

primerjalna književnost

ljubljan 1992 · številka 2

Tomo Virk:
BORGES IN SLOVENSKA PROZA

Marjan Dolgan:
**PREGLJEVO PRIPOVEDNIŠTVO
IN EKSPRESIONIZEM**

Valentin Kalan:
**PESNIŠKA ILUZIJA IN
APOLOGIJA RESNICE
V UMETNOSTI**

Boris A. Novak:
ALEKSANDRINEC

KRITIKA

KRONIKA



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

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

Glavni in odgovorni urednik: Darko Dolinar

Naslov uredništva: 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12

Dokumentacijska oprema člankov: Franca Buttolo

Likovna oprema: Andrej Verbič

Računalniški stavek in oblikovanje: Alenka Maček

Tisk: VB&S d.o.o., Milana Majcna 4, Ljubljana

Izhaja dvakrat na leto

Naročila sprejema Slovensko društvo za primerjalno književnost, 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12

Letna naročnina 600 SIT, za študente in dijake 300 SIT

Tekoči račun: 50101-678-52401 z oznako "za revijo"

Revija izhaja s podporo Ministrstva za znanost in tehnologijo, Ministrstva za kulturo in Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU

Po mnenju Ministrstva za kulturo št. 415-714/92 z dne 19. 11. 1992 sodi revija med proizvode, za katere se plačuje 5 % davek od prometa proizvodov.

Oddano v tisk 17. decembra 1992

VSEBINA

Razprave

Tomo Virk: Borges in slovenska proza	1
Marjan Dolgan: Pregljevo pripovedništvo in ekspresionizem	21
Valentin Kalan: Pesniška iluzija in apologija resnice v umetnosti.	
Aristotel: <i>Poetika</i> , 24. in 25. poglavje	39
Boris A. Novak: Aleksandrinec. I. Zgodovinski razvoj in ritmični ustroj francoskega aleksandrinca	59

Kritika

Prevajanje Biblije - prevajanje filozofije. Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev (Jože Faganel)	81
Formalizem. Zbornik mednarodnega kolokvija (Samo Krušič)	85
The Future of Literary Theory (Alenka Koron)	88

Kronika

Amerika in levica. Mednarodna konferenca Avstrijskega društva za ameriške študije (Majda Stanovnik)	95
Kongres Mednarodne zveze za primerjalno književnost	98

Razprava* raziskuje Borgesovo prisotnost v sodobni slovenski prozi. Po prvih omembah v petdesetih in prevodih v šestdesetih letih je našel Borges pot v slovensko prozo konec sedemdesetih let pri Branku Gradišniku in Dragu Jančarju, najtrdneje pa se je usidral v osemdesetih letih pri Andreju Blatniku, Janiju Virku, Igorju Bratožu in Aleksi Šušulčcu. Analiza izpostavi specifičen parodičen način recepcije Borgesa pri omenjenih avtorjih in koncentracijo okrog problematike ponavljanja. Pokaže se, da Borgesov vpliv ne soupada po naključju z začetki postmodernizma na Slovenskem.

1

Čeprav je Jorge Luis Borges nekatere svoje najpomembnejše tekste napisal že v tridesetih letih in jih knjižno izdal v štiridesetih (npr. zbirki *Ficciones* 1944, in *El aleph*, 1949), je ostajal – kot poroča v svoji avtobiografiji¹ – do začetka petdesetih let, ko sta ga v francoščino začela prevajati Nestor Ibarra in Roger Caillois, nepoznan ne le na tujem, ampak tudi v domovini. Leta 1961 je skupaj s Samuelom Beckettom prejel nagrado Formentor in to mu je odprlo vrata v svet. V naslednjih letih je bil večkrat povabljen v Združene države kot gostujoči profesor, skoraj po tekočem traku pa so se začeli vrstiti tudi angleški prevodi njegovih del². Ti so odigrali pri širjenju njegovega vpliva veliko vlogo, saj so bili v večini primerov avtorizirani, večkrat opravljeni z njegovo neposredno pomočjo.

