogs have got lost. At roll call, the striped material hangs on your back like wet newspaper. But a wet death is less violent and less tyrannical than an icy one, especially if you have to run to the showers in the middle of the night as part of the battle against lice and typhus. Running downstairs doesn’t warm the body; it delivers it into the embrace of the mountain wind. (Pahor 29)

Both Delbo and Pahor use “you” to refer to “us,” the prisoners; they watch the scenes as if distancing themselves from their own status of prisoners. Then they both become part of those who feel the end of the world and revert to “we” and “I”:

Lined up five abreast, all we had to do was an about-face on the spot to be in perfect marching order, facing the gate, ready for takeoff. ... I’d been thirsty for days and days, thirsty to the point of losing my mind, to the point of being unable to eat since there was no saliva in my mouth, so thirsty I couldn’t speak. (Delbo 142)

Here, before these anonymous barracks, the bewildered herd hastily undresses to the sound of barking from the other side of the hill, beyond the barbed wire, wire that haltingly slices the night so that pieces of it fall into the bottomless pit of nothingness. "Move! Move!" the splenetic voice drives us on, and the sounds from over the hill grow more and more enraged, as though the nostrils of a many-headed beast have just picked up the scent, borne by the wind over night's shoulder, of our naked flesh. (Pahor 29)

By personifying the SS as a multi-headed beast, the "splenetic" howling transforms an abstract apocalypse into a tangible nightmare. The repetition of "Move! Move!" brings Pahor back from his reverie to reality. The focus on "scent" and "naked flesh" frames the human subjects as biological targets rather than human beings, which is a common trope in Holocaust literature. Yet Pahor's mission is to keep his humanity and help others survive. In one fragment, he depicts how one of his colleagues, Leif, performs miracles, exhibiting remarkable resourcefulness to bring back to life prisoners who were thought to be dead:

A corpse, I thought, as Leif, quiet and erect, unbuttoned the dirty striped jacket, sliced the shirt open across the chest, and placed the funnel of his stethoscope in different places on the left side. There was no sign of life, no sound in the nickel-plated tubes in his ears. Then he said, as if to himself, "*Man soll versuchen.*" He stepped back with dignity, broke off the end of an ampule of Coramine, held a hypodermic needle in his right hand while with the index and middle fingers of his left he gauged the distance between the ribs, then inserted the needle straight into the heart. For a physician in a hospital this was not so unusual, but when a body thought to be dead starts to wave its arms, catch its breath, and writhe, the layman feels as if he were witnessing the resurrection of Lazarus. The boy was alive. Later he would smile whenever Leif stopped by his bunk, but smile vacantly, as though unsure why the doctor had summoned him back into the light. (Pahor 29)

However, if Leif makes Lazarus return from the abyss, other events in the apocalyptic world of the Nazi camps demonstrate the contrary, that humanity is no longer possible. Giorgio Agamben called the *Sonderkommando* the "grey zone" of the camps. The *Sonderkommando* was called through the usual euphemistic Nazi language "special team"; it was made up of strong Jewish men who were killed after some months of working. Their mission was to accompany the naked prisoners to their death in the gas chambers, to maintain order, then, after Zyklon B killed those from the gas chamber, to evacuate their corpses from the rooms and make sure the German state did not lose any valuables: they extracted the gold teeth of the deceased, they cut the women's hair, burnt the corpses inside the crematoria and finally disposed the remaining ash. According

to Levi, the very organization of these squads represented the “National Socialism’s most demonic crime games” (Levi, *Drowned* 52–53).

One of the few survivors of this squad, a Hungarian-Jewish doctor and forensic pathologist, prisoner at Auschwitz who became a witness, Miklós Nyiszli, recounts the “privileges” that the *Sonderkommando* had. For example, during their breaks in the factory of death the members of the squad in charge of the ovens could play football games with the Nazi officers:

Number one crematorium was not working today. I glanced in the direction of numbers two, three and four: their chimneys were spewing flame and smoke. Business as usual.

It was too early for dinner. The *Sonderkommando* brought out a football. The teams lined up on the field. *Auschwitz* “SS versus SK.” On one side of the field the crematorium’s SS guards; on the other, the *Sonderkommando*. They put the ball into play. Sonorous laughter filled the courtyard. The spectators became excited and shouted encouragement at the players, as if this were the playing field of some peaceful town. Stupefied, I made that mental note as well. Without waiting for the end of the match, I returned to my room. After supper I swallowed two sleeping tablets of ten centigrams each and fell asleep. (Nyiszli 106–107)

In this scene victims are forced to socialize with their victimizers in a moment of apparent normalcy just weeks or even days before being eliminated. Giorgio Agamben equated this scene with the continuation of an uninterrupted massacre “in the middle of an infinite horror” and called the match the “true horror of the camp” (Agamben 26).

A few months later, after being taken to Crematorium 2 and waiting for his death, Nyiszli and three doctors are told to go to their barracks. The next day Nyiszli finds the members of his *Sonderkommando*, the thirteenth one, all those men who used to play football with the SS, killed:

After death by gas, on the pyre, by chloroform injections, by a bullet in the back of the neck, by phosphorous bomb, here was a sixth way of killing which I had not previously discovered.

During the night our comrades had been taken into a nearby forest and killed by flame throwers. That we four were still alive did not by any means signify that they wanted to spare us, but simply that we were still indispensable to them. In allowing us to remain alive, Dr. Mengele had merely granted us another reprieve. (Nyiszli 275)

Nyiszli uses plain language. Other memoirists believed that the horror of the Holocaust should be expressed via poetic language which “carried an enduring sense of ethical responsibility in the decades after the

Nuremberg trials” (Marin 144). The literary medium could relate history to death in a more explicit way. In *The Writing of the Disaster*, Maurice Blanchot’s maturity work engaging with issues of trauma, representation and the task of writing after Shoah in a post-apocalyptic world, disaster (*le des-astre*) is the total light when the falling of the star occurs, “the burst of light, the dispersion that resonates or vibrates dazzlingly—and in clarity clamors but does not clarify” (39).⁵ Blanchot’s apocalypse delivers its shattering truth in a silence only illuminated by history’s absolute all-burning that leaves nothing in its wake but its own ashes:

The holocaust, the absolute event of history—which is a date in history—that utter-burn where all history took fire, where the movement of Meaning was swallowed up, when the gift, which knows nothing of forgiving or of consent, shattered without giving place to anything that can be affirmed, that can be denied, gift of very passivity, gift of what cannot be given. How can thought be made the keeper of the holocaust where all was lost, including guardian thought? (47)

The only perspective from which one can speak about the Holocaust is to admit the impossibility to “know.” Kevin Hart questioned, passionately but also forensically, whether fragmentary writing responded adequately to the Shoah and analyzed Blanchot’s depictions of the apocalypse as “fragments about calm,” playing “on the root, *calma* (Old Spanish), which means heat of the day and hence, indirectly might allude to the burning of corpses in the extermination camps,” noting that when evoking the Shoah Blanchot replaced “disaster” with “apocalypse” in “Thinking the Apocalypse” (Hart 170). In “Do Not Forget,” Blanchot coined the concept “the immemorial,” revealing that once a disastrous event occurs, it is forever lost, since it “has always already happened, therefore can no longer or not yet happen but as repetition” (Milesi, “B Effects” 165).

The immemorial is the accumulation of all that cannot be measured or represented, constantly risking being reduced to silence and thus the impossibility to make it into shared memory. Lyotard’s *Heidegger and “the Jews”* presents the double bind of the immemorial: it can neither be remembered (represented), nor forgotten, since oblivion remains unthinkable. The unrepresentable “war cry” from Lyotard’s *The Postmodern Condition* (82) can be put in parallel to Blanchot’s “voiceless cry, which breaks with all utterances, which is addressed to no one and which no one receives, the cry that lapses and decries” (Blanchot, *Writing* 51). For

⁵ For my discussion on Blanchot’s falling of the star as implying the necessity to go beyond phenomenology, the science of what appears in the light (*phos*), see Ionescu 194–195.

Lyotard, this silence before the apocalypse was continued by the forgotten and to the unrepresentable “after Auschwitz.”

Yet “to write poetry after Auschwitz is barbaric,” Adorno said, not making an indictment of the whole of culture, but to what he thought was “barbaric” in it, justifying the “necessity for art to de-aestheticize itself and to justify henceforth its own existence” (Felman 33). Adorno, for whom Auschwitz was “a model, not an example”—and here we note that the “Auschwitz’ model would designate an ‘experience’ of language that brings speculative discourse to a halt” (Lyotard, *Differend* 88)—found the lyricism of Paul Celan’s poem “Todesfuge” corroding “even the knowledge of why it has become impossible to write poetry today” (Adorno, “Cultural Criticism” 34). Celan’s experience was not only related to language but to the collapse of his whole world: he hid on the night the Jews from Czernowitz were deported to Transnistria, but his parents died there. Language remained for Celan the only thing he held on in the barbarous world of Second World War, as he emphasized in his Bremen acceptance speech: “Only one thing remained reachable, close and secure amid all losses: language. ... In spite of everything, it remained secure against loss. ... It gave me no words for what was happening, but went through it” (Celan, “Speech” 34).

In *Negative Dialectics*, Adorno conceded that “perennial suffering has as much right to expression as a tortured man has to scream” (362). Hence, Celan was right to describe in a lyrical form the lives of an Aryan woman, Margarete, and a Jewish woman, Shulamith. Not belonging to master race, Shulamith has to drink the “black milk of daybreak” that transforms her into ash:

we drink you at sundown and in the morning we drink and we drink you
 death is a master from Germany his eyes are blue
 he strikes you with leaden bullets his aim is true
 a man lives in the house your golden hair Margarete
 he sets his pack on to us he grants us a grave in the air
 he plays with the serpents and daydreams death is a master from Germany
 (Celan, “Death Fugue” 244)

Also, there is one more way to interpret the “whole endeavor of Celan’s poetic work,” defining it, precisely, in Adorno’s terms, “as poetry’s creative and self-critical *resistance to the verdict* that it is barbaric, henceforth, to write lyrically, poetically; a verdict which the poetry receives, however, not from the outside but from inside itself” (Felman 34).

Adorno was more inclined towards an oblique representation of Auschwitz, and found Samuel Beckett’s play *Endgame*, which transmitted the message that “there really is not so much to be feared anymore,”

the “only fitting reaction to the situation of the concentration camps—a situation he never calls by name, as if it were subject to an image ban” (Adorno, *Negative Dialectics* 362, 380). Beckett’s involvement in the Resistance made him aware of wartime horrors, which are allusively invoked in *Endgame*, *Waiting for Godot* and “The Lost Ones” (Cixous 7–8).

Holocaust and apocalypse as voids

Indeed, imposing on his audience/readers an “image ban,” as Simon Critchley put it, Beckett’s works “open on the void, open on the nothing” (Critchley 206). The term “void” has been used by several creators, writers, architects and scholars as a synonym of “apocalypse.” Daniel Libeskind used it in his traumatogenic architecture “ruptured by loss” (Crownshaw 186). Among the different voids, empty spaces that Libeskind placed in his Jewish Museum in Berlin, the Holocaust Tower, a 24-meter-tall empty concrete silo, is a reconceptualization of apocalyptic space. It is an appendix that ends one of the three axes of the museum, the Axis of the Holocaust. Libeskind called this tower the “Voided Void,” the epitome of a European nightmare that started with “the pogroms and the anti-Semitic edicts which did not only begin in 1933,” after which it “became obvious, irrefutable, and unfortunately irreversible,” going on with “the burning of books and cultural artifacts” and ending with “the burning of human beings” (Altmeyden et al. 29–30). Like Critchley in his remark on Beckett, Libeskind connects the void to the feeling of “the nothingness of the nothing” (30). The space of the Holocaust Tower stays “acoustically and climatically distinct from the rest of the building” (Ellison 91). There is “no aesthetic equivalent” for the Holocaust, hence this architectural structure illustrates this lack of aestheticism: “It is as it is: huge, narrow, cut off, final, bare. ... There is nothing aesthetic about this enclosed space. It is the holocaust itself” (Schneider and Bolk 30). In the Tower, visitors feel that they reached the antechamber of death, whose sense of hopelessness is mitigated by the filtering light. They become witnesses to the apocalypse. And yet, in the place representing the end of humanity, a feeble ray of light can be perceived during daytime—through a small crack in the roof visitors can see the sky.

The architect revealed that his inspiration to build the Tower came from the story of Elaine, a survivor from Yaffa Eliach’s *Hasidic Tales of the Holocaust*. The only thing that helped her to survive during two horrible years in the Stutthof concentration camp was remembering the

white line of sky that she could glimpse through the slats of the boxcar, after being transported from Auschwitz in a group of around 20,000 Jews (Libeskind, *Breaking Ground* 55). That white line was something “to hold on” for Elaine, “the mystery of survival” (Libeskind, *Space* 70).

Clov and Hamm can be regarded as two survivors in their Holocaust tower, the enclosed room that gives the audience and readers a sensation of claustrophobia. *Endgame* provides allegorical tableaux of the apocalypse where the only certainty is that there is nothing to fear anymore. Indeed, nothing is left, yet Clov’s ray of light is that sufferance is no longer possible: “I can’t be punished anymore” (Beckett 93). In one of his frequent turnings of the telescope on the auditorium, then “on the without,” Clov returns the finding that all is “zero,” “corpsed” (106). For Beckett’s characters, terminal “solitude, emptiness, nothingness, meaninglessness, silence” are more than “givens,” they become “their goal, their new heroic undertaking” (Cavell 156).

In his famous study “The Exhausted,” Gilles Deleuze detailed Beckett’s four strategies to suggest exhaustion: “forming exhaustive series of things”; “drying up the flow of voices”; “extenuating the potentialities of space”; and “dissipating the power of the image” (161). Exhaustion refers to language as well, since Beckett pushes language to its limits in both his plays and fiction to the point of depletion and “exhaustion,” positioning himself, as Borg suggested, “after the end of history, at a precise cultural moment that must take stock of the total depletion of creative possibilities, and the saturation of evolutionary potential in the present” (Borg 200). Beckett’s characters borrow the features of Pahor’s characters “complete exhaustion, fear and apathy regarding everyday events” (Koron 17). Waiting for the end is exhausting. Pahor describes the prisoners’ frailty as exhaustion: “With our weakness and sitting in one place so long, it would have been easy to nod off, but twitching exhaustion kept us awake and forced our heavy eyelids back open” (Pahor 19). In *Endgame*, Hamm barely wakes up but feels tired (Beckett 93) and repeatedly lets Clov know about his state of tiredness (109–110) until Clov exclaims: “I’m tired of our goings on, very tired” (129). This is how prisoners of camps felt in the morning: “Exhaustion yet fitful sleep broken by the shouts of morning reveille. No more sense of morning or evening, because the frenzied pace mixed beginning and end, darkness and light” (Pahor 133).

Hamm is the one who feeds Clov, yet provisions may be exhausted, too. To survive Clov, Hamm has a plan:

HAMM: I’ll give you nothing more to eat.

CLOV: Then we’ll die. (Beckett 94)

Realizing that he would die without Clov, Hamm changes his mind:

HAMM: I'll give you just enough to keep you from dying. You'll be hungry all the time.

CLOV: Then we shan't die. (95)

Being hungry all the time is exactly the daily condition of the camp survivors, sometimes using means to survive by waiting for the others to die and eat their provisions: "When the stretchers carried the corpses to the storehouse, their squares of bread stayed on our table. Yes, we ate them. I know what you're thinking. That the crime wasn't in eating them but in counting on eating them. We knew exactly whose bread would stay" (Pahor 173).

Images of the apocalypse

Beckett never reveals what Clov sees out of the window. Annoyed by Hamm's insistence, he just admits that he sees some light:

CLOV: It isn't dark.

HAMM (angrily): I'm asking you is it light?