V slovenskem prostoru naletimo na prvo omembo Borgesa že leta 1956; prvi prevod dobimo leta 1964³, prvi knjižni prevod pa leta 1984 z *Izmišljijami*⁴. Leta 1990 sta bila prevedena zbirka *El hacedor* in *Essai d'autobiographie*⁵; istega leta je v reviji *Literatura* izšel tudi krajši blok njegovih pesmi⁶. Težko je z gotovostjo povedati, ali so se pisci in raziskovalci z Borgesom seznanjali prek številnih hrvaških in srbskih (prvi knjižni prevodi datirajo v sedemdeseta leta, leta 1985 pa so v Zagrebu izšla tudi Borgesova zbrana dela) ali uglednejših angleških prevodov. Iz neposredno dokazljivih vplivov pa je mogoče sklepati, da je do prvih srečanj z Borgesom prišlo že najpozneje sredi sedemdesetih let.

Borgesov vpliv bi bilo najbrž možno raziskovati tudi v slovenski poeziji⁷ ali v *Neue Slowenische Kunst*⁸; vendar se bomo tu omejili na Borgesovo prisotnost v sodobni slovenski prozi. Te ne bomo presojali samo po Borgesovem neposrednem vplivu, ampak bomo skušali opozoriti tudi na tiste vzporednice, ki izkazujejo kako bistveno sorodnost z njegovim miselno-idejnim svetom ali z njegovimi naratološkimi postopki. S tem bomo pokazali na lastnosti, ki utegnejo biti pomembne tudi za periodizacijo ali tipologijo sodobne slovenske proze. V ospredju naše pozornosti pa bodo seveda tisti literarni teksti, ki jim je mogoče pripisati neposredno naslonitev nanj.

Kot je v svoji študiji *Slovenska literatura po modernizmu*⁹ opazil Janko Kos, naletimo na prve odmeve Borgesa pri nas v Gradišnikovi zbirki kratke proze z naslovom *Čas* iz leta 1977.

Od devetih tekstov je (na to opozarja tudi Kos) z borgesovsko aspiracijo pisan samo prvi, po katerem je zbirka tudi naslovljena. V slovensko prozo previdno uvaja elemente Borgesovega historicizma, vendar se ne inspirira pri tistih najbolj znanih zgodbah, ki so mu prinesle svetovno slavo, ampak ima za vzor bolj njegove neštete biografske skice v pesmi in prozi. Že tu uporablja v nekaterih stavkih dikcijo in figure, ki povsem neizpodbitno kažejo na neposredni Borgesov vpliv, npr. v stavku "čas, oče resnice in meč usmiljenja" (str. 7), ki ga lahko vzporejamo s številnimi Borgesovimi sintagmami, npr. s tisto iz *Pierra Menarda*, avtorja Kihota: "...resnica, ki je njena mati zgodovina, je tekmica času, shramba dejanj, priča preteklosti, primer in nauk sedanjosti, opomin prihodnosti." (I, str. 49).

Več neposrednega Borgesovega vpliva najdemo nato v *Mistifiktijah* (1987), za katere je značilna zlasti radikalna metafiktivna imitacija historičnih slogov in znanstvenih žanrov, opombe pod črto, historizem, pa tudi številne drobnejše, ornamentalne vzporednosti z Borgesom. Take so npr. zgodbe *Načelo Tao Zia*, *Opombe k Grobnici za Milana Kleča*, *Tri pesmi* (ki jo je mogoče po tematski metafiktivski inspiraciji vzporejati s *Pierrom Menardom*, avtorjem Kihota ali z zgodbo *Približevanje skritemu*) ter še nekatere druge. V *Neobjavljeni zgodbi* navaja Gradišnik misel, ki si jo je nedvomno sposodil pri Borgesu. Borges jo omenja na več mestih, v eseju *Sramežljivost zgodovine* npr. takole: "Neki kitajski pisec je zatrjeval, da samoroga zaradi njegove nenavadnosti ne opazimo. Oči vidijo samo tisto, kar so vajene videti. Tacit ni doumel Križanja, čeprav ga njegova knjiga omenja." (PA, str. 179). In pri Gradišniku na omenjenem mestu beremo: "S tem je tako kot s kitajskim samorogom, ki lahko da živi v tvoji hiši in obeduje za tvojo mizo in mogoče celo spi v tvoji postelji, ker pa ga ni še nihče opisal, ga ne moreš opaziti. In ali ni bilo nekaj podobnega rečeno celo o Jezusu Kristusu?" (str. 49). To pa ni edini tak primer. Nekaj podobnega najdemo nato tudi v Gradišnikovem *Pismu*, kjer piše naslednje: "Mistiki, ki so se znašli pred tem problemom, se spet zatekajo k simbolom: da bi oznamoval božanstvo, govori neki Perzijec o ptici, ki je obenem vse ptice; Alanus ab Insulis o obli, katere središče je povsod in obod nikjer, Ezekiel o angelu s četverim obrazom, ki se hkrati pomika na vzhod in zahod, sever in jug." (str. 191). Vsaj prva dva primera ima Gradišnik iz Borgesa. Prvega je našel v njegovem eseju *Enigma Edwarda Fitzgeralda*. Tu Borges med drugim opisuje perzijski ep *Mantiq al-Tayr*, ki govori o pticah in njihovem kralju Simurgu, ki je vsaka od teh ptic. Drugi primer omenja v eseju *Pascalova sfera*.

V *Mistifiktijah* je še več aluzij na Borgesa. Eno najdemo v tekstu *Tri pesmi* in sicer v ideji, ki govori o tem, da pesem, ki govori o dveh pesmih, v resnici govori o treh, tudi o sebi. To je ena od variant aporije množice množic, ki je večkrat uporabljena tudi pri Borgesu. Na identično strukturo naletimo npr. v *Alefu*, kjer je Alef definiran kot točka v prostoru, ki zajema vse druge točke, tudi samo sebe. Tudi v samem postopku analize pesmi bi lahko videli vpliv iz *Alefa*. Konkretno aluzijo na Borge-

sov pisateljski postopek vidimo dalje v stavku, ki govori o tem, da "se Glavar zateka k stari zvijači, da si izmišlja avtorja in potem obnavlja kratke vsebine njegovih del..." (str. 219). Najdemo pa tudi - podobno kot v *Času* - tako tipično borgesovski ritmiziran stavek, da ga moramo očitno pripisati neposrednemu Borgesovemu vplivu. Predzadnji stavek Gradišnikovega cikla zgodb *Temna reka* ("Z olajšanjem, z ječanjem, s hlipanjem je sprejel spoznanje, da mu jih zabrisuje vse debelejši film vlage v očeh." [str. 184]) se preveč ujema z zadnjim stavkom Borgesovih *Krožnih razvalin* ("Z olajšanjem, s ponižnostjo in grozo je spoznal, da je tudi on privid, ki ga nekdo sanja." [I, str. 22]), da v njem ne bi videli neposrednega, zavestnega - zato tudi nekoliko parodijsko zasukanega - citiranja argentinskega pisca.

Že pri Branku Gradišniku se izoblikujejo nekatere značilnosti, ki zaznamujejo specifičnost Borgesove recepcije na Slovenskem. Taka je npr. parodizacija lastnega imitacijskega postopka. Hkrati pa Gradišnik vendarle ne vstopa z vso močjo v Borgesov idejni svet, ampak se bolj inspirira pri njegovih oblikovnih, narativnih in snovnih elementih. Podobno "površinski" in zadržan je tudi vpliv, ki ga je imel Borges na Draga Jančarja. V že omenjeni študiji Janko Kos navaja, da je tak vpliv najti v Jančarjevih zgodbah *Smrt pri Mariji Snežni* in *Dve sliki* (pa morda še *Ogenj*) iz zbirke *Smrt pri Mariji Snežni* (1985), stilni vpliv pa tudi v njegovem romanu *Severni sij* (1984). Ta vpliv najbrž ni povsem neposreden, ampak v precejšnji meri prihaja prek Danila Kiša. Kosovim ugotovitvam je mogoče samo pritrditi. Jančarjeva najbolj borgesovska zgodba, nekoliko podobna *Skrivnemu čudežu*, je nedvomno *Smrt pri Mariji Snežni*. Oblikovno manj blizu mu je zgodba *Dve sliki*, ki bi ji neko daljno vzporednico lahko iskali kvečjemu v *Hakimu iz Merva*, in jo inspirira Borgesova ideja ponavljanja, ki je razvidno eksplicirana že v motu "Usodi so vseč ponavljanja", pobranem iz *Zasnutka*. Še rahlejšo sorodnost z Borgesom najdemo v *Ognju*, katerega historizem vendarle ni povsem borgesovski in le od daleč spominja npr. na *Teologe* ali *Skrivni čudež*. Ostale novele v tej zbirki nimajo z Borgesom nič skupnega. Pač pa Jančar ponovno napiše tri borgesovske zgodbe v zbirki kratke proze *Padli angel* (1992). Njegovo borgesovstvo je tudi tu zreducirano na idejo ponavljanja (morda najbolj izrazito v zgodbi *Aithiopika-ponovitev*), pri čemer povsem očitno ponavlja celo svoje prejšnje zgodbe. *Kastiljska slika* namreč pomeni svojevrstno ponovitev *Smrti pri Mariji Snežni*, *Rajska dolina* pa kaže očitne vzporednice z *Dvema slikama*.