CLOV: Yes. (Beckett 123)

Could this be the demonic light of the disaster invoked by Blanchot? The next part speculates what the apocalypse looks like, selecting two representative examples. One belongs to the Romanian-born French philosopher and essayist Emil Cioran, who lived in the same city as Beckett, yet who unlike the latter, supported the fascist movement in his youth. The other belongs to one of the best-known contemporary Slovenian writers, Drago Jančar, who has often been presented as a "seismologist of a chaotic history" (Jančar, *I Saw Her*). In his literary essay about Europe, he started from the indignation of a Jewish-born French author, Irène Némirovsky, who before the war could not believe that her book was forgotten very "quickly, just as everything becomes forgotten in Paris" (Jančar, "Just as Everything" 161). A few years later Némirovsky and her entire family perished in the Holocaust and were forgotten, hence Jančar's commitment to preserving the historical moments that signaled the end of such disasters, more precisely the year 1945, when the camps were liberated, and the year 1989, when the Berlin Wall fell: "It is exactly these years that should not be forgotten or ignored" (162).

In his short essay “Apocalypse,” Cioran imagines the last day, the day on which people, irrespective of their social or personal status, gather in the streets, in such a state of exhaustion that they refuse “to do anything anymore” (Cioran 52). The exhausted people that Pahor and Beckett invoked become in Cioran’s text people giving up their “senseless work,” who “yell with all their might, making a strange, menacing, dissonant clamor that would shake the earth” (52). Nature partakes in this apocalyptic vision, with waters flowing faster and mountains swaying threateningly, with trees showing “their roots like an eternal and hideous reproach,” birds croaking “like ravens,” and animals scattering “in fright and fall from exhaustion” (52). Cioran uses the term “void” to define this apocalyptic scene: “Let ideals be declared void; beliefs, trifles; art, a lie; and philosophy, a joke. Let everything be climax and anticlimax” (52). The void comprises everything. It is the time when all phenomena become evanescent, vanish, engraved in oblivion: “Let wildfires spread rapidly and a terrifying noise drown out everything so that even the smallest animal would know that the end is near” (52).

Light produces wildfire shimmers with vertical reflections. Through the contact of this light with death, humanity estranges itself from Affect. Held in a syncopal temporality, the apocalypse convulsively pulverizes people’s identity, disperses it into nothingness:

Let all form become formless, and chaos swallow the structure of the world in a gigantic maelstrom. Let there be tremendous commotion and noise, terror, and explosion, and then let there be eternal silence and total forgetfulness. And in those final moments, let all that humanity has felt until now, hope, regret, love, despair, and hatred, explode with such force that nothing is left behind. (Cioran 52–53)

This fragment makes us think of another imagined apocalypse, Jančar’s *Northern Lights*. Jančar’s novel, set largely in 1938, in the small Slovenian city of Maribor, captures the feverish atmosphere of a Central Europe teetering on the brink of collapse. Although still far, like the northern lights of that year, the “immense abyss” comes nearer and nearer, becoming visible through its “warning lights” flaring brightly. The specter of the future unsettles the protagonist Joseph Erdman: “It’s spinning, this world is spinning faster and faster and there’s nothing I can do about it. It’s spinning, sinking me into a deep sleep as it spins” (Jančar, *Northern Lights* 110). The omniscient narrator, the voice of Maribor, which “grows increasingly befogged and fantastic” (Levy 213), suggests that the aurora borealis is a sign that the end of the world is coming soon:

Sometimes there are instances when the jaws of one of these spouts is aimed directly at the earth. That's when compass needles on earth start to quiver and the aurora borealis's electric arcs ignite high in the atmosphere. ...

And yet the slumbering town, which the glorious and fearsome celestial phenomenon had illuminated, was restlessly tossing in its sleep this night. The magnetic needles in human cells were shuddering dangerously within the restless, unsteady beating of that gigantic, cosmic heart, of whose whereabouts scientists have no inkling. (Jančar, *Northern Lights* 192–193)

Jančar summarizes the apocalypse as “BLOODRED SKY OVER SLOVENIA” (193). The image of a magenta sky is frequently associated with catastrophic events, symbolizing environmental disasters and destruction, the same as the one that made Edvard Munch's anonymous protagonist scream. *Scream*, Munch's 1893 masterpiece, preceded the Holocaust by half a century. Yet the gaunt spectral figure in agony, with sunken eyes and hairless head, with indistinct patterns on the clothing approximating the rigid geometry of a prisoner's uniform mirror in retrospect the harrowing images of survivors from concentration camps that my article discussed.

Whether taking the form of the aurora borealis's fiery shimmer or that of Cioran's “apocalyptic dream, strange and grandiose like all crepuscular visions” (Cioran 57), this light retains the same unsettling quality of Blanchot's falling star. This light meaning both death and regeneration elicits a simultaneous feeling of apocalypse and liberation for Cioran and Erdman, and, in a world without suffering, since nobody could be punished anymore as we heard from Clov in *Endgame*.

Conclusion

The persistent scholarly and artistic preoccupation with the apocalypse suggests that “the end” is not a fixed event, but a fluid boundary between finitude and the unknown. By tracing the evolution of these scenarios—from theological visions of regeneration to the secular reality of the Holocaust—this study reveals a fundamental shift in how we conceive of imagined or real apocalyptic scenarios, some envisaging human presence beyond the end of the world, others focusing more on loss than on regeneration. Ultimately, interrupting Auschwitz does not merely signify loss; it redefines the apocalypse as a permanent state of existence where “the imagined” and “the real” collide.⁶ In this context, both writing and

⁶ I paraphrase Josh Cohen's title *Interrupting Auschwitz* that means both “the effect of the inassimilable trauma of Auschwitz on thinking (‘Auschwitz interrupts’)” and “the

architecture serve as a vital trace, capturing the tension between a world that has ended and a human presence that stubbornly, and perhaps impossibly, persists beyond it. The most extended section presented real apocalypses: what Nazi camp survivors such as Levi, Pahor, Nyizli and Delbo lived through. The integration of Agamben, Blanchot, Lyotard and Adorno into the discussion of the analyzed Holocaust memoirs provided a theoretical framework for understanding the Holocaust not merely as a historical event, but as an ontological rupture, a “void.” Libeskind’s architectural spaces and Beckett’s descriptions of a dying world converge with the survivors’ testimonies. This alignment suggests that the “void” is more than a mere metaphor; it becomes a concrete reality shared by those who survived and those who designed and wrote about the end of the world. And yet what does the light that Clov sees out of the window look like? This article provided a glimpse into what the apocalypse as demonic light looks like. Despite their differing cultural contexts, Cioran and Jančar collectively articulated a vision of the apocalypse, suggesting a shared European consciousness of an imagined end as demonic light, aurora borealis and a magenta sky.

WORKS CITED

- Adorno, Theodor W. “Cultural Criticism and Society.” *Prisms*, Theodor W. Adorno, translated by Samuel Weber and Shierry Weber, MIT Press, 1983, pp. 17–34.
- Adorno, Theodor W. *Negative Dialectics*. Translated by E. B. Ashton, Routledge, 2004.
- Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Translated by Daniel Heller-Roazen, Zone Books, 1999.
- Altmeyden, Sonja, et al., editors. *Highlights from the Jewish Museum Berlin*. Nicolai Verlag, 2010.
- “Apocalypse, *N.*” *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 2025, <https://doi.org/10.1093/OED/2355444502>.
- “Apocalyptic, *Adj.* and *N.*” *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 2025, <https://doi.org/10.1093/OED/6086547780>.
- Beckett, Samuel. *Endgame. The Complete Dramatic Works*, Samuel Beckett, Faber and Faber, 1986, pp. 89–134.
- Blanchot, Maurice. “Do Not Forget!” Translated by Leslie Hill. *Paragraph*, vol. 30, no. 3, 2007, pp. 34–37.
- Blanchot, Maurice. *The Writing of the Disaster*. Translated by Ann Smock, University of Nebraska Press, 1986.
- Borg, Ruben. “Ethics of the Event: The Apocalyptic Turn in Modernism.” *Partial Answers*, vol. 9, no. 1, 2011, pp. 188–201.
- Cavell, Stanley. *Must We Mean What We Say?* Cambridge University Press, 1976.

imperative of thinking and acting against the recurrence of Auschwitz (‘Auschwitz must be interrupted’)” (xvii).

- Celan, Paul. "Death Fugue." Translated by Michael Hamburger. *Writing in Witness: A Holocaust Reader*, edited by Eric J. Sundquist, SUNY Press, 2018, pp. 242–244.
- Celan, Paul. "Speech on the Occasion of Receiving the Literature Prize of the Free Hanseatic City of Bremen." *Collected Prose*, Paul Celan, translated by Rosmarie Waldrop, Routledge, 2003, pp. 33–35.
- Cioran, E. M. *On the Heights of Despair*. Translated by Ilinca Zarifopol-Johnston, University of Chicago Press, 1990.
- Cixous, Hélène. *Zero's Neighbour: Sam Beckett*. Translated by Laurent Milesi, Polity Press, 2010.
- Cohen, Josh. *Interrupting Auschwitz: Art, Religion, Philosophy*. Continuum, 2005.
- Critchley, Simon. *Very Little ... Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*. Routledge, 1997.
- Crownshaw, Richard. *The Afterlife of Holocaust Memory in Contemporary Literature and Culture*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Delbo, Charlotte. *Auschwitz and After*. Translated by Rosette C. Lamont, Yale University Press, 2014.
- Deleuze, Gilles. "The Exhausted." *Essays Critical and Clinical*, Gilles Deleuze, translated by Daniel W. Smith and Michael A. Greco, Verso, 1998, pp. 152–174.
- DeLillo, Don. "In the Ruins of the Future." *Harper's Magazine*, December 2001, pp. 33–40.
- Derrida, Jacques. "No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)." Translated by Catherine Porter and Philip Lewis. *Diacritics*, vol. 14, no. 2, 1984, pp. 20–31.
- Eaglestone, Robert. *The Holocaust and the Postmodern*. Oxford University Press, 2004.
- Ellison, David A. "The Spoiler's Art: Embarrassed Space as Memorialization." *South Atlantic Quarterly*, vol. 110, no. 1, 2011, pp. 89–100.
- Felman, Shoshana. "Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching." *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Shoshana Felman and Dori Laub, Routledge, 1992, pp. 1–56.
- Gheorghiu, Oana-Celia. *British and American Representations of 9/11: Literature, Politics and the Media*. Palgrave Macmillan, 2018.
- Hart, Kevin. "'The Absolute Event of History': The Shoah and the Outside." *Word and Text*, vol. 5, no. 1–2, 2015, pp. 169–189.
- Hicks, Heather. "Disaster Response in Post-2000 American Apocalyptic Fiction." *Apocalypse in American Literature and Culture*, edited by John May, Cambridge University Press, 2020, pp. 212–224.
- Hilberg, Raul. *Perpetrators, Victims, Bystanders: The Jewish Catastrophe 1933–1945*. Harper Perennial, 1992.
- Ionescu, Arleen. "'Channels of Interference': Maurice Blanchot and Emil Cioran." *Primerjalna književnost*, vol. 45, no. 1, 2022, pp. 189–208.
- Jančar, Drago. *I Saw Her That Night*. Translated by Michael Biggins, Dalkey Archive Press, 2016.
- Jančar, Drago. "'Just as Everything Becomes Forgotten in Paris': On the Topic of Literature and European Dialogue." Translated by Tamara Soban. *Phainomena*, vol. 18, no. 68–69, 2009, pp. 161–167.
- Jančar, Drago. *Northern Lights*. Translated by Michael Biggins, Northwestern University Press, 2001.
- Koron, Alenka. "Boris Pahor's *Necropolis* and World Literature." *Forum for World Literature Studies*, vol. 9, no. 1, 2017, pp. 8–24.
- Kumar, Krishan. "Apocalypse, Millennium and Utopia Today." *Apocalypse Theory and the Ends of the World*, edited by Malcolm Bull, Blackwell, 1995, pp. 200–224.

- Levi, Primo. *The Drowned and the Saved*. Translated by Raymond Rosenthal, Random House, 1989.
- Levi, Primo. *If This Is a Man*. Translated by Stuart Woolf. *The Complete Works of Primo Levi*, vol. 1, edited by Ann Goldstein, Liveright, 2015.
- Levy, Michele. Review of *Northern Lights*, by Drago Jančar. *World Literature Today*, vol. 76, no. 1, 2002, p. 213.
- Libeskind, Daniel. *Breaking Ground: Adventures in Life and Architecture*. Riverhead Books, 2004.
- Libeskind, Daniel. *The Space of Encounter*. Thames and Hudson, 2001.
- Liotard, Jean-François. *The Differend: Phrases in Dispute*. Translated by Georges Van Den Abbeele, Manchester University Press, 1988.
- Liotard, Jean-François. *Heidegger and "the jews."* Translated by Andreas Michel and Mark Roberts, University of Minnesota Press, 1990.
- Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translated by Geoff Bennington and Brian Massumi, Manchester University Press, 1984.
- Marin, Ileana. "Artists' Books: Multimedia, Interactive Expressions of Holocaust Memory for the Post-Witness Generations." *Word and Text*, vol. 15, no. 1, 2025, pp. 143–160.
- Milesi, Laurent. "B Effects: Bonds of Form and Time in Barthes, Blanchot and Beckett." *Paragraph*, vol. 45, no. 2, 2022, pp. 157–171.
- Milesi, Laurent. "Postmodern Ana-Apocalypitics: Pynchon's V-Effect and the End (of Our Century)." *Pynchon Notes*, no. 42–43, 1998, pp. 213–243.
- Nyiszli, Miklós. *Auschwitz: A Doctor's Eyewitness Account*. Translated by Tibère Kremer and Richard Seaver, Arcade Publishing, 1993.
- Pahor, Boris. *Necropolis*. Translated by Michael Biggins, Dalkey Archive Press, 2010.
- Paternu, Boris. "Pahorjeva *Nekropola*." *Jezik in slovstvo*, vol. 59, no. 2–3, 2014, pp. 29–41.
- Peruško, Ivana. "The Explosive Nature and Apocalypse of the Russian Avant-Garde: Futurism vs. Bolshevism." *Primerjalna književnost*, vol. 48, no. 1, 2025, pp. 59–72.
- Pranjić, Kristina, and Lev Krefit. "The Avant-Garde and the End of the World (An Introduction)." *Primerjalna književnost*, vol. 48, no. 1, 2025, pp. 5–7.
- Pynchon, Thomas. *Gravity's Rainbow*. Viking, 1973.
- Robson, David. "Frye, Derrida, Pynchon." *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*, edited by Richard Dellamora, University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 61–78.
- Schneider, Rolf. *The Jewish Museum Berlin*. Translated by Robert Bryce, Stadtwandel Verlag, 2007.
- Schwarz, Daniel R. *Imagining the Holocaust*. St. Martin's Press, 1999.
- Stoekl, Allan. "'After the Sublime,' After the Apocalypse: Two Versions of Sustainability in Light of Climate Change." *Diacritics*, vol. 41, no. 3, 2013, pp. 40–57.
- Tso, Ann, and Stephen Joyce. "Apocalyptic Legacies: Writing the End in Fiction and Non-fiction." *Parallax*, vol. 30, no. 4, 2024, pp. 379–389.
- Ziarek, Krzysztof. "The Avant-Garde and the End of Art." *Filozofski vestnik*, vol. 35, no. 2, 2014, pp. 67–81.