Gradišnik in Jančar sta najbrž prva slovenska prozna avtorja z dokazljivim Borgesovim vplivom. Vendar ta ni globlje posegel v njuno poetiko in se tudi ni zares dotaknil idejnega sveta njune proze. Na Slovenskem tudi sicer nikoli ni prišlo do tako frontalnega posnemanja Borgesa kot v preteklih dveh desetletjih npr. na Hrvaškem. Kljub temu se je vrsta najmlajših avtorjev vendarle inspirirala pri njem. Tu seveda nimamo v mislih takih pojavov, kot je zbirka *Ljubezen in denar* (1991) Jana Zorca, v kateri avtor najmanj na štirih mestih aludira na Bor-

gesa, vendar nima njegovo pisanje z Borgesovim v resnici prav nič skupnega. Pač pa je v revijalnih objavah kar nekaj tekstov, ki izhajajo iz Borgesovega, pa tudi Pavičevega in Kiševega vpliva. Za vse te poskuse je v glavnem značilno, da kljub historični imitaciji in baročno-manierističnemu slogu ne reproducirajo tudi Borgesovega idejnega in miselnega sveta. Med njimi velja omeniti zlasti Milana Vincentiča, ki je napisal vrsto zgodb pod neprikritim Borgesovim vplivom, npr. *Relikvijo g. Tobiasa Caka*, *Srebrilo bogemojstra Geze* in *Korespondenco z Borgesom* (iz knjige *Za svetlimi obzorji*, 1988), ki je pisana borgesovsko in s poanto spominja na atmosfero Borgesove *Knjige iz peska*, hkrati pa pomeni tudi Vincentičev demonstrativni razhod z Borgesom in njegovim vplivom. Ta vpliv tudi sicer ni posegel v idejni svet Vincentičeve proze, katere borgesovstvo je vedno ostajalo obarvano z značilnim lokalnim koloritom.

Kot je razvidno, je torej Borges v slovenski literaturi prisoten že od leta 1977; od tedaj so pod njegovim vplivom pisali številni avtorji. Vendar je bil ta vpliv največkrat bolj obrobne narave. Bistveno so se idejno-miselnemu svetu njegove proze približali šele nekateri izrazitejši pisci mlade slovenske proze v osemdesetih letih.

2

"Res je: ko pišem te vrstice, se prav dobro zavedam, da človeštvo še ni iznašlo zanesljivega načina, kako bi ubežalo s krušljivega napisa minevanja. Podobe sveta, ki jih mukoma zaznavamo, se še v istem trenutku razblinjajo v nepovrnljivo, spomini se zapletajo v neskončne in nerazločljive labirinte, zaman se oziram za tistim, kar smo še včeraj imeli za večno, neizbrisno. Težko se nam je sprijazniti z mislijo, da se naša usoda v trenutku, ko jo zapustimo, spreminja v sprieto magmo, iz katere se bodo znova izoblikovala bivanja nekih drugih, nam povsem neznanih in tujih ljudi. Iščemo besedo, ki bi nas privzdignila nad to noro odtekanje, poizkušamo jo izrekati v jezikih tisočerrih ver in verovanj. Naše besede pa so brez odmeva kakor prvi dan, šibki in minljivi čakamo dne, ko nas bo pometlo iz zemljiskega bivanja."