Vizije konca: namišljene in resnične apokalipse v literaturi in onkraj

Ključne besede: svetovna književnost / 20. stoletje / apokalipsa / holokavst / Pahor, Boris / Beckett, Samuel / Cioran, Emil / Jančar, Drago

Članek obravnava primere namišljenih in resničnih apokalips v literaturi dvajsetega stoletja. Po kratkem pregledu zgodovine leposlovnih del, ki obravnavajo apokalipso, ugotavljam povezavo med apokalipso in holokavstom ter se najprej sklicujem na spomine na holokavst, zlasti tiste Prima Levija, Borisa Pahorja, Charlotte Delbo in Miklósa Nyszlija. Razprava o grozotah nacističnih taborišč vključuje razmišljanja nekaterih teoretikov o holokavstu kot apokalipsi: Giorgia Agambena, Mauricea Blanchota, Jeana-Françoisa Lyotarda in Theodorja Adorna. Nato kot študijo primera uporabim pojem »praznine« in ga ponazorim z nekaj primeri: apokaliptičnim arhitekturnim prostorom »Stolpa holokavsta« Daniela Libeskinda kot »izpraznjene praznine«, ki se odpira v nič, ter Beckettovo dramo *Končna igra*, ki se odpira v goli prostor. Clov posreduje vizijo apokaliptične pokrajine, ki jo vidi skozi okno, a ostaja povsem skrita pred občinstvom. Na podlagi ugibanj o tem, kaj Clov morda vidi, predstavim dva namišljena scenarija apokalipse kot praznine iz del romunsko-francoskega esejista Emila Ciorana in slovenskega pisatelja Draga Jančarja, pri čemer njuno vizijo konca sveta povezujem z Blanchotovo in Pynchonovo različico katastrofe oziroma zadnje eksplozije.

RESEARCH DATA ACCESSIBILITY STATEMENT

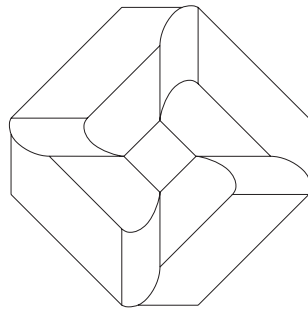
No new data were obtained or analyzed to support this research.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.091:2-175

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v49.i1.06>

Pogovor / *Interview*





Nova spoznanja o pomenu nekanoniziranega obdobja v zgodovini slovenske literature Andrejka Žejn, prejemnica priznanja Antona Ocvirka 2022

Dr. Andrejki Žejn z Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU je bilo 12. januarja leta 2023 podeljeno četrto priznanje Antona Ocvirka za leti 2021 in 2022, in sicer za monografijo *Izhodišča slovenske pripovedne proze*, ki je v prvotni spletni izdaji (<https://ispp.zrc-sazu.si/>) izšla leta 2021 (Ljubljana, Založba ZRC). Znanstvena monografija obravnava razvoj sistema slovenske pripovedne literature, ki ga je do izida prve slovenske izvirne pripovedi, besedila Janeza Ciglerja *Sreča v nesreči* iz leta 1836, zapolnjevala predvsem prevodna literatura. Avtorica upošteva tako klasične literarnovedne raziskave ter novejša spoznanja nemške literarne vede kakor novejše kvantitativne metode, s tem pa postavlja nova raziskovalna vprašanja. Knjiga prikaže, kako je v eni od ključnih točk razvoja sistema slovenske pripovedne literature *Sreča v nesreči* kot t. i. prevod brez izvirnika sprožila vstop izvirne pripovedne proze v središče sistema in s tem dobila status kanoniziranega besedila. Z računalniško podprto tekstnokritično analizo izdaj *Sreče v nesreči* knjiga prikaže, kako se je spreminjala in ustalila današnja verzija besedila, pri čemer opredeljuje zunajliterarne vplive na preoblikovanje besedila. Z vpeljavo stilometrije, računalniško podprte metode za prepoznavanje avtorstva v najširšem smislu, je dopolnila in nadgradila klasično literarnovedno raziskovanje.

Komisija je v svoji utemeljitvi med drugim zapisala, da je avtorica v nagrajeni monografiji »kritično preverila dosedanja dognanja slovenske literarne zgodovine in primerjalne književnosti o Janezu Ciglerju, njegovi

Sreči v nesreči in začetkih slovenske posvetne pripovedne proze. [...] Monografija Andrejke Žejn si zaradi metodološke inovativnosti, temeljitosti literarnozgodovinskih (predvsem komparativističnih) analiz, zaradi novih spoznanj o pomenu nekanoniziranega literarnega obrobja ter predliterarne kontinuitete in prevodne dejavnosti v polisistemu slovenske literature, pa tudi zaradi izvirnih rešitev v spletnem tipu objave zasluži četrto priznanje Antona Ocvirka.«

Ob podelitvi nagrade leta 2023 je dr. Luka Vidmar vodil pogovor s prejemnico priznanja, objavljamo pa ga v aktualizirani verziji ob priložnosti izida njene monografije v knjižni obliki z letnico 2025.

Kot se za priznanje Antona Ocvirka oziroma komparativistiko spodobi, tvoja monografija slovensko pripovedno prozo in posebej Ciglerjevo *Srečo v nesreči* obravnava v evropskem kontekstu. Čeprav so že starejši literarni zgodovinarji, med njimi Janko Kos, primerjali bavarskega mladinskega pisatelja Christopha Schmida in Ciglerja, so tebe primerjave in seveda tudi novejša dognanja nemške literarne vede pripeljala do natančnejših zvrstnih in slogovnih opredelitev *Sreče v nesreči*. Kakšna je bila ta raziskovalna pot?

Hvala za to vprašanje, saj je ta pot imela vse polno slepih ulic, tako da sem v nekem trenutku že skoraj obupala. Zdelo se je namreč, da se s Christophom Schmidom v nemški literarni zgodovini ni nihče ukvarjal. Našla sem le nekaj domoznanske literature o njem. Pri tem raziskovanju mi je počasi začela v glavi odmevati ugotovitev Janka Kosa iz članka o začetkih slovenskega pripovedništva na ozadju evropske tradicije iz leta 1981. Tam je zapisal, da je Schmid za nemško literarno zgodovino tako nepomemben, da se z njim ne ukvarja, kaj šele, da bi ga obravnavala s pomočjo sodobnejših metod, kakršne je Kos apliciral v svojih komparativističnih raziskavah. Vseeno sem te domoznanske članke natančno prebrala in na enem od seznamov literature našla članek ali knjigo, ne spomnim se več točno niti naslova, ki je pomenil preskok v odkrivanje znanstvene literature o Schmidu, njegovem delu in pomenu v širšem literarnem in zgodovinskem kontekstu. S tem se mi je odprla gora literature, pa ne le to – odprle so se mi številne nove teme, v luči katerih sem lahko na novo postavila Ciglerjevo *Srečo v nesreči* v širši evropski kontekst. Seveda moram ob tem poudariti, da so vse te nemške raziskave nastale po Kosovem članku in njegovih ugotovitvah o (ne)zanimanju nemške literarne vede za Schmida. Očitno je napočil pravi trenutek za novo raziskavo. Pri primerjanju Kosovega članka in svojih raziskav se mi je odprl še

uvid, da so bila Kosova razmišljanja o Schmidu in njegovi poziciji v literarnem sistemu presenetljivo podobna temu, kar je dejansko šele za njim in na podlagi bistveno večje količine gradiva ugotavljala nemška literarne veda. Kar pa ne nazadnje za Janka Kosa ni nič nenavadnega.

Omenil si natančnejšo slogovno opredelitev *Sreče v nesreči*, kar sem opredelila kot literarni bidermajer oz. njegovo slovensko različico, ki časovno praktično ni zaostajala za nemškim prostorom. V zvezi s tem bi omenila še eno zanimivo izkušnjo pri raziskovanju, trenutek, v katerem se je začetna skepsa preobrazila v nova spoznanja: ko sem namreč v literaturi prebirala o tipičnih značilnostih bidermajerske literature, se mi je zazdelo, kot da je ta raziskovalec prebral Ciglerjevo povest in jo zdaj opisuje, tako zelo so njene značilnosti ustrezale literarnemu bidermajerju južnonemškega prostora.

Kot ugotavljaš, je bilo Ciglerjevi pripovedi zaradi izvirnega značaja dodeljeno ključno mesto v zgodovini slovenskega pripovedništva, kljub temu pa je literarni zgodovinarji niso – v nasprotju z mnogimi prevodi, na primer Linhartovimi – nikoli prepoznali kot vrhunski dosežek slovenske literature. Očitani so ji številne pomanjkljivosti, neskladnost z dejstvi, črno-belo slikanje značajev, čudežnost dogodkov ipd. Kaj so po tvojih ugotovitvah vendarle vsebinske in formalne kvalitete, ki jih mora sodobna slovenska literarna veda poleg pomena za razvoj zvrsti priznati *Sreči v nesreči*?

Preden konkretno odgovorim na vprašanje, bi rekla, da je njena izvirnost še vedno visoko na lestvici odlik tega dela, kar moja raziskava kvečjemu še potrdi in utemelji. Kar se pa očitkov, ki jih navajaš, tiče, bi lahko rekla, da so ravno v vseh teh dosedanjih očitkih slovenskih literarnih zgodovinarjev na neki način obenem izražene njene kvalitete. Kot sem že rekla, moramo na *Srečo v nesreči* gledati skozi lupo literarnega bidermajerja, ki se je lahko razvil le v protislovnem predmarčnem času, ko je oblast krčevito skušala vzpostaviti stari red, ki ji je edini odgovarjal, medtem ko so se med določenimi sloji že iskriale nacionalne ideje. Pri tem ne smemo pozabiti, da je bil Cigler kot takratni kaplan v župniji sv. Petra v Ljubljani neposredno priča dogajanja na Ljubljanskem kongresu in da je bil kasneje kot zaporniški kurat na Ljubljanskem gradu v nemilosti oblasti zaradi simpatiziranja s karbonarji, italijanskimi političnimi zaporniki, katerih napredne nacionalne ideje je skušal zatreti ravno Ljubljanski kongres. V tem je srž Ciglerjeve *Sreče v nesreči*: neskladnost z dejstvi v pripovedi je odsev neskladnosti med stremljenjem po starem svetu in naprednimi idejami,

ki jih ni več mogoče zatreti. To neskladje se odseva v čudežnosti dogodkov, ki razkrivajo nerealnost dogajanja, navidezno iluzijo, hoffmannovsko »resničnostno pravljico« takega sveta.

Pri tem pa vseeno ne smemo pozabiti, da je Ciglerjeva pripoved tudi izrazito didaktična, usmerjena v podajanje krščanskih nauk – od tod črno-belo slikanje značajev. Vendar pa je mogoče tudi didaktičnost uvrstiti v širši družbeni kontekst, pri katerem sem v ospredje postavila navezave bidermajerske literature, še zlasti Schmidove, na pedagogiko filantropije, preko česar je bilo mogoče *Srečo v nesreči* eksplicitno opredeliti kot dvonaslovniško literaturo. Pri tem bi ob odraslem naslovniku poudarila zlasti otroškega naslovnika, ki se mu je moral Cigler v določeni meri seveda tudi prilagoditi. Pri tem ni nujno, da sta odrasli in otroški naslovnik pripoved razumela na isti način, saj je bilo njuno branje zagotovo odvisno od njunega izkustvenega sveta. Torej, s tem ko je literarna zgodovina brez nekega premisleka *Srečo v nesreči* obravnavala kot literaturo za odrasle, je uporabila neustrezne kriterije. Seveda so se pri tem opirali na takratno stanje v literarni zgodovini. Če se pri tem navežem na prejšnje vprašanje, bi lahko ugotovila, da se je nemška literarna zgodovina začela Schmidu posvečati šele potem, ko je tudi otroška ali bolj dvonaslovniška literatura začela pridobivati status relevantnega predmeta literarnovednih raziskav. Pri tem pa je morala upoštevati drugačna merila presoje, poudarila bi, da drugačna, ne nižja, saj v zvezi s starejšimi obravnavami slovenske mladinske literature nemalokrat zasledimo izrazito slabšalni prizvok.

Ciglerjeva *Sreča v nesreči* ni edino izvirno delo, ki mu je veda sicer priznavala pomembno mesto v zgodovini slovenske literature, vendar odrekala literarne kvalitete. Jože Koruza je, na primer, temeljito revidiral sodbo o Devovem *Belinu*, ki je bil od Zoisa in Kopitarja naprej v senci *Micke* in *Matička*. Ali vidiš v zgodovini slovenske literature še kakšno izvirno ali prevodno delo, morda celo skupino del, ki bi ji bilo treba zaradi preteklega odrivanja na rob ali čez rob literarnega sistema posvetiti večjo raziskovalno pozornost, tako kot si jo ti bidermajerski pripovedni prozi?

Na eno od takih del sem že naletela med pisanjem monografije in začela o njem razmišljati z vidika njegove »rehabilitacije«, to je *Popotnik široke in ozke poti* Franca Veritija. V monografiji sem le na kratko omenila, da slovenska literarna zgodovina temu delu odreka status prve slovenske izvirne pripovedi sicer res zaradi specifičnih argumentov, ki pa so bolj posredni,

kot na primer, da v njem ne nastopajo pravi liki, karkoli že to pomeni, temveč le alegorije, ali da je po vsej verjetnosti priredba neke neznane italijanske predloge. Če pogledamo širše, je tudi *Sreča v nesreči* priredba, prenos drugojezičnih literarnih vzorcev in tem, nekakšen prevod brez izvirnika, zaradi česar pa ni nič manj izvirna. Gre za klasičen proces širitve literarnega sistema, ki daje podlago za razvoj posamezne nacionalne literature. Ta proces je bil v slovenski literaturi še posebej intenziven v dvajsetih in tridesetih letih 19. stoletja. Kot rečeno, so vsi protiargumenti pri presojanju Veritijevega dela kot pripovedi le indici, ki bi se seveda v bolj poglobljeni raziskavi lahko izkazali za trdne argumente ali bi jih ovrgli – tega še ne vemo. Moja teza je, da je k temu, da Veritiju nikoli ni bil priznan primat v slovenskem izvirnem pripovedništvu, v veliki meri pripomoglo dejstvo, da je bil Italijan. Postavitev Veritija kot prvega slovenskega pripovednika bi bila proti koncu 19. stoletja, ko so začeli postavljati spomenik Ciglerjevemu izvirnemu delu, nemogoča, lahko bi rekla naravnost bogokletna. To je vsekakor tema, vredna raziskave.

Druga tema, o kateri sem začela razmišljati v procesu raziskave in tudi kasneje, je zgodovina in razvoj otroške literature. Že prej sem omenila tudi otroškega naslovnika *Sreče v nesreči*, ki je bil doslej zaradi različnih razlogov premalo upoštevan. V slovenskem prostoru poznamo seveda tudi odlične raziskave slovenske otroške literature, ki v pregledu zgodovine slovenske literature najobičajneje segajo do Levstika ali Slomška. Menim, da bi bila potrebna raziskava slovenske otroške literature ali, mogoče bolje rečeno, literature, namenjene otrokom vse od protestantov dalje, torej v obdobjih, v raziskavah katerih se izraza otroška literatura sploh ne uporablja. V Pragi sem pred kakšnim letom poslušala predavanje dr. Matthewa Grenbyja z Univerze v Newcastlu, uveljavljenega raziskovalca otroške in mladinske literature, ki se med drugim ukvarja z vprašanji recepcije in produkcije otroške literature v 18. in 19. stoletju. V predavanju je izpostavil, da je otroški naslovnik v starejših obdobjih književnosti pogosto spregledan in kot primer literature za otroke navedel Kreljevo *Otročjo biblijo*. To ne pomeni, da bi jo morali enoznačno opredeliti kot otroško literaturo, je pa s tem odprl pomembno vprašanje tudi otroškega naslovnika. S tega vidika bi veljalo pogledati tudi na ostalo literaturo od protestantov do Ciglerja.

Prepričljivo si pokazala, da je stilometrija skupaj s tradicionalnimi literarnovednimi pristopi uporabna metoda za prepoznavanje obdobja v zgodovini slovenske pripovedne literature ter avtorskih in žanrskih signalov, med drugim s potrjevanjem slogovnega vpliva Christopha

Schmida na Janeza Ciglerja in prepoznavanjem vpliva uredniških posegov na avtorski slog. Kaj se je izkazalo za najpomembnejši prispevek tega kvantitativnega pristopa? In: kateri rezultati te metode so bili zate najbolj presenetljivi, morda celo nepričakovani?

Težko bi rangirala prispevke analiz po pomenu, je pa res, da so nekatere analize mogoče bolj služile preverjanju ali potrjevanju veljavnosti same stilometrične metode in so v prvem planu potrdile določena pričakovanja, po drugi strani pa so res tudi razkrile neka neujemanja z znanimi podatki, ki jih niti nisem iskala. Za izhodišče bi povedala, da je stilometrija metoda, ki primerja čisto enostavne parametre besedil, to so najpogostejše besede, možne so potem tudi kompleksnejše kombinacije. Primerjava najpogostejših besed ni arbitrarna, ampak je utemeljena z več analizami besedil, ki so se začele, ko so besede v literarnih besedilih preštevali še ročno, preden so se temu pridružile kompleksnejše statistične metode in računalniška orodja. Druga stvar, ki se mi jo zdi pomembno izpostaviti pri stilometriji, je, da je to primerjalna metoda in so rezultati dejansko odvisni tudi od tega, kaj primerjamo s tem, kar je predmet opazovanja naše raziskave. Ko sem si za stilometrično analizo zastavila vprašanje, ali je imel Schmid res najodločnejši vpliv na Ciglerja, sem v korpus besedil za analizo vključila celotno Ciglerjevo pripovedništvo, prevode Schmida ter poleg njiju tudi druge avtorje, da bi prepoznala, ali bi morali upoštevati tudi morebitne vplive druge prevedene pripovedne literature, ki je izšla v prvih desetletjih 19. stoletja. Med njimi je bilo Veritijevo delo in svetniški življenjepisi, ki jih je zbral Mihael Hofman in izdal Veriti, ter več prevodov iz nemščine različnih avtorjev in različnih prevajalcev. Ob robu osrednjega raziskovalnega vprašanja se je izkazalo, da Ciglerjeva hagiografija o sv. Emi po vsej verjetnosti ni Ciglerjevo avtorsko delo, saj so bile povezave z njegovim opusom izjemno ohlapne. Ko sem se poglobila v samo hagiografijo, ki je jezikovno izrazito zaznamovana z vplivom nemškega jezika, in ugotavljala, kako bogato hagiografsko izročilo obstaja o tej krški svetnici, se je tak sklep, ki ga je pokazala stilometrična analiza, zdel čisto logičen. Bolj nelogično se mi je zazdelo, da na to možnost nisem sama pomislila. Nasprotno je znotraj Ciglerjevega opusa stilometrična analiza pokazala, da je ena izmed njegovih pripovedi – *Kortonica, koroška dekllica* –, za katero je na podlagi domneve enega od Ciglerjevih kaplanov v Višnji Gori veljalo, da ni Ciglerjevo izvirno delo, tesno povezana z drugimi njegovimi avtorskimi deli. Po teh rezultatih sem sledila podatku, da naj bi bil izvirnik objavljen v tirolskem časopisu *Pusterthaler Bote*, in pregledala vse izdaje do sredine šestdesetih let 19. stoletja. Ugotovila sem, da že sam format časopisa ni omogočal tako dolge pripovedi, kot je Ciglerjeva *Kortonica*.

Ne nazadnje se je izkazalo, da je bil vsaj v enem primeru izvirnik, po katerem je nastal slovenski prevod, na naslovnici knjige napačno pripisan Christophu Schmidu. Tudi to se je izkazalo za smiselno v luči tega, da so tudi v nemškem prostoru nekatera dela pripisali Schmidu zgolj zato, ker je bilo njegovo ime na naslovnici garancija za odlično prodajo knjige.

Nekoliko presenetljiva je bila ugotovitev, da lahko stilometrična analiza prepozna razlike v slogu besedila glede na urednikove posege. Ko sem tekstnokritično primerjala izdaje *Sreče v nesreči* od prve leta 1836 do izdaje leta 1991, se je že pokazalo, da so bili v izdaji Ivana Tomšiča iz leta 1882 narejeni največji posegi v besedilo, v veliki meri skladenjski, kar nekaj je bilo tudi krajšanja besedila. Posledično je tudi stilometrična analiza pokazala, da se ravno ta izdaja slogovno najbolj razlikuje od ostalih. Mislim, da je v tem primeru bistveno vprašanje, ki ga tak rezultat odpira, in sicer, v kolikšni meri na sploh so uredniki posegali v avtorska dela in ali so pri tem naredili zaznavne slogovne spremembe avtorjevega sloga.

Pri katerih zvrsteh, obdobjih ali avtorjih slovenske literature vidiš v prihodnosti najboljše možnosti za rabo stilometrije?

Mislim, da tu omejitev praktično ni. Dejstvo je, da več kot imamo na voljo gradiva, lažje je aplicirati stilometrične analize. S tega vidika so starejša obdobja večji izziv za tovrstne raziskave, sploh če upoštevamo še neenotno knjižno normo in soobstoj različnih črkopisov, kar moramo pred samo analizo ustrezno poenotiti. Pri sodobnejših besedilih je na drugi strani vedno prisotno vprašanje avtorskih pravic. Sicer bi pa v ospredje bolj kot samo stilometrijo postavila pomen ustreznega raziskovalnega vprašanja. Pri tem lahko do neke mere črpamo ideje iz že obstoječih raziskav drugih literatur, pri tem pa ne smemo zanemariti specifik razvoja in razmerij znotraj slovenske literature.

Leta 2025 je torej izšla knjižna verzija nagrajene spletne monografije. Kaj je prispevalo k tej odločitvi? Oz. še vprašanje pred tem – zakaj sploh odločitev za spletno izdajo ter kje vidiš prednosti in kje slabosti ene in druge verzije za avtorja in bralca?

Če začnem pri prvotni izdaji iz leta 2021, je bila tekstnokritična primerjava sedmih verzij Ciglerjeve *Sreče v nesreči* zagotovo odločilni dejavnik za spletno postavitev. Tekstnokritična analiza sedmih oz. osmih verzij bi bila v dvoletnem trajanju projekta časovno neizvedljiva

in na srečo sem našla prosto dostopno interaktivno digitalno orodje za tekstno kolacijo LERA, ki omogoča avtomatsko prepoznavanje razlik in podobnosti od besede do besede oz. od črke do črke med več verzijami besedila, vizualizacijo zaznanih sprememb in izpis seznama sprememb v kritičnem aparatu. Orodje so razvili na Inštitutu za računalništvo na Univerzi Martina Lutra Halle-Wittenberg v Nemčiji v projektu SADA (*Semi-automatische Differenzanalyse von komplexen Textvarianten*), pri čemer sem se razveselila dejstva, da njegova uporabnost ni omejena na besedila v nemščini. V spletno monografijo sem tako lahko v celoti vključila vsa besedila, tako rekoč dodatnih sedmih knjig, in ker spletna postavitvev praktično nima prostorske omejitve, je bila to edina sprejemljiva opcija. Poleg tega je količina besedila še narasla z izpisom kritičnega aparata po straneh, tj. natančnim seznamom vseh sprememb v besedilu. Posebno poglavje v monografiji je posvečeno analizi teh sprememb iz izdaje v izdajo, s čimer upam, da mi je uspelo pokazati, kako raznovrstni dejavniki so vplivali na preoblikovanje besedila skozi desetletja. V knjižni obliki sem lahko ohranila le poglavje z analizo in primeri iz tekstnokritične primerjave. S tega vidika bi rekla, da je spletna postavitvev prednost, saj sem lahko preko nje bralcu podala vizualizirano primerjavo sprememb med vsemi verzijami besedila in s tem utemeljila svojo analizo. Spletna postavitvev je omogočila tudi vključitev številnih hiperpovezav. Ko sem na primer navajala avtorje prvih uradnih državnih učbenikov, sem dodala povezave na njihove spletne biografije, saj bi bilo navajanje njihovih biografskih in drugih podatkov prevelika zastranitev, mogoče celo preobremenitev same vsebine.

Eden od izzivov pri oblikovanju knjižne verzije zame kot avtorico je bil, da sem morala posamezna poglavja, ki so bila prej razvrščena vzporedno – na naslovni strani spletne postavitve je bil bralcem s klikom na voljo dostop do vseh poglavij – postaviti v smiselno zaporedje. Nisem pa prepričana, če je bil dostop, kakršnega je omogočila spletna postavitvev, za bralce tudi najbolj pregleden. S tem, da sem morala na novo določiti zaporedje poglavij, sem monografiji verjetno dodala določeno strukturo.

Kot avtorica sem tudi na drugačen način doživela izid ene in druge verzije, vsekakor sem izid knjižne monografije doživela veliko bolj pristno kot izid prve, spletne verzije. Tudi bralci, mislim, da, kljub lažjemu dostopu do spletne verzije, še vedno raje v roke primejo/primemo »dejansko« knjigo.

Še vprašanje za konec: na kakšen način si in mogoče še boš nadaljevala raziskave, na podlagi katerih si napisala monografijo o starejši

slovenski pripovedni prozi? Bi izpostavila kakšne objave in kaj še lahko pričakujemo?

V zadnjem času sem se posvečala razširitvi te raziskave v okviru *Zbranega dela Janeza Ciglerja*. V prvo knjigo, *Pripovedništvo in pesmi*, sem že lahko vključila nova spoznanja o *Sreči v nesreči* in prej omenjenem sve-tniškem življenjepisu, dodatno sem se poglobila še v drugi dve Ciglerjevi pripovedi, ki sta nastali v šestdesetih letih 19. stoletja. Mislim, da mi je uspelo ovreči marsikateri stereotip o njej, kot že omenjeni, da *Kortonica, koroška deklica* verjetno ni Ciglerjevo izvirno delo, hkrati pa tudi, da ni napisana po vzorcu *Sreče v nesreči*, kot to v veliki meri dejansko velja za delo *Deteljica ali življenje treh kranjskih bratov francoskih soldatov*. Pri *Kortonicu* je kljub nekaterim prekrivanjem z ostalim pripovedništvom viden tudi precejšen vsebinski in idejni odmik, hkrati pa je slog očitno ostal zelo »ciglerjanski«. Tudi Ciglerjeva duhovna literatura, objavljena in obravnavana v drugi knjigi *Zbranega dela*, ki je doslej ostajala obravnavana na ravni seznamov, daje poseben vpogled v vplive na Ciglerjevo pripovedništvo. Pokazalo se je še, kako velik vpliv je morala imeti na kulturo branja med Slovenci, saj je bila tiskana in ponatiskovana v danes nepredstavljivem številu izvodov. Pri urejanju obeh knjig mi je v procesu nastajanja ustrezalo zlasti to, da sem morala začeti »pri viru«, tj. pri samih delih, najenostavnejšem branju literature, kar žal v našem poklicu postaja bolj izjema kot pravilo.

Posebno poglavje predstavlja monografija k *Zbranemu delu* o Ciglerjevem življenju in delu, ki je v nastajanju in za katero sem veliko novih podatkov našla v raznih arhivih. Mislim, da bo to spet nova osvetlitev Ciglerjevega življenja, dela in njegovih prizadevanj za kultivacijo slovenskega jezika.

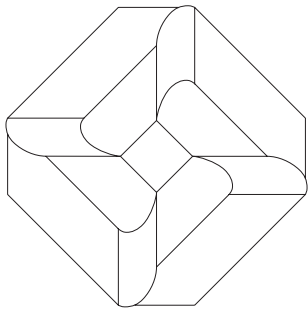
Pogovarjal se je Luka Vidmar

1.22 Intervju / Interview

UDK 821.163.6.09Cigler J.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v49.i1.07>

Recenziji / *Reviews*



Opus začetnika slovenske marksistične literarne vede v eni knjigi

Vladimir Martelanc: *Članki in pisma*. Ur. Ravel Kodrič in Amelia Kraigher. Ljubljana: *cf., 2023. 742 str.

Andraž Jež

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
<https://orcid.org/0009-0005-1696-268X>
andraz.jez@ff.uni-lj.si

Kar nenavadno neopazno je šla pred tremi leti mimo edinstvena izdaja opusa Vladimira Martelanca (1905–1944), politika, publicista in literarne kritika, ki sta jo za Založbo *cf. pripravila tržaški javni delavec in prevajalec Ravel Kodrič in odgovorna urednica založbe Amelia Kraigher. A nič manj ni nenavadno, da je na izdajo svojega celovitega dela čakal tako dolgo; od njegove smrti je takrat minilo skoraj 80 let. Obsežna knjiga v integralni obliki prvič prinaša objavljena dela in korespondenco slovenskega izobraženca iz Sv. Ivana pri Trstu – izobraženca z izjemno pestrim, a žal tragičnim življenjepisom in z vznemirljivo intelektualno potjo. Na tej je prestopal med študijem, pisanjem literarnih kritik in razmislekov, pozneje tudi materialističnih analiz praktičnih vprašanj, ter političnim delovanjem – največkrat pa se je pri njem vse prepletalo. V Trstu je v zgodnjih 20. letih sodeloval pri zgodnjih podvigih po zgledu sovjetskega Proletkulta – institucije in programske usmeritve, ki so jo v ZSSR vpejali Anatolij Lunačarski in njegovi tovariši. Širokopotezni program, ki so ga mladi navdušenci ponesli po državah sveta, je temeljil na literarnem udejstvovanju delavcev in kmetov, da bi tako izčistili nov tip pisanja, radikalno drugačen od meščanskega. Kot poudarja sourednik in avtor spremne študije k Martelančevi knjigi, se je proletkult na Slovenskem najprej prijel v Trstu in drugod na Primorskem – med njegovimi prvimi predstavniki so bili ob Martelancu že okoli leta 1920 posebej aktivni Ivan Regent, Dragutin Gustinčič, Jože Pertot in Alojzij Hreščak (Kodrič, »Srečko« 95 *et passim*). In morda je tudi s tem povezano dejstvo, da je v naslednjih letih iz severne Primorske izšlo nekaj osrednjih imen slovenske levičarske avantgarde – poleg Kosovela še slikar Avgust Černigoj in režiser Ferdo Delak. Regent – ustanovitelj Delavskega odra, ki je do konca 1. svetovne vojne gostil tržaška predavanja Ivana Cankarja – je bil od leta 1921 med člani centralnega komiteja italijanske sekcije organiziranega Proletkulta pod predsedstvom znamenitega filozofa Antonia

Gramscija, ki ga je Martelanc leta 1924, ko je na Dunaju študiral agronomijo, spoznal v živo (Kodrič, »Vladi« 9b).¹ Ko sta Gramsci in Palmiro Togliatti s podporo Kominterne leta 1926 prevzela vodstvo italijanske komunistične partije, sta prav na Martelančevo pobudo v strankin program že vključila – v formulaciji iz Kodričeve spremne študije – »pravico slovenskega naroda do samoodločbe, ločitve od kraljevin Italije in SHS (Jugoslavije) ter združitve v delavsko-kmečko republiko Slovenijo« (Kodrič, »Vladimir« 29–30). S svojo pogumno držo in reflektiranim nacionalnim vprašanjem je bil Martelanc Zorku Jelinčiču eden od zgledov, ko si je zamišljal organizacijo TIGR (13).

Mladi, proletkultovsko navdahnjeni Martelanc bi moral biti za slovensko literarno zgodovino posebno zanimiv vsaj iz dveh razlogov: (1) ker je v svojih kritikah in esejih literaturo in umetnost že okoli leta 1920 pionirsko in, čeprav še krepko v najstniških letih, suvereno analiziral po marksistični metodi; (2) ker sta si bila v zgodnjih 20. letih nekaj časa zelo blizu s Srečkom Kosovelom ter poglobljeno razpravljala o umetnostnih in družbenih vprašanjih. Prav tema vidikoma nove izdaje se bom v recenziji zares obsežne knjige, ki bi si zaslužila vsaj poglobljeno študijo, najbolj posvetil.

I.