S temi besedami, ki so presenetljivo kompatibilne z idejnim svetom J. L. Borgesa, je v slovensko literaturo vstopil Andrej Blatnik. V enem samem kratkem odlomku, uvodnem odstavku svojega knjižnega prvenca *Šopki za Adama venijo* (1983), je ponovil Borgesovo misel o času kot sukcesiji trenutkov, o življenju kot odtekanju v neizbežni konec, ki je smrt¹⁰, o iskanju Besede¹¹, o labirintu spominov itd.¹²

Šopki za Adama venijo v splošnem ne veljajo za zbirko, ki bi nosila Borgesov pečat. Kar zadeva oblikovno plat, je to deloma res; res pa je tudi, da najdemo v knjigi kljub temu polno majhnih namigov na pisca, do katerega Blatnik svoje naklonjenosti nikoli ni skrival. V zgodbi *All vsi bobnarji sreče* srečamo "neskončne labirinte sanj" (str. 34; pri Borgesu npr. eksplicitno v tekstu *Raj*, XXXI, 108), v tekstu *V mrežnici časa* "svet kot voljo in predstavo" (str. 61; Schopenhauer je bil Borgesova prva filo-

zofska referenca), v *Stvarniku* metafizijske opombe in imitacijski stil. Omeniti velja tudi zgodbi *Črtomir, sam in večer* ter *Vasco da Gama*, katerima nedvomno lahko iščemo vzporednico v Borgesovi zgodbi *Martin Fierro*, še bolj pa seveda v pesmih, npr. *Nekemu saksonskemu pesniku, Stran, posvečena spomenu na polkovnika Suarezja, zmagovalca bitke pri Juninu, Baltasar Gracian, Emanuel Swedenborg, Heraklit* ali v parabolah *Hengist išče svoje ljudi*. V zadnji naletimo na metafizijsko korespondenco z *Vascom da Gamo*. Blatnik namreč piše: "Ta zgodba ne potrebuje njegovega plemiškega naslova, uporablja ga le za izgovor..." (str. 131). Borges pa pravi v svojem tekstu sledeče: "Hengist jih išče (vendar tega ne ve) zato, da bi jaz izpisal te pismenke". (PPE, str. 111). Vendar to (morda celo naključno) ujemanje še ni vse, kar bi lahko pripisali prisotnosti Borgesa pri Blatniku. Nekaj vrstic dalje Blatnik v isti zgodbi (*Vasco da Gama*) izreka tipično Borgesovo željo, da bi rad bil nekdo drug, sledi pa povsem borgesovska misel: "Seveda se nič ne zgodi samo enkrat, vsemu je določeno, da se bo ponavljalo v neskončnost; zato ta zgodba uporablja Vasca da Gamo ... le kot arhetip." (str. 113)¹³. Ta Blatnikova misel natanko odraža osrednjo idejno strukturo, ki bistveno zaznamuje Borgesov opus v celoti. "Ponavljam tisto, kar je udejanjeno neskončnokrat/ na moji označeni poti", beremo npr. v *Preroku I, 9*, in to ne po naključju. Ponavljanje je namreč osrednja struktura Borgesovega opusa, ki se ne odraža samo na snovni, motivni in idejni, ampak tudi naratološki ravni¹⁴; nanjo je končno mogoče zvesti tudi paradigmatično metaforo labirinta, v katerem se v neskončnost ponavlja vedno isti vzorec.