Martelanc je eseje in kritike o sočasni umetniški literaturi, ki sestavljajo prvi večji sklop knjige, začel pisati leta 1922 (in tistega leta jih je pri svojih šestnajstih pravzaprav napisal že večji del). Pri tem je opozarjal, da »umetnost ne kaže le izraza mišljenja, čustvovanja in hotenja umetnikove individualnosti«, temveč »se v njej zrcali tudi doba«; sunkovit razvoj kapitalizma je »mahoma preokrenil človeško družbo v njenih ekonomskih temeljih«, spremembe pa so »dale podlago novim idejnim gibanjem«: kapitalistične krize, ki neogibno vodijo v vojne, in nova družba, nastajajoča »v najhujših porodnih mukah«, naj bi ustvarile »novo mentaliteto, nove idejne podlage, nova stremljenja, nova doživetja, nova hotenja, iz katerih je vzšla najnovejša umetnost celega sveta« (Martelanc 51–52). Pravi izziv za takšne miselne pobude so bile literarne umetnine, ki so v

¹ Pri tem je treba imeti v mislih, da je Gramsci – dandanes ljubljenec različnih družbo-slovnih in humanističnih disciplin – postal mednarodno prepoznaven mislec šele dolgo po svoji smrti leta 1937, ki je bila posledica izčrpanja zaradi več kot 11 let italijanskega zapora. Njegovi zaporniški zapiski, ki so bili na več kot 3000 straneh pretihotapljeni iz ječe in zaradi varnosti poslani v Moskvo, so prvič izšli leta 1947, v angleščino pa so bili prevedeni šele leta 1971, torej približno pol stoletja po tistem, ko sta z Gramscijem sodelovala tako Cankarjev kot Kosovelov tržaški tovariš.

izrazu in vsebini odstopale od predhodnih tradicionalnih obrazcev. Tako se je – z analitičnim instrumentarijem, ki smo ga bolj vajeni v zvezi z literarnozgodovinsko distanco – v glavnem posvečal zelo aktualnim literarnim objavam.

Že prvi objavljeni esej »Zenitizem« (Martelanc 51–60; prim. Kodrič, »Vladimir« 11) se ne posveča le avantgardnemu umetniškemu gibanju okoli hrvaške revije *Zenit*: Martelanc se najprej razmišljuje, a jedrnatu posveti ekspresionizmu nasploh, za katerega ugotavlja, da je nastal »sprva v slikarstvu kot reakcija proti hladni, fotografski umetnosti impresionizma, propovedujoč [tj. zagovarjajoč] ustvarjanje iz človeka, iz njegove notranjosti, proglašajoč obliko za neomejeno in svobodno, sredstvo izražanj novih abstraktnih doživetij in izpreminjajoč jo temu primerno, ne ozirajoč se pri tem na naravo« (Martelanc 52). Med njegove »nianse« šteje tudi dadaizem kot »najekstremnejšega«, ne pa tudi futurizma, »ki je nastal nasprotno kot reakcija proti vedno bolj v duševnost in mistiko se izgubljaočemu simbolizmu«, pri čemer je iz umetnosti izgnal »izraz vsake duševnosti«, ki ji je zoperstavljal »gol mehanizem« (52). Prav nasprotje med obema nam kaže »idejni odsev propadanja meščanske družbe«, pri čemer je futurizem (ki opeva vojno, hitrost in drznost) prepoznan za »etično dekadenco«, ekspresionizem (ki opeva človeka) pa za »dviganje«: »prvi negativ, drugi pa pozitiv človeške družbe« (52–53).² Ekspresionizem naj bi umetniško najbolj navdihnil Walt Whitman, ki ga Martelanc vidi kot »silnega v svojih idejah in ravno tako silnega v izrazu«,³ idejno pa »skrajni individualizem« Friedricha Nietzscheja, ki ga Martelanc povezuje z anarhizmom (54).

Še vedno v prvem objavljenem eseju se Martelanc ustavi pri literarni situaciji v Kraljevini SHS, kjer »se je ekspresionizem razvil v vseh svojih mnogih niansah« (Martelanc 53). Pri Slovencih je zapolnil

² Martelanc v poznejšem članku iz istega leta dihotomijo med ekspresionizmom in futurizmom sintetizira takole: »V najmodernejši dobi opažamo v umetnosti v glavnem dve večji struji, ki gresta paralelno z idejnimi strujami prejšnjih dob: na eni strani dekadentni futurizem [...] kot izraz duševnega propadanja meščanske družbe, na drugi strani pa ekspresionizem kot duševna reakcija nanj, le da se nam obe tendenci kažeta v še večji potenci kakor poprej. Futurizem je izraz perverznega meščanskega človeka, ki pozna edino še eno zahtevo in eno pot: izživeti se, ne imajoč več v sebi nobenega smisla za kako duševno stremljenje in ne imajoč tudi nobene idejne podlage več za to. Nasprotno pa je ekspresionizem krčevit vzklik za človekom, za individualnostjo, ki ji zabranjuje moderna družba možnost svobodnega razmaha. Ekspresionizem sicer nima izrazite progresivne idejne podlage. Je le izraz mahoma vzkipelih čustev, protest proti žaljenju človečnosti in ima kot tak moralno skupnost in velik moralen pomen. Idejno je razkosan in še na poti iskanja« (Martelanc 77).

³ Martelanc je istega leta Whitmanu posvetil tudi študijo (Martelanc 130–138).

praznino, celo »stagnacij[o] v našem umetniškem življenju« po smrti Ivana Cankarja, ki »je doumel svojo dobo do konca« in literarno ovekovečil »v miniaturi vse kontraste, vse konflikte, ves boj, ki ga bije sodobno človeštvo, [...] vso vsebino naše dobe« (53). Pri Srbih omenja Miloša Crnjanskega in »v manjši meri« ekspresionističnega Stanislava Vinaverja, za najdlje pa se ustavi pri Hrvatih, kjer se je ekspresionizem razvil »najmogočneje«. V »zmerni« varianti prepozna Gustava Krkleca, ki bo v istem desetletju prvi prevajalec Kosovela v srbohrvaščino (prim. Komelj), ter Miroslava Krležo – ki je bil za Martelanca »nekaka centralna postava vsega gibanja« – in Augusta Cesarca, ki sta do politične ukinitve urejala glasilo *Plamen*. Kot radikalen razvoj ekspresionizma pa navaja Ljubomirja Micića, Boška Tokina in Ivana Golla oz. krog *Zenita* (Martelanc 53–54). Njihovo zavezanost umetnosti za človeka razume kot nadaljevanje zatrtga *Plamena* (55), njihov kult barbarstva in kaosa pa naveže na klic k naravi Jeana-Jacquesa Rousseauja, ki je »ravno tako kakor zenitizem« nastal »v prehodni dobi človeške družbe« (56–57).

Preden svoje prvo objavljeno besedilo sklene s citatom Klare Zetkin o prihodnji umetnosti socialistične družbe (Martelanc 60), brani novejšo umetnost pred očitki, da je »neumnost, blaznost in izrodek po vojni psihozi skvarjene fantazije« (59). Te očitke pripiše cinizmu zaradi »fili-strske omejenosti«; kolikor v njej že je »nezdravega«, nadaljuje, »vse je le resničen odsev sodobnega življenja«; kdor bo pri sodbi o njej upošteval »vse socialne faktorje, ki prihajajo v poštev – kajti edino na ta način je mogoče priti do objektivne sodbe«, bo v njej našel »mного resničnega, lepega in dobrega« (59). V drugem, kratkem članku hrvaškemu avantgardističnemu pojavu pripiše »izraz hrepenenja po človeškem preporodu, izraz stremljenja po novem človeku, ki se je porodilo iz krutega ponižanja človeške individualnosti v vojni«, a pove tudi: »Umetniškega zenitizem pravzaprav še nič ni ustvaril. Podal je le idejni program, ki ga je v različnih oblikah ponavljal. Oblikovno nosi na sebi znak iskanja kakor vse moderne struje« (62).

V Proletkultu, rubriki tržaškega komunističnega *Dela*, namenjeni proletarskim piscem, je Martelanc maja 1922 objavil zagovor svobodnih pesniških oblik:

[N]aši delavci globoko doživljajo, globoko občutijo ... Toda kako naj to izrazijo? Včasih so bile za to predpisane določene stalne oblike. Toda danes je občutje preveliko, da bi se ga moglo vkleniti v nje. Današnje duševno življenje zahteva proste oblike izražanja, oblike, ki so najbolj primerne proletarskemu občutju. In oblika pride sama od sebe. *Največja napaka proletarskih pesnikov je, da hočejo spraviti svoja čustva in svoje misli v verze in rime.* Moderna umetnost je že zdavnaj

z njimi obračunala in danes delo le izgublja na izrazitosti in lepoti, ako se ga veže v nje. (Martelanc 64)

V recenziji, objavljeni junija 1922, Martelanc analogno slavilno piše o *Plebanusu Joannesu* Ivana Preglja kot o enem »najmočnejših del, ki izražajo« moderen preplet svojega katoliškega bistva »z novimi zahtevami in stremljenji modernega življenja«:

Snov je vzeta iz zgodovine, iz prve polovice 16. stoletja, iz dobe, ko je bilo moralno propadanje katolicizma v polnem teku, pripravljajoč podlago nastopu Luthra in reformaciji, kot odsev propadanja celotnega družabnega sistema – fevdalizma – in gospodujočega razreda – fevdalne gospode. [...] Pregelj kot ostro nasprotje vsega tega propadanja [postavi] svojega junaka Janeza Potrebuježa, človeka, ki se potom odrekanja in askeze, boreč se proti samemu sebi in v neprestanem boju proti vsemu svojemu okrožju, povzpne do duševnega ravnovesja, ki ostane kljub temu svojemu nemoralnemu miljeju moralno zdrav. [...] Njegov slog se odlikuje prav posebno po svoji mistični ritmiki in pa po izklesanosti, katere klasičen vzor so predvsem vikarjeve propovedi [tj. pridige]. [...] Brez dvoma nam je hotel predočiti Pregelj v tem svojem romanu današnjo dobo, postavljajoč v nasprotje z vsem današnjim moralnim propadanjem svoj nrvni ideal človeka – asketa. In kot tak ima *Plebanus Joannes* ogromen pomen. On je utelešen moralni ideal modernega krščanstva, prerojenega katolicizma. (Martelanc 176–178)

Nasprotno *Treh labodov* in *Rdečega pilota* ni cenil, saj je med njunima obliko in vsebino opazil nespregledljivo neskladnost. Antonu Podbevšku, Josipu Vidmarju, Mariju Kogoju in njunim družabnikom mesec za recenzijo *Plebanusa* očita, da vsa »revolucionarnost te generacije obstaja le v obliki, v samozavestnem zamahu z lasmi, v pozi« (Martelanc 71). Njihovo reakcionarnost in napačno presojo trenutka naj bi najočitneje izkazovalo »tako neumno, naivno in otročje razlaganje in reševanje socialnih problemov« v rubriki uredniškihotic (71). Misli oz. »govoričenje« Antona Podbevška o »duševni revoluciji« pa naj bi bilo le »velika fraza«. Martelanc v delih Toneta Seliškarja (tedaj socialnega ekspresionista, v naslednjem desetletju pa avtorja še vedno priljubljene *Bratovščine sinjega galeba*) in Štefanije Ravnikar (kmalu zatem Podbevškove žene in mnogo pozneje poglobljene raziskovalke zločinov v postojanki na Sv. Urhu med drugo svetovno vojno) v *Pilotu* opazi »stremljenje po zajetju našega življenja«, ki je »živo občutn[o] in globoko doživet[o]«, vendar ugotavlja tudi, da je »instinktivno, a nejasno« (72). Za zgled predstavlja literarni razvoj na Hrvaškem, kjer naj bi »del mlajše generacije« razumel, da je vse drugo kot »ustvarjati resnične vrednote za obččloveško kulturo« zgolj »slepo mahanje z rokami po temi«, zato je »z dvema velikima osebnostma na čelu« – Krležo in Cesarcem – našel »pot do

komunizma« (72). Še manj kot sodelavcem *Pilota*, ki se jim je vendarle bližal vsaj v nekaterih estetskih in političnih nazorih, je tedaj prizanašal Otonu Župančiču⁴ in Alojzu Gradniku.⁵ Župančičevo »propadanje« se je po Martelančevem tedanjem ostrem rezoniranju začelo takoj zatem, ko je »izgubil svojo idejno podlago in svojo mladostno svežost, s tem da je postal filister, in ko so postali vsi vzori predvojne slovenske inteligence, ki jih je opeval, naenkrat nizki in omejeni, brez vsake življenjske sile v sebi – piškavi«, Gradnik pa je za mladega Martelanca, morda presenetljivo, »Župančičev epigon in s tem je povedano dovolj« (71).

Ukvarjal se je tudi z drugimi, tako različnimi literarnimi temami kot Rabindranath Tagore (Martelanc 143–162), romunski delavski pesnik Balkana Panait Istrati (163–174), naloge moderne umetnosti (73–79) ter Cankar in njegov svetovni nazor (npr. 195–200), pionirsko pa je pisal tudi o »razrednem momentu v sodobni umetnosti«. Tega v istoimenskem nedokončanem eseju (80–102) definira na podlagi analize umetnosti v družbi od sužnjelastniške do meščanske.

Nekatere njegove zgodnje literarnokritične pozicije izkazujejo konture zaletavega radikalnega levičarstva, ki se je tako vsebinsko kot oblikovno zavzemalo za globinsko revolucioniranje – pogosto v srednji in zahodni Evropi po krvavi zadušitvi revolucionarnih poskusov po prvi svetovni vojni – in ga lahko pojmujeemo v bližini ekspresionistične ekstaze za novo družbo človečnosti brez izkoriščanja in militarizma. Takšno milenaristično, striktno v slutnje revolucije v bližnji prihodnosti zazrto levičarstvo – ki je veliko dolgovalo tudi anarhizmu in se bolj navduševalo nad umetnostnimi pogledi Lunačarskega, Aleksandra Bogdanova ali Leva Trockega kot klasicističnega Vladimirja Iljiča Lenina – je v konturah zahodnega marksizma ohranilo relevanco, kar se posebno poudarjeno pozna v anarhoidni novi leviči desetletij po drugi svetovni vojni.

Vzhodno od Francije pa je takšno levičarstvo kmalu popustilo pred bolj pragmatičnim političnim razmislekom, zasidranim v pogojih možnega – kar izkazuje tudi Martelančeva miselna pot. Konec koncev že s tem, ko se je politično nekoliko distanciral od partijskega levičarja Amadea Bordige in že v zavratnih pogojih fašistične kontrarevolucije v Italiji pristal v Gramscijevi ekipi (Kodrič, »Vladimir« 18–19). Ta je

⁴ Njegova »Žebljarska« je morda navdihnila Seliškarja, da je napisal čudovito ekspresionistično vinjeto »Glažuta«.

⁵ Ta še bolj nedvoumen tematski in slogovni predhodnik slovenskega ekspresionizma je bil konec desetletja preiskovalec v političnem procesu proti sodelavcem almanaha jugoslovanske socialne lirike *Knjiga drugova*, zaradi katerega so morali slovenski ekspresionistični pesniki Seliškar, Mile Klopčič, Alfonz Gspan, Ivo Grahor in še nekaj njihovih pesniških tovarišev iz Slovenije in drugod v zapor v Veliki Kikindi (Vogrič 221 isl.).

bila ob prevzemu krmila italijanske partije iz rok bordigovcev veliko dovezetnejša za nacionalna čustva in druge neogibne sedimente preteklosti na vseh ravneh izgradnje nove družbe (tudi od tod poudarjena pozornost italijanske komunistične partije za slovensko manjšino že sredi 20. let). Kot fašistični preganjanec se je, najprej zaposlen pri sovjetski tiskovni agenciji, še pred Gramscijevim predsedstvom pridružil sovjetski tajni službi in sredi 20. let v glavnem prenehal z literarnimi kritikami in esejji o umetnosti ter se posvetil stvarnejšim političnim in organizacijskim vprašanjem (25). Teoretsko se je v naslednjih dveh desetletjih posvečal različnim aspektom političnega in gospodarskega življenja, kot so delavsko gibanje, nacionalno vprašanje, fašizem in imperializem nasploh idr. (Martelanc 221–555). Naposled je emigriral in o literaturi pisal znatno manj.

II.

Preden je emigriral iz fašistične Italije – ki je, čeravno središče antikomunizma, komunistično dejavnost prepovedala šele novembra 1926, slabih šest let potem, ko jo je Kraljevina SHS kriminalizirala z »obznano« –, je bil Martelanc dvakrat zaprt. V času prvega zapora februarja 1923 je pisal Kosovelu, s katerim ga je povezovalo tesno prijateljstvo še iz zgodnjenaštinskih let, torej izpred njegovega literarnokritiškega udejstvovanja (prim. Martelanc 184). Pesnik je ob novici o njegovem arestu šokiran pisal prijateljici in muzi Fanici Obid – sicer komunistki in poznejši ženi tigrovca Zorka Jelinčiča: »Pravijo, da je Vladi M[artelanc] aretiran. Jaz sem vsaj čital tako. Ubogi fant. Treba bo v Rusijo! Mogoče tudi nam ...« (Kosovel, »Pisma« 372). Te besede so pomenljive, ker je za večji del njunega druženja značilno ostro polemiziranje, ki ga natančno opiše Franc Zadravec (*Oktobrska revolucija* 77–92). Martelanc ni bil prvi in ne zadnji, ki je Kosovelu želel približati marksizem; pred njim je okoli leta 1920 to poskušal že njegov sostanovalec v dijaškem domu, Trboveljčan Ludvik Mrzel, za njim pa z bistveno večjim uspehom Bratko Kreft in posebno Ivo Grahor – ob literarnem kritiku in esejistu Martelancu torej sami literati. Pesnik se je že pred tem odvrnil od liberalnega nacionalizma, ki ga je prinesel od doma, ter se navdušil za meščanske in utopične različice socializma (kot tagorejevstvo in tolstojevstvo). Toda njegovo bližanje marksizmu je bilo dolgotrajno in prepredeno z ostrimi debatami o vlogi umetnosti v družbi. Tudi te debate so Kosovela izoblikovale v tehtnega polemika, kakršen se kaže v esejistiki (tudi tisti, ki jo je objavil oz. pred smrtjo namenil objavi).

Zdi se, da se nekatere od tem, ki sta jih obravnavala z Martelancem, poznajo tudi v Kosovelovem ustvarjanju. Neposredne vplive je nemogoče dokazati, a Kodrič, ki Kosovelove pesmi bere navzkrižno z Martelančevimi spisi in pismi, opozarja na zanimive skladnosti, ki naj jih ponazorita dva ilustrativna momenta. Zgoraj omenjena Martelančeva proletkultovska vnema za pesniško opustitev metrike (Martelanc 64) morda odzvanja skozi pesem »Rime«, v kateri Kosovel, očitno tudi še pozneje sonetist in avtor drugih rimanih pesmi, svojemu lirskemu subjektu pripiše misel, da so rime »izgubile svojo vrednost« in »ne prepričujejo«, fraze pa naj bi spravili »v muzeje« (236; prim. Kodrič, »Srečko« 104–105). Da je Kosovel v »tržaškem proletarskem listu« *Delo* (z rubriko »Proletkult«) in v *Delavsko-kmečkem listu* zagotovo »večkrat z veseljem čital pesmi starejših in mlajših delavcev in kmetov«, Kosovel navaja tudi v svojem najvplivnejšem eseju »Umetnost in proletarec« (28). Enako je mogoče, da je Kosovel svojo težnjo k realizmu in resnicoljubnosti, ki jo je sicer večkrat izrazil že prej, v zadnjih letih še izostril zaradi Martelančevih nastavkov (prim. Kodrič, »Vladi« 9). Martelanc je namreč aprila 1923 kritično odgovoril na pesnikov idealističen razmislek, objavljen v komunističnem *Učiteljskem listu*. V sklepu odgovora, objavljenega v istem glasilu, dobrohotno, z morda nehotno referenco na Goetheja, pojasni, da ne gre za osebno obračunavanje, temveč prav nasprotno – za vprašanje objektivnosti, kar da bo njegov razmišljujoči sogovornik znal ceniti:

Vem, da je prijatelj Srečko Kosovel mehka, lirična duša in da je le kot tak mogel napisati omenjeni članek. A kljub temu upam, da bo razumel moje besede in da mi tega ne vzame za zlo. To je vsaj minimum, ki se more zahtevati od resnega in mislečega človeka. Proč z omejenostjo in s tradicionalnostjo! Nekoliko več realizma, ki je tako nujno potreben današnjemu človeku! Več jasnosti! Več luči! (Martelanc 241)

Kosovela se je pasus očitno dotaknil, saj v pismu Fanici Obid julija 1923 tarna, da »Slovenci nismo bili nikoli realisti«, da pa je realizem »junaštvo življenje gledati, kakor je, in vendar živeti« (Kosovel, »Pisma« 379; prim. Kodrič, »Vladi« 9). V naslednjem pismu isti naslovnici že konec istega meseca razmišlja:

Jaz mislim, da je krepka realnost zdravje in rešitev za nas, dasi bom jaz še najbrže dolgo hodil do nje. Sedaj sem šele občutil in spoznal to, pot je daleč. Lotil se bom opazovanja vseh potankosti zveze prirode in ljudi, njihovega skritega instinkta življenja in skušal pokazati to v resnični luči. Danes me je začenjalo veseliti vse, kar ljudje rabijo, s čimer živijo in zakaj živijo. (Kosovel, »Pisma« 380)

V času, ko se je Kosovel tesneje zblizal z marksizmom in s tovariši prevzel uredništvo brezidejnega glasila liberalnih kmečkih študentov *Mladina*, se Martelanc z njim ni več družil, glas o tem pa ga je hitro dosegel. Že dva meseca po Kosovelovi smrti, julija 1926, o pesniku in reviji, ki jo je ta usmerjal, v spominskem tekstu za *Delo* zapiše pravo analizo. V njej pojasni tudi njuno prijateljsko razmerje in razloži, kako je njun stik pojenjal:

Razšla sva se polagoma, oddaljujoč se drug drugemu vedno bolj, kot se je razšla vsa naša tedanja dijaška generacija en del v komunizem, drugi del ostajajoč dalje na razpotju, iščoč novih poti deloma v »čisti« umetnosti, deloma v navidezni zgolj formalni logiki in varljivi analitiki Webrove filozofije. Toda Srečko je bil vendar premočna osebnost, da bi se mogel za vedno ustaviti na tem razpotju. Čutil je vso praznino, ki jo je mogla nuditi bodočnost v takem brezizhodnem položaju, in začel iskati dalje. Plod tega njegovega novega razvoja je brezdvomno njegova revija *Mladina*, ki je začela razvijati v poslednjem času precejšen vpliv na slovensko dijaštvo. In brezdvomno lahko smatramo to revijo kot *prvi* pojav leve orientacije, v proletarskem in revolucionarnem pravcu, pri mlajši slovenski inteligenci po že končno izvršeni diferenciaciji. (Martelanc 187)

V 30. letih je Kosovelova težnja k realizmu (ob njegovi jedrnatosti in regionalizmu v primerjavi z metaforično in skladenjsko obloženo ter svetovljansko nelokalizirano poezijo njegovih ekspresionističnih sopotnikov) na bralstvo učinkovala čisto drugače kot v času pred njegovo smrtjo.⁶ Martelanc se je takrat, tako kot je v pismu leta 1923 predvideval Kosovel, ustalil v ZSSR. Tam je leta 1935 napisal študijo »Nekaj misli o slovenskem narodnem in slovstvenem razvoju«. V tekstu, objavljenem v vse bolj marksistični ljubljanski *Sodobnosti*, je – v nasprotju z zgodnejšimi radikalnimi proletkultovskimi prizadevanji in v skladu z novo linijo Kominterne, ki jo je v italijanski partiji zastopal Gramsci – slovensko delavsko gibanje postavljeno v jasno linijo s predhodnimi, največkrat meščanskimi progresivnimi pojavi (zaslužena čast je izkazana tudi nekoč ostro kritiziranemu Župančiču). Na koncu študije Martelanc ne pozabi omeniti Kosovela in njegove revije:

Najprogresivnejše smeri in pokreti so porodili tudi najvišje umetniške vrednote v slovenskem slovstvu. Iz tega lahko sklepamo, da krene tudi v bodoče razvoj slovenskega slovstva na pota zavojevanja novih umetnostnih višin zlasti v tem smislu, kolikor bo zvezan s progresivnimi pokreti, ki se rišejo v nadaljnji slovenski

⁶ »In ker se mu je to [realistično] umetnostno misel posrečilo deloma povedati, deloma objaviti v *Mladini*, je tudi njegovo stališče pospešilo rast nove leposlovne smeri, ki je od sredine dvajsetih let dobivala čedalje trdnejše ime: 'novi realizem' ali 'socialni realizem',« sklepa Zadravec (*Ekspressionizem* 74).

zgodovinski perspektivi. To je prvi pogoj za to, da se razvije iz novih smeri, ki se pojavljajo v slovenski literaturi po vojni in ki so že dale Srečka Kosovela in pokret okrog *Mladine*, nova slovenska literarna generacija, ki bo resnično nadaljevala veliko delo Vodnika, Prešerna, Levstika, Cankarja in Župančiča. (Martelanc 218–219)

Leta 1937 je bila v moskovski literarni reviji natisnjena prva prevedena Kosovelova pesem, ki jo je v ruščino prestavil pesnik in mnogo pozneje predsednik zveze sovjetskih pisateljev Aleksej Surkov. Še pred natisom pa je bil istega leta – na vrhuncu čistk, usmerjenih v partijsko levico – prepovedan deseti zvezek sovjetske literarne enciklopedije, v katerem bi eno geslo opozorilo tudi na »mladega komunističnega« in »mladega proletarskega pesnika« Kosovela. Besedilo je najverjetneje prispeval Regent; Cankarjev prijatelj iz Kontovela pri Trstu, ki so ga osebno poznali tudi Kosovelovi, je pesnika podobno označil že v »Revolucionarni literaturi Slovencev« leta 1931, le malo potem ko je nekaj let za Martelancem tudi sam emigriral v ZSSR (Komelj 21; Kodrič, »Listkarstvo« 85–86).

Življenjska pot Vladimirja Martelanca, ki se je med vojno vrnil v Sv. Ivan, se je sklenila v nacističnem taborišču, potem ko so ga že po italijanski kapitulaciji odpeljali Globočnikovi esesovci (Kodrič, »Vladimir« 45). Ob tržaški postavitvi *Nekropole* v režiji Borisa Kobala se je Boris Pahor decembra 2010 v gledališču Verdi spomnil tudi dveh Tržačanov, ki sta si z njim delila taboriščne muke, a se žal nista vrnila domov. Ob Gabrieleju Foschiattiju, tržaškem iredentistu in d'Annunzиеvem vojaku v Reki, ki je v 20. letih postal antifašist in med vojno celo partizanski organizator, umrl pa je v Dachauu – prav tako kot malo zatem Ivo Grahor, še en Kosovelov dober prijatelj in informator o sovjetskem marksizmu –, je Pahor omenil tudi Martelanca, ki je niti 39-leten preminul v nacističnem taborišču Natzweiler-Struthof (Kodrič, »Vladi« 9).

Upati je, da bodo premisleki v povezavi s stoletnico Kosovelove smrti vendarle opazili temeljno delo, ki je izšlo mnogo prepozno in tudi zdaj ostalo razmeroma spregledano.

LITERATURA

- Kodrič, Ravel. »Listkarstvo in politična invektivna med pobudniki Kosovelovega duhovnega in pesniškega zorenja«. *Primerjalna književnost*, let. 34, št. 1, 2011, str. 81–116.
- Kodrič, Ravel. »Srečko Kosovel, Vladimir Martelanc in tržaška veja Mednarodnega proletkulta 1922–1923«. *Trst v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. 61. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, ur. Urška Perenič, Založba Univerze v Ljubljani, 2025, str. 95–109.

- Kodrič, Ravel. »Vladi – Srečkov prijatelj, Gramscijev tovariš«. Primorske novice, 24.; 29.; 30. 12. 2021, str. 14; 9; 9b.
- Kodrič, Ravel. »Vladimir Martelanc (1905–1944)«. *Članki in pisma*, Vladimir Martelanc, ur. Ravel Kodrič in Amelia Kraigher, *cf., 2023, str. 3–46.
- Komelj, Miklavž. »Predgovor«. *Vsem naj bom neznan*, zv. 1, Srečko Kosovel, ur. Miklavž Komelj, Goga, 2019, str. 13–54.
- Kosovel, Srečko. »Pisma Fanici Obid«. *Zbrano delo*, zv. 3/1, Srečko Kosovel, ur. Anton Ocvirk, Državna založba Slovenije, 1977, str. 351–407.
- Kosovel, Srečko. »Rime«. *Zbrano delo*, zv. 1, Srečko Kosovel, ur. Anton Ocvirk, Državna založba Slovenije, 1946, str. 236.
- Kosovel, Srečko. »Umetnost in proletarec«. *Zbrano delo*, zv. 3/1, Srečko Kosovel, ur. Anton Ocvirk, Državna založba Slovenije, 1977, str. 21–30.
- Martelanc, Vladimir. *Članki in pisma*. Ur. Ravel Kodrič in Amelia Kraigher, *cf., 2023.
- Vogrič, Ivan. »Posredovanje slovenskega Penkluba v prid slovenskih političnih zapornikov pred drugo svetovno vojno«. *Zgodovinski časopis*, let. 61, št. 1–2, 2007, str. 219–228.
- Zadravec, Franc. *Ekspresionizem in socialni realizem I. Zgodovina slovenskega slovstva*, zv. 6, Franc Zadravec, Obzorja, 1972.
- Zadravec, Franc. *Oktobrska revolucija in slovenska literatura*. Pomurska založba, 1968.

1.19 Recenzija / Review

UDK 82.0(497.4):141.82

2.09Martelanc V.

821.163.6.09Kosovel S.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v49.i1.08>

Morda: Greenblattov Christopher Marlowe

Stephen Greenblatt: *Dark Renaissance: The Dangerous Times and Fatal Genius of Shakespeare's Greatest Rival, Christopher Marlowe*. London: Bodley Head, 2025. 334 str.

Andrej Zavrl

<https://orcid.org/0000-0002-5495-9642>
andrej.zavrl@outlook.com

Stephen Greenblatt (1943), danes eminentni profesor s Harvarda, čigar vpliv v moderni literarni vedi je orjaški, kar prav toliko velja tudi za shakespearoslovje, je več svojih knjig v celoti ali deloma posvetil Shakespeareu,¹ *Dark Renaissance. The Dangerous Times and Fatal Genius of Shakespeare's Greatest Rival, Christopher Marlowe* (*Temna renesansa. Nevarni časi in pogubna genialnost Shakespeareovega največjega tekmeča, Christopherja Marlowa*, 2025) pa je prva, ki je v celoti posvečena Marlowu, čeprav Greenblatt o njem nikakor ne piše prvič, saj je za njim že polstoletno pre-mišljanje o tem elizabetincu.

Marlowe in Greenblatt sta povezana tudi v anekdoti o nastanku novega historizma. Richard Wilson namreč njegov začetek natančno določi med petkom, 3. septembra 1976, popoldan in tisto soboto dopoldan. Takrat je potekal seminar o Marlowu, in sicer v okviru neke konference na Univerzi Johns Hopkins v Baltimoru (Wilson 117). Med udeleženci konference je bil tudi Greenblatt, njegov prispevek »Marlowe and Renaissance Self-Fashioning« pa je skupaj z drugimi izšel naslednjega leta v zborniku *Two Renaissance Mythmakers. Christopher Marlowe and Ben Jonson* (ur. Alvin Kernan, Johns Hopkins University Press, 1977). Greenblattov prispevek, ki je v nekoliko spremenjeni različici izšel kot poglavje z naslovom »Marlowe and the Will to Absolute Play« tudi v avtorjevi monografiji *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare* iz leta 1980, je eno najpogosteje ponatisnjenih in navajanih del marlowoslovja 20. stoletja. V njem Greenblatt v Marlowu vidi dramatika, ki se loči tako od ortodoksnosti kot od skepticističnih pozicij svojega časa in ki je močno navzoč v svojih dramskih osebah.