Pri Borgesu ima ideja ponavljanja več idejnih virov oziroma pomenskih konotacij¹⁵. V kontekstu, kot ga srečamo pri Blatniku v gornji navedbi iz *Vasca da Game*, velja omeniti zlasti dva. Najprej idejo o reinkarnaciji¹⁶, kombinirano z nietzschejsko idejo o večnem vračanju enakega, ki jo najdemo npr. v *Krožnih razvalinah, Loteriji v Babilonu, Smrti in kompasu*, posebej jasno pa tudi v *Teologiji*. Drugi idejni vir je matematična ideja večnosti. V večnem času je (po Borgesovi matematiki, ki je večkrat strukturirana kot Zenonovi paradoksi) nujno, da se vsaka stvar ponovi in to seveda ne le enkrat, ampak neskončnokrat. S to idejo se je v tej obliki ukvarjal npr. v *Babilonski knjižnici*, v pogovoru z Richardom Burginom¹⁷ pa jo je (v zvezi z zgodbo *Nesmrtnik*) takole opisal: "Enako sem se ukvarjal z matematično idejo, da se morajo, če je čas neskončen, vse stvari dogoditi vsem ljudem in da postane v tem primeru vsakdo med nami v nekaj tisoč letih svetnik, morilec, izdajalec, prešuštnik, tepec, modrec." (str. 62). In to seveda ne le enkrat, ampak neskončnokrat.

Če je s tem vsaj rahlo nakazan borgesovski kontekst prvega dela Blatnikovega stavka, pa moramo za njegovo dokončno razumevanje pojasniti še povezavo ponavljanja z arhetipom. V ta namen bomo vzeli v precep pogosto Borgesovo misel, da je "vsak človek vsi ljudje". Med variantami, ki se ravna po osnovnem vzorcu te sintagme, bi veljalo na prvem mestu opozoriti na tisto, ki se pojavi v pesmi *The unending rose*, kjer Borges pravi:

"Vsaka stvar je neskončno stvari...". Borgesov esej *Zgodovina večnosti* nam daje misliti, da v tem primeru izhaja iz Plotina. V eseju namreč navaja naslednjo njegovo misel: "Vse na doumljivem nebu je tudi samo nebo, in tam je zemlja nebo, in živali, rastline, ljudje in morje. Za podobo imajo svet, ki še ni ustvarjen. Vsak se vidi v drugih. V tem kraljestvu ni nobene nepregledne stvari... Vsi so povsod in vse je vse. Vsaka stvar je vsaka stvar. Sonce je vse zvezde in vsaka zvezda je vse zvezde in sonce." (PPE, str. 221). Vendar Plotinova misel tudi v tem primeru ni končna Borgesova referenca. Kot je razvidno iz eseja *Keatsov slavček*, je našel Borges podobno idejo pri Schopenhauerju, pa tudi seveda pri Keatsu; prav o tem govori esej. Borges se spominja naslednje Schopenhauerjeve izjave: "Tisti, ki bi me slišal, kako trdim, da je ta razigrana mačka ista mačka, ki je tu skakljala pred tremi stoletji, bi o meni marsikaj pomislil, vendar je še bolj noro misliti, da gre v bistvu za dve različni mački." (PPE, str. 261). Posameznik je "na neki način tudi vrsta", pripomni Borges, ali konkretnije in z drugimi besedami: vsaka mačka je vse mačke.

V zvezi s to idejo uporabi nato Borges v omenjenem eseju izraz arhetip. Ta izraz pa nas popelje k še starejšemu izvoru te misli, k tistemu, iz katerega je črpal tudi Plotin: k Platonu. Borges na številnih mestih v svojem opusu izenači arhetip s Platonomo idejo in nato izpeljuje misel, da so vsi posnetki ideje deležni te ideje in tako na neki način ne samo podobni ali enaki, ampak isti. V kasni pesmi *Simon Carbajal* (iz zbirke *Globoka roža*, 1975) izrazi to misel na naslednji način: "Ubijal je vedno istega tigra, nesmrtnega." Vendar je podobno idejo izrazil že pred tem, npr. v *Zahiru*, kjer o "glavnem junaku", arhetipskem kovancu Zahiru, takole pravi: "Pomislil sem, da ni kovanca, ki ne bi bil simbol vseh kovancev, ki se neskončno svetijo v pripovedi in legendi." (PA, str. 130). Nekaj podobnega zapiše tudi v pesmi *Golem* (zbirka *Drugi, isti*, 1964), kjer eksplicitno govori o arhetipu. Tudi v *Šifri* (1981) napiše dve pesmi, posvečeni izključno tej misli. Prva nosi naslov *Beppo* in govori o zrcalnem ponavljanju mačke (Schopenhauerjev primer), o "večnem arhetipu", imenuje pa tudi Plotina in njegove *Eneade*, ki jih citira v *Zgodovini večnosti*. Druga pesem ima naslov *Dve katedrali* in govori o pesniku, ki je sklenil napisati pesem, ki se bo povsem ujemala s katedralo v Chartresu, obe pa naj bi bili "kopiji nekega nepredstavljivega arhetipa." Proti koncu pomen te ideje samo še stopnjuje. Tako npr. v *Zarotnikih* (1985) nenehno obdeluje misel o povezanosti vseh stvari, v *Atlasu* (1984) pa se eksplicitno nenehno, skoraj v vsaki reminiscenci oz. meditaciji, vrača k misli o arhetipu.