¹ Npr. *Hamlet in Purgatory* (2001), *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare* (2004), *Shakespeare's Freedom* (2010), *Tyrant. Shakespeare on Politics* (2018), *Second Chances. Shakespeare and Freud* (2024). V slovenščino je prevedena edinole knjiga *Will in svet. Kako je Shakespeare postal Shakespeare* (prev. Marija Zlatnar Moe, Beletrina, 2016). To je tudi edini monografski prevod Greenblatta v slovenščino.

Pol stoletja pozneje se Greenblatt k Marlowu vrača z biografijo, ki jo začne z opisom družbenih, kulturnih, umetniških in drugih okoliščin v Angliji druge polovice 16. stoletja. Ta je bila v primerjavi s preostalo Evropo kulturno in intelektualno zaostala; zaznamovali so jo verski konflikti, šibek razvoj znanosti, umetnosti, literature in gledališča ter opazne socialne razlike. Po letu 1580 pa so nastopile hitre spremembe. V nekaj desetletjih je Anglija doživela izjemen kulturni, znanstveni, intelektualni in umetniški razcvet: »Za eksplozijo ustvarjalne energije takšnega obsega ne obstaja ena sama razlaga, toda neka izjemna osebnost uteleša neizmerno energijo in drznost, ki sta Anglijo, sicer z zamudo, pritegnili v ustvarjalni kulturni vihar, ki je že več kot stoletje oblikoval Kontinent« (Greenblatt 7). To je prav Christopher Marlowe, ki je »s svojimi idejami in z izjemnimi dosežki prebudil duha angleške renesanse« (7).

V drugem poglavju Greenblatt popiše okoliščine, ki so zaradi protimi-grantskega plakata, izobešenega 5. maja 1593 na cerkvi, ki so jo uporabljali nizozemski priseljenci v Londonu, in podpisanega s »Tamburlaine« (po glavnemu junaku Marlowu pripisane istoimenske gledališke uspešnice), pripeljale do aretacije dramatika Thomasa Kyda teden pozneje. Med hišno preiskavo so preiskovalci našli heretične spise, katerih lastništvo je Kyd pripisal Marlowu (nekaj časa sostanovalcu). Sicer nejasno povezani dogodki so pripeljali do Marlowove aretacije 18. maja. To dvojje – Marlowova drznost in vseprisoten nadzor elizabetinske oblasti – daje takt Greenblattovi knjigi vse do njenega konca.

S tretjim poglavjem se začne večinoma kronološki pregled Marlowovega življenja, predvsem pa Greenblatt premišljuje, kako so njegove izkušnje in ljudje, s katerimi se je srečeval, vplivali na Marlowovo pisanje dram, poezije in tudi na njegovo izbiro prevodov. Avtor usodno vlogo v Marlowovem razvoju pripiše šolanju, ki mu je omogočilo izstop iz intelektualno nestimulativnega okolja, ki sta ga predstavljala njegov družbeni razred in družina. Vzgojno-izobraževalni sistem, ki je mnoge zlomil, je pri Marlowu »briljantno uspel« (Greenblatt 46), to pa predvsem tako, da mu je preko latinščine in deloma grščine omogočil dostop do klasične književnosti. S tem se mu je »odprl ves svet« (37). Latinska književnost, ki je bila del tedanjega angleškega kurikula, je bila po Greenblattovem opažanju prevratna, njeni bralci pa so spoznavali nekrščanski vrednotni sistem, ki je bil v precejšnjem navzkrižju z uradnimi doktrinami države in cerkve: »Zelo malo od tega, o čemer se je Kit med tednom učil v šoli, je bilo združljivo s tem, kar je ob nedeljah in praznikih slišal s prižnice« (39). Štipendirani vstop na univerzo je poleg intelektualne prinesel še popolno fizično ločitev od družine, tam pa je Marlowe spoznal še dejavnosti, ki sta ga dodatno

izoblikovali: pri uprizarjanju šolskih iger so študenti prevzemali raznolike, tudi heterodoksne identitete, z učenjem argumentacije in protiargumentacije pa v sicer kontroliranem okolju zagovarjali prevratne ideje (67).

Univerzitetna diploma je študentom Marlowovega družbenega razreda sicer prinesla določen status, toda kljub začasnemu delnemu izstopu iz domačega okolja nobene prave družbene mobilnosti. Namen njihovega štipendiranja je bilo polnjenje duhovniških, učiteljskih in nižjih uradniških mest, v času Elizabete I. pa so se tudi te karijerne poti začele zapirati in »nastajati je začel razred odtujenih intelektualcev« (Greenblatt 81). Izjemno pomemben dokument, povezan z Marlowovim študijem, a tudi zelo zagoneten, je dopis kraljičinega kronskega sveta cambriški univerzi, ki Marlowu zaradi pogoste odsotnosti ni dovolila zaključiti magistrskega študija. Svet je zahteval, naj mu univerza to takoj omogoči, saj je bil zaposlen »s stvarmi, ki zadevajo koristi države«, in za Greenblatta je to dokaz Marlowove vpletenosti v elizabetinske vohunske mreže (110).

Greenblatt Marlowova besedila bere skozi spekulativne povezave z zelo negotovo biografijo. Tako v *Malteškem Judu* bere zakodirano družinsko zgodbo Marlowovega zavetnika Ferdinanda Stanleyja, lorda Strangea, polno spopadov za oblast, preko drame pa naj bi Marlowe Stanleyja opozarjal na spletke, ki so ga ogrožale (Greenblatt 187–188). Greenblatt si zamišlja Marlowova srečanja z Raleighom in njegovim ateističnim krogom (196). Celo več, za vodilnega v tem krožku imenuje kar Marlowa (205) in si predstavlja, kako je tam nastopil (207). Za pesem Walterja Raleigha »Nimfin odgovor pastirju«, ki je odgovor na Marlowovo pesem »Zaljubljeni pastir svoji dragi«, pa zapiše, da je zadnjo kitico dodal kar Marlowe – »vsaj tako si to domišljam [...], gre le za mojo fantazijo« (194). Poleg Raleigha naj bi imel velik pomen za Marlowa še en član tega kroga, Henry Percy. Greenblatt podobno kot pri *Malteškem Judu* tudi v *Doktorju Faustu* razbira Marlowov nagovor svojim bližnjim. Predvideva, da ga Faustova zgodba ne bi zanimala, če ne bi imel znancev, kot sta bila Percy in Raleigh, torej človeka, ki sta s svojimi zanimanji in delovanjem segala dlje od navadnih smrtnikov. Tudi *Faust* naj bi bil prikrito opozorilo Raleighu in Percyju, čeprav se v naslovni dramski osebi niti sama ne bi prepoznala (221–222). Je pa *Doktor Faust* edino Marlowovo besedilo, ki ga Greenblatt interpretira obsežneje (večina 16. poglavja) in ne le kot odsev Marlowovega življenja. Njegov zaključek pa je vendarle, da je v *Faustu* »Marlowe doumel najbolj radikalne implikacije dejavnosti, ki jih je opazoval v Raleighovem krogu«, to pa pripne na Foucaultov koncept vednosti-oblasti.² Opiše tudi vzporednice med Faustom in Marlowom,

² Na anahronistične interpretacije, ki jih lahko povežemo tudi z Greenblattovimi biografskimi spekulacijami in nevarnostjo, da se zabriše meja med zgodovinsko utemeljeno

oba – in tudi *Juda* – razume kot razredne izobčence (228–229). Tako kot Faust je tudi Marlowe podpisal pakt s hudičem, in sicer v podobi vohunskih služb elizabetinske oblasti (238–239), zato se zdi Marlowe v prizoru Faustovega podpisa pogodbe z Mefistofelom »prisoten z dušo in telesom, kot da bi ga napisal s svojo lastno krvjo« (243).

Edvard Drugi je »študija o zasvojenosti« (Greenblatt 257), torej reprezentacija destruktivne ljubezni (261), epilij *Hero in Leander* pa prav nasprotno ljubezni naklonjena komična pesnitev (265), za katero Greenblatt najde spekulativne vire v Marlowovem bivanju pri Thomasu Walsinghamu na posestvu Scadbury. Homoerotična epizoda, v kateri Neptun zapeljuje Ganimeda in ki je v viru Muzaja Gramatika ni, in splošna seksualna sproščenost bi bili lahko posledica Marlowovega spogledovanja oziroma razmerja z Walsinghamom (265–266).

18. maja 1593 je bil v spletu nejasnih okoliščin izdan nalog za Marlowovo aretacijo. Mnogi verjamejo, da je to v povezavi z aretacijo, zaporom in mučenjem Thomasa Kyda istega meseca. Marlowe je bil 20. maja zaslišan pred kronskim svetom, toda izpuščen pod pogojem, da se vsak dan javlja. Čez deset dni, 30. maja 1593, je Marlowe skupaj z Ingramom Frizerjem, Robertom Poleyjem in Nicholasom Skeresom dan preživel v hiši Eleanor Bull v Deptfordu blizu Londona. Popoldne ga je Frizer med prerivanjem smrtno zabodel. 1. junija sta bila na kraju smrti opravljena preiskava in pogreb. Čez manj kot mesec dni, 28. junija 1593, je bil Frizer pomiloščen, ker da je deloval v samoobrambi. Na tem mestu Greenblatt na kratko povzame nekaj hipotez o razlogih za Marlowov umor in se pridruži tistim, ki menijo, da je šlo za utišanje subverzivnosti, predvsem ateizma, nemara celo po nareku Elizabete I. (Greenblatt 280–282).

Greenblatt knjigo zaključí z opisom Shakespearovega ambivalentnega odnosa do Marlowa, ki mu je sicer pokazal pot in od katerega se je učil (verz, introspektiven monolog), toda sam ni želel po isti poti, saj naj bi bila prenevarna (Greenblatt 282–285). Greenblatt pa že prej o sodelovanju med Marlowom in Shakespearom premišljuje predvsem na osnovi spornega soavtorstva iger o Henriku VI. in si predstavlja njune »imaginarnе pogovore« (144), med drugim tudi o tem, kako si Henry Wriothlesley v

rekonstrukcijo in projekcijo teoretskih predpostavk, je opozoril že Terry Eagleton, ko je v uvodu v svojo monografijo *William Shakespeare* (1986) pripomnil, da »čeprav trdnih dokazov ni lahko najti, je težko brati Shakespeara, ne da bi imeli občutek, da je bil skoraj gotovo seznanjen z deli Hegla, Marxa, Nietzscheja, Freuda, Wittgensteina in Derridaja« (ix–x). To ironično pripombo nadaljuje Richard Wilson, ki zapiše, da smo šele z novim historizmom »ugotovili, da je Marlowe, ko se je pretvarjal, da se sklicuje na Niccola Machiavellija, v resnici citiral Michela Foucaulta« (Wilson 116).

publiki in Shakespeare na odru izmenjujeta poglede in nasmeške (145). Takšno literariziranje je vsesplošna značilnost knjige, na primer pri opisu Kydove aretacije: »Da bi dokazal, da nima ničesar skrivati, jim je Kyd, *ki so se mu roke, umazane od črnila, nedvomno tresle*, ustrežljivo prinesel še več« (12; moj poudarek). Ko Greenblatt opisuje dogajanje pred Marlowovim umorom, zapiše: »Marlowe se je ulegel na posteljo. Ostali trije so sedeli na klopi za mizo *in morda igrali backgammon*« (277; moj poudarek). Žal pa ne vemo ničesar o tem, ali so se Kydu roke res tresle, niti o tem, ali so moški v Deptfordu pred Marlowovim umorom igrali kakšno družabno igro.

Greenblattova biografija se opira na druge študije, čeprav nima nobenih sprotnih sklicev (ima pa obsežno komentirano bibliografijo na koncu), njen poudarek pa je na spekulacijah. Pisanje je poljudno-znanstveno, polno anekdot (nekaj tudi avtorjevih lastnih) in primerjav Marlowovega časa z našo sodobnostjo. Temeljna značilnost pa je iskanje virov za Marlowova literarna besedila v njegovem življenju, pri čemer avtor razbira precej neposreden pretok dogodkov, motivacij, občutij iz življenja v književnost. Knjiga temelji na premišljevanju, kdaj, kje, kako in od koga je Marlowe dobival ideje za svoje igre in poezijo, pri čemer pa za opisovanje Marlowovega življenja Greenblatt uporablja podobe iz njegovih besedil, kar ustvarja navidezne povezave med obojim. Recimo prizor na začetku *Didone, kartažanske kraljice*, kjer Ganimed nagovarja Jupitra za nakit, kar mu bo poplačal z objemi, po Greenblattovi »fantaziji«, kot jo sam imenuje (Greenblatt 49), izhaja iz Marlowovega šolanja, kjer je namesto nakita od svojega učitelja želel dobiti knjige: »Ali si je tako težko predstavljati osamljenega učitelja, ki ga privlači izjemen petnajstletnik? Ali pa petnajstletnika, ki je strasten bralec in si s svojo zapeljivostjo zagotovi dostop do knjig?« (51–52).

Res veliko primerov lahko najdemo, ko avtor spekulacije in pogojnike sestavlja v argument, ki se navsezadnje bere že kot dejstvo. Na primer, kako naj bi se Marlowe prvič srečal z gledališko skupino, in to celo skupino lorda Strangea. Greenblatt začne s prvim srečanjem, ki bi se lahko zgodilo leta 1577, če bi bil trinajstletni Marlowe ravno takrat na obisku pri sorodnikih v Dovru. Nato doda še drugo, še vedno spekulativno možnost: leta 1580 bi lahko to skupino videl v domačem Canterburyju. Ključni retorični premik nastopi v naslednjem koraku: iz teh dveh negotovih, hipotetičnih dogodkov Greenblatt preide k splošni, trdilni izjavi o njihovem učinku: »Takšna srečanja so naredila močan vtis in pri nekaterih mladeničih iz provinc prebudila sanje o gledališki kariери« (Greenblatt 176). Čeprav ne vemo, ali so se dogodki sploh zgodili, njihova domnevna psihološka posledica postane dejstvo. Argument torej

ne temelji na dokazih, temveč na akumulaciji verjetnosti, kjer se možnost spremeni v razlago, pogojnik pa v vzročno razmerje. Nikakor ne gre za to, da Greenblatt tega ne bi vedel. Izrecno tudi zapiše, da je »umetniška genialnost vedno skrivnost«: »Glede na stanje Marlowovih besedil in dokumentov o njegovem življenju ni presenetljivo, da je moj opis Marlowa izrazito zaznamovan z besedami, kot so *morda*, in izrazi, kot so *bi lahko* in *je mogoče*. Vsak poskus razumevanja njegovega življenja je zaznamovan z veliko spekulacijami in domnevami« (294). Gre torej za zavestno odločitev, za metodološki pristop, ki da prednost biografskim razlagam literarnih besedil; takim interpretacijam pa pomanjkanje dejstev ne sme biti napoti.

Zelo zgovorno je tudi vprašanje portreta, ki je bil odkrit v petdesetih letih 20. stoletja na kolidžu, kjer je Marlowe študiral, in se pojavlja na platnicah različnih izdaj Marlowovih besedil ter v knjigah o njem in je med prvimi zadetki spletnih iskalnikov. Nekateri vztrajajo, da naj bi šlo za Christopherja Marlowa, vendar so dejstva – oziroma neobstoječa dejstva – neizprosna: prav nobenega dokaza ni, da je moški na portretu res Marlowe. Greenblattov odnos do tega portreta je ambivalenten. Zapiše sicer, da ga ni mogoče nedvoumno identificirati kot upodobitev Christopherja Marlowa; zanj je portret najverjetneje fantazijska projekcija, emblem tistega, kar bi si odtujeni intelektualci želeli biti. Hkrati pa se te distance ne drži dosledno, saj s posrednimi namigi (zlasti prek sklicevanja na *Edvarda Drugega*) vendarle sugerira povezavo med podobo in Marlowovim intelektualnim habitusom. To nihanje je dodatno poudarjeno z uredniško rabo podobe: portret je reproduciran kar trikrat (enkrat na naslovnici in še dvakrat v knjigi), kar kljub avtorjevemu zadržkom vizualno naturalizira njegovo povezavo z Marlowom.

Za to biografijo so značilne tudi dokončne in posplošujoče trditve. Recimo: *Tamerlan Veliki* je »spremenil Marlowovo življenje in gledališko zgodovino« (Greenblatt 126) in tako rekoč vse v elizabetinskem gledališču se deli na obdobje pred *Tamerlanom* in po njem (128). *Malteški Jud* je »igra, ki ji ni enake« (180), v Faustu pa je Marlowe »ustvaril tragičnega junaka, ki je bil brez primere ne le v njegovem pisanju, ampak v celotni angleški dramatik« (216). Vsakršne takšne primerjave pa trčijo ob neizprosno statistiko: le približno petina iger komercialnih gledališč, uprizorjenih v drugi polovici 16. stoletja in prvi polovici sedemnajstega, se je namreč ohranila do danes (McInnis in Steggle 1), zato ni mogoče reči, kako se ohranjene igre uvrščajo v tedanjo gledališko prakso.

Že omenjena lastnost Greenblattovega pisanja o Marlowu je tudi poudarjanje radikalnosti in transgresivnosti. Strogo upoštevanje dejstev

pa nas opozarja, da so zaključki o Marlowovem vohunstvu, ateizmu in seksualnosti izrazito problematični. Vsi dokazi so namreč posredni, vse izpovedi iz druge roke, obenem pa je večji del Marlowove domnevne heterodoksnosti posledica njegovega posmrtnega slovesa, govoric in klevet. Marlowe ostaja, deklarativno tudi za Greenblatta, »precejšnja enigma«, sledi, ki nas vodi k njemu, pa »fragmentarne in izmuzljive« (Greenblatt 293).

Pisanje biografij je neizogibno sestavljanje konstruktov, ki dostopne podatke opomenjajo in povezujejo v skladu z znanjem, vrednotami, nameni in sposobnostmi biografa, biografinje. Biografije Christopherja Marlowa niso nikakršna izjema. Nasprotno, ob njihovem branju, še posebej pa ob primerjavi različnih biografij, postane očitno, da gre za biografske hipoteze, ki so sicer lahko bolj ali manj prepričljive (oziroma bolj ali manj v skladu z braščevimi, bralkinimi lastnimi vrednotami in razumevanjem), a so vseeno le hipoteze. Paul Menzer opozarja še na paradoks, ki leži v jedru pojmovanja Marlowa kot ikonskega avtorja transgresivne poetike. Ta branja temeljijo na več kot dvoumnih biografskih »dejstvih«, kar pomeni, da se za ustvarjanje radikalnega Marlowa zatekajo h konservativnemu branju, ki njegova besedila razume kot alegorično avtobiografijo: za modernega Marlowa je torej potrebna konservativna bralna praksa (Menzer 358).

Pogosto, a poenostavljeno prepletanje Marlowove biografije in besedil se je začelo že kmalu po njegovi smrti in traja še danes, praviloma pa nastane značilen »začaran hermenevitičen krog«, v katerem dramske osebe najprej pretvorimo v Marlowovo biografijo, »mitografsko stvaritev«, ki tako nastane, pa nato uporabimo za razlago njegovih besedil (Erne 28). Greenblattov Marlowe je prav takšen konstrukt in (skoraj) vse, kar Greenblatt o njem napiše, je *morda* resnično, *morda* pa je (skoraj) vse neresnično. Resničnost in neresničnost sta zato v monografijah, kot je *Dark Renaissance*, kategoriji brez prave uporabne vrednosti.

LITERATURA

- Eagleton, Terry. *William Shakespeare*. Wiley-Blackwell, 1986.
- Erne, Lukas. »Biography, Mythography, and Criticism: The Life and Works of Christopher Marlowe«. *Modern Philology*, let. 103, št. 1, 2005, str. 28–50.
- Greenblatt, Stephen. *Dark Renaissance. The Dangerous Times and Fatal Genius of Shakespeare's Greatest Rival, Christopher Marlowe*. Bodley Head, 2025.
- McInnis, David, in Matthew Steggle. »Introduction: Nothing Will Come of Nothing? Or, What Can We Learn from Plays That Don't Exist?« *Lost Plays in Shakespeare's England*, ur. David McInnis in Matthew Steggle, Palgrave Macmillan, 2014, str. 1–14.

Menzer, Paul. »Marlowe Now«. *Christopher Marlowe in Context*, ur. Emily C. Bartels in Emma Smith, Cambridge University Press, 2013, str. 357–365.

Wilson, Richard. »'Writ in Blood': Marlowe and the New Historicists«. *Constructing Christopher Marlowe*, ur. J. A. Downie in J. T. Parnell, Cambridge University Press, 2006, str. 116–132.

1.19 Recenzija / Review

UDK 82.09Greenblatt S.

821.111.09Marlowe Ch.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v49.i1.09>

NAVODILA ZA AVTORJE

Primerjalna književnost (PKn) objavlja izvirne in pregledne znanstvene članke ter tematske sklope s področij primerjalne književnosti, literarne teorije, metodologije literarne vede, literarne estetike in drugih strok, ki obravnavajo literaturo in njene kontekste. Občasno objavlja še recenzije, intervjuje in druge prispevke. Zaželeni so meddisciplinarni pristopi. Revija objavlja posamezne razprave v slovenščini ali angleščini. Zaradi zagotavljanja kontinuitete razvoja slovenske strokovne terminologije od avtorjev, zaposlenih na slovenskih ustanovah, sprejema le članke v slovenskem jeziku. Vsi članki so recenzirani. Podrobnejše Informacije za avtorje so objavljene na spletišču (https://ojs-gr.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost).

Prispevke v slovenskem jeziku in predloge za tematske sklope pošiljajte na naslov: marijan.dovic@zrc-sazu.si.

Prispevke v angleškem jeziku pošiljajte na naslov: blaz.zabel@ff.uni-lj.si.

Razprave, urejene v programu Word, naj **ne presegajo 50.000 znakov** (vključno s presledki, sinopsisom, ključnimi besedami, z opombami, bibliografijo in daljšim povzetkom). Besedilo naj bo v pisavi Times New Roman, 12 pik, enojni razmik. Drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – lahko obsegajo največ 20.000 znakov (vključno s presledki).

Naslovu razprave naj sledijo **ime in priimek, institucija, poštni naslov, država, ORCID iD** in **e-naslov** avtorja oziroma avtorice.

Razprave imajo slovenski **povzetek** (1.000–1.500 znakov) in **ključne besede** (5–8), oboje naj bo v *kurzivi* tik pred besedilom razprave. **Angleški prevod** povzetka (preveden naj bo tudi naslov razprave) in ključnih besed je postavljen na konec besedila (za bibliografijo).

Glavni tekst je obojestransko poravnan; lahko je razčlenjen na poglavja s podnaslovi (brez številčenja). Med odstavkoma ni prazne vrstice, prva beseda v novem odstavku pa je umaknjena v desno za 0,5 cm (razen na začetkih poglavij, za citati in za ilustracijami).

Sprotne opombe so oštevilčene tekoče (arabske številke so levostično za besedo ali ločilom). Količina in obseg posameznih opomb naj bosta smiselno omejena. Bibliografskih referenc ne navajamo v opombah, temveč v kazalkah v sobesedilu neposredno za citatom oziroma povzetkom bibliografske enote.

Kazalka, ki sledi citatu ali povzetku, v okroglih oklepajih prinaša avtorjev priimek in številko citirane ali povzete strani: (Juvan 42). Kadar avtorja citata navedemo že v sobesedilu, v oklepaju na koncu citata zapišemo samo številko citirane ali povzete strani (42). Če v članku navajamo več enot istega avtorja, vsako enoto po citatu oziroma povzetku v kazalki označimo s skrajšanim naslovom: (Juvan, *Literary* 42).

Citati v besedilu so označeni z dvojnimi narekovaji (« in »), citati v citatih pa z enojnimi (' in '); izpusti iz citatov in prilagoditve so označeni z oglatimi oklepaji. Daljši citati (štiri vrstice ali več) so izločeni v samostojne odstavke brez narekovajev; celoten citat je zamaknjen desno za 0,5 cm, njegova velikost je 10 pik (namesto 12), nad in pod njim pa je prazna vrstica. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

Ilustracije (slike, zemljevidi, tabele) so priložene v ločenih datotekah z minimalno resolucijo 300 dpi. Objavljene so v črno-beli tehniki. Položaj ilustracije naj bo označen v glavnem tekstu (Slika 1: [Podnapis 1]). Avtorji morajo urediti tudi avtorske pravice, če je to potrebno.

V **bibliografiji** na koncu članka so podatki izpisani po standardih MLA:

– članki v periodičnih publikacijah:

Kos, Janko. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca«. *Primerjalna književnost*, let. 21, št. 1, 1998, str. 1–20.

– monografije:

Juvan, Marko. *Literary Studies in Reconstruction. An Introduction to Literature*. Peter Lang, 2011.

* Mesto izdaje se pred založnikom navaja zgolj, če je bila knjiga izdana pred letom 1900, če ima založnik sedež v večih državah, ali če založnik ni splošno znan.

– zborniki:

Leerssen, Joep, in Ann Rigney, ur. *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe*. Palgrave Macmillan, 2014.

– poglavja v zbornikih:

Novak, Boris A. »Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu«. *France Prešeren – kultura – Evropa*, ur. Jože Faganel in Darko Dolinar, Založba ZRC, 2002, str. 15–47.

– članek v spletni reviji:

Terian, Andrei. »National Literature, World Literatures, and Universality in Romanian Cultural Criticism 1867–1947«. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, let. 15, št. 5, 2013, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2344>. Dostop 21. 5. 2015.

– drugi spletni viri:

McGann, Jerome. »The Rationale of HyperText«. <http://www2.iath.virginia.edu/public/jjm2f/rationale.html>. Dostop 24. 9. 2015.

Za vse ostale primere glej *MLA Handbook*, deveta izdaja.

GUIDELINES FOR AUTHORS

Primerjalna književnost (Comparative Literature) publishes original articles and thematic sections in comparative literature, literary theory, methodology of literary studies, literary aesthetics, and other fields devoted to literature and its contexts. Interdisciplinary approaches are encouraged. The journal publishes articles in Slovenian or English. Unsolicited articles in English are considered for peer review only if they address Slovenian literature in a comparative context. All published articles are peer-reviewed. Detailed Information for authors is available online (https://ojs-gr.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost).

Contributions in Slovenian and proposals for thematic sections should be sent to marijan.dovic@zrc-sazu.si.

Contributions in English should be sent to blaz.zabel@ff.uni-lj.si.

Articles should be written in Word for Windows, Times New Roman 12, single-spaced, and **not longer than 50,000 characters** (including spaces, abstract, keywords, and bibliography).

The full title of the paper is followed by the author's **name, institution, address, country, ORCID iD, and e-mail address**.

Articles must have an **abstract** (1,000–1,500 characters, in *italics*) and **keywords** (five to eight), both set directly before the main text.

The **main text** has full justified alignment (straight left and right margins) and may be divided into sections with unnumbered subheadings. There are no blank lines between paragraphs. Each paragraph begins with a first-line indent of 0.5 cm (except at the beginning of a section, after a block quotation, or after a figure).

Footnotes are numbered (Arabic numerals follow a word or a punctuation directly, without spacing). They should be used to a limited extent. Footnotes do not contain bibliographical references because all bibliographical references are given in the text directly after a citation or a mention of a given bibliographical unit.

Each **bibliographical reference** is composed of parentheses containing the author's surname and the number of the page cited: (Juvan 42). If the author is already mentioned in the accompanying text, the parenthetical reference contains only the page number (42). If the article refers to more than one text by a given author, each reference includes a shortened version of the cited text: (Juvan, *Literary* 42).

Quotations within the text are in double quotation marks (“ and ”); quotations within quotations are in single quotation marks (‘ and ’). Omissions are marked with ellipses (. . .) with no brackets, and adaptations are in square brackets ([and]). Block quota-

tions (four lines or longer) have a left and right indent of 0.5 cm, are set in Times New Roman 10 (not 12), and are preceded and followed by a blank line.

Illustrations (images, maps, tables, etc.) should be provided in separate files at a minimum resolution of 300 dpi. They are published in black and white. The preferred positioning of illustrations is marked in the main text (Figure 1: [Caption 1]).

The bibliography at the end of the article follows the MLA style guide:

– Journal articles:

Kos, Janko. "Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca." *Primerjalna književnost*, vol. 21, no. 1, 1998, pp. 1–20.

– Books:

Juvan, Marko. *Literary Studies in Reconstruction: An Introduction to Literature*. Peter Lang, 2011.

* The City of Publication should be given before the Publisher only if the book was published before 1900, if the publisher has offices in more than one country, or if the publisher is generally unknown.

– Edited volumes:

Leerssen, Joep, and Ann Rigney, editors. *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe*. Palgrave Macmillan, 2014.

– Chapters in edited volumes:

Novak, Boris A. "Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu." *France Prešeren—kultura—Evropa*, edited by Jože Faganel and Darko Dolinar, Založba ZRC, 2002, pp. 15–47.

– Articles in e-journals:

Terian, Andrei. "National Literature, World Literatures, and Universality in Romanian Cultural Criticism 1867–1947." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 15, no. 5, 2013, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2344>. Accessed 21 May 2015.

– Other digital sources:

McGann, Jerome. "The Rationale of HyperText." <http://www2.iath.virginia.edu/public/jjm2f/rationale.html>. Accessed 24 Sept. 2015.

For issues not covered here, please refer to the *MLA Handbook*, 9th ed.

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST
Comparative literature, Ljubljana

ISSN (tiskana izdaja/printed edition): 0351-1189
ISSN (spletna izdaja/online edition): 2591-1805
ISBN 978-961-93774-9-9

PKn (Ljubljana) 49.1 (2026)

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost
Published by the Slovenian Comparative Literature Association

https://ojs.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost/index

Glavni in odgovorni urednik *Editor:* Marijan Dovič

Področni urednik *Associate Editor:* Blaž Zabel

Tehnični urednik *Technical Editor:* Janž Snoj

Uredniški odbor *Editorial Board:*

Jernej Habjan, Marko Juvan, Alenka Koron, Vanesa Matajč, Darja Pavlič, Vid Snoj,
Alen Širca, Blaž Zabel

Uredniški svet *Advisory Board:*

Ziva Ben-Porat (Tel Aviv), Vladimir Biti (Dunaj/*Wien*), Lucia Boldrini, Zoran Milutinović,
Katia Pizzi, Galin Tihanov (London), Janko Kos, Aleksander Skaza, Jola Škulj, Neva
Šlibar, Tomo Virk (Ljubljana), César Domínguez (Santiago de Compostela), Péter Hajdu
(Budimpešta/*Budapest*), Jón Karl Helgason (Reykjavík), Bart Keunen (Gent), Sowon
Park (Santa Barbara), Ivan Verč (Trst/*Trieste*), Peter V. Zima (Celovec/*Klagenfurt*)

© avtorji © *Authors*

PKn izhaja dvakrat na leto. *PKn is published twice a year.*

Prispevke in naročila pošiljajte na naslov *Send manuscripts and orders to:*
Revija Primerjalna književnost, Novi trg 2, 1000 Ljubljana, Slovenia.

Letna naročnina: 25,00 €, za študente in dijake 15,00 €.

Cena posamezne številke: 15,00 €.

Annual subscription (outside Slovenia): € 40,00.

Naklada *Copies:* 200.

PKn je vključena v *PKn is indexed/abstracted in:*

Arts & Humanities Citation Index, Bibliographie d'histoire littéraire française,
CNKI, Current Contents / A&H, Digitalna knjižnica Slovenije (dLib), DOAJ,
ERIH, IBZ and IBR, EBSCO, MLA Directory of Periodicals,
MLA International Bibliography, ProQuest, Scopus.

Oblikovanje *Design:* Narvika Bovcon

Stavek in prelom *Typesetting:* Alenka Maček

Tisk *Printed by:* Cicero, Begunje, d.o.o.

Oddano v tisk 8. maja 2026. *Sent to print on 8 May 2026.*