Kot je torej razvidno, Blatnik z *Vascom da Gamo*, v katerem je eksplicirana misel o arhetipu in neskončnih ponovitvah, presenetljivo globoko poseže v Borgesov idejni svet: vsekakor najgloblje od vseh tekstov v svojem prvenecu. Prav omenjeni primer tudi kaže, da ima Blatnikov prvenec z Borgesom vendarle več skupnega, kot je videti na prvi pogled. Vendar so glavne korespondence med obema avtorjema tu globlje, večkrat težje razberljive narave. Od tega idejnega, morda nekoliko prikritega, preide

nato v romanu *Plamenice in solze* (1987) tudi na povsem eksplis-
citno povzemanje Borgesa v svoje delo.

Plamenice in solze kažejo Borgesov vpliv na več ravneh. Vanje je Blatnik vključil citiranje, opombe pod črto, imitacijo učbenikov in znanstvenega ter pol- oziroma kvazi-znanstvene- ga žanra, navedbo literature na koncu, kratek povzetek v angle- ščini ter nasploh znani manieristični kontekst najpomembnej- ših Borgesovih zgodb, s čimer ni storil nič drugega kot radikali- ziral Borgesov metafizijski postopek in ga s strukture short story uspešno prenesel na strukturo romana.

Že celotna struktura romana natanko zrcali strukturo ti- stih Borgesovih zgodb, katerih končni pomen je metafizijski samopremislek lastnega pisateljskega postopka (npr. *Averroeso- vo iskanje*, *Pierre Menard*, *avtor Kihota*). Borgesa pa najdemo tudi v ostalih plasteh: na leksikalni ravni, aluzijsko, kot citat, parafrazo ali tematski vpliv. Tako npr. Konstantinova velika želja, napisati knjigo, v kateri bi bil zajet ves svet, povsem ustre- za ideji številnih Borgesovih zgodb (*Undr*, *Knjiga iz peska*, *Ba- bilonska knjižnica*), njegovo iskanje ideje pa ponavlja Borgesovo iskanje Besede (tudi pri Blatniku sta Ideja in Beseda sinonimni: "Ne vem, če boste to razumeli, doktor, vi vendar služite Dejanju in ne Besedi, ali, kot so rekli včasih, Akciji in ne Ideji." [str. 75]), kakršnega je pokazal v *Božjem zapisu*, najbolj paradigmatsko pa v zgodbi *Undr*. In prav ta Borgesov tekst najde nato skozi zgodbo, ki jo Konstantin pripoveduje Maxu Brodu, vstop v Blat- nikove *Plamenice in solze*. Da bo povsem razvidno, kako Blat- nik posamezne drobce Borgesove zgodbe brez zadrege uporabi za gradbene kamne svoje pripovedi, navedimo nekaj odlomkov Blatnikove pripovedi s strani 111-112 in jih vzporejamo z mesti iz Borgesove zgodbe (I, str. 121-122):

Blatnik:

Borges:

"V neki *Knjigi modrosti* iz preteklega časa se je ohranilo zapisano pripovedovanje popot- nika z Islanda, Ulfa Sigurdssona, malobrižni prevajalci ga poimenujejo tudi za Sigudarso- na; njegova zgodba je pripove- dovana v sakralnem okolju, blizu templja v Uppsali...

Tam se je Islandec srečal s kronistom Adamom iz Brem- na...; plamen na ognjišču je zamrl, skozi vijugaste razpoke v stenah sta prenikala nočni mraz in jutranja svetloba. Zunaj so volkovi puščali opre- zne sledove v snegu..."

(Borgesov *Undr* je izšel v *Knji- gi iz peska - Knjiga modrosti* pri Blatniku - in govori o pri- povedi Ulfa Sigurdarsona, za katerega iz ust pripovedovalca Adama iz Bremna zvemo:) "Srečala sva se v Uppsali bli- zu svetišča..."

Ogenj na ognjišču je zamrl. Skozi vijugaste razpoke v ste- ni sta prihajala mraz in jutra- nja svetloba. Zunaj so v sneg puščali svoje previdne sledove sivi volkovi."

In tako naprej. Vsega pasusa ne bomo navedli, saj se to citira- nje odvija po enakem kopitu kot v gornjem odlomku. Blatnik na ta način obnavlja, ponavlja, navaja Borgesovo zgodbo in jo -

podobno kot na drugem mestu Kafkovo parabelo *Pred vrati postave* – brez vsakega opozorila, da gre za citat, enakovredno vključi v svojo fikcijo kot njen integralni sestavni del¹⁸.

Morda najbolj duhovito je Borges aluzijsko prisoten v "Vprašanjih za utrjevanje snovi" na strani 135, in sicer v vprašanju št. 3, ki se glasi: "Kateri mislec je zapisal, da človek ne stopi 'nikdar dvakrat v isto sobo'?" Blatnikovo ponavljanje Borgesa je podobno kot pri Gradiškemu parodijsko, zaznamovano z neko specifično ironijo; ne parodira samega Borgesa, ampak svoje posnemanje oz. ponavljanje drugega pisca. V omenjenem primeru npr. subtilno namiguje na Heraklita, ki je s svojo prisposobo o reki, v katero človek ne more dvakrat stopiti, prisoten na vsakem koraku Borgesovega opusa (npr. v pesmih *Peščena ura*, *Ars poetica*, *To so reke*), pri Blatniku pa v ponovitvi, ki ni drugega kot farsa izvirnega izreka. S tem farsičnim ponavljanjem pa se Blatnik še dodatno vsidra v kontekst Borgesovega idejnega sveta. Diskurzivni pomen kratkega Borgesovega concetta *Zasnutek* je npr. prav ta, da se zgodovina ponavlja kot farsa. Blatnikova misel, da človek ne stopi dvakrat v isto sobo, je podobna parodijska degradacija misli, da človek ne stopi dvakrat v isto reko, kot tista, na katero naletimo ob dveh smrtnih vzklikih (Cezarjevem in gavčovem) v Borgesovi paraboli *Zasnutek*.

Poimensko nastopa Borges v sklepnem poglavju "Glavni viri in literatura", kjer je naveden kot avtor *Knjige iz peska*, prozne zbirke, v kateri je izšel *Undr*, ki je bil, kot smo videli, res eden od virov Blatnikovega romana.

Več borgesovskih elementov najdemo nato tudi v drugi Blatnikovi knjigi kratke proze z naslovom (ki že sam po sebi evocira Borgesa) *Biografije brezimnih* (1989). Taka je npr. prva zgodba *Večerni koncert*, ki je borgesovska že po zunanjem videzu in se tudi tematsko delno približuje Borgesovima tekstoma *Približevanje skritemu* ter *Pierre Menard, avtor Kihota*, le da Blatnik svojo zgodbo poantira v smer, ki kaže ven iz metafikcije proti eksistencialni izkušnji. Po ritmu in siceršnji atmosferi spominja na Borgesovo *Zgodbo o vojaku in ujetnici*, v svojem zaključku pa izraža tisto misel o večnosti (skozi ponavljanje v podoživljanju) vsakega trenutka, ki jo je Borges iniciral v zgodbi *Čutiti se v smrti*. Tu opisuje, kako je na prehodu po Buenos Airesu na nekem mestu natanko podoživel občutek izpred mnogih let. To zgodbo obnavlja v eseju *Novo spodbijanje časa*, služi pa mu pri argumentaciji, s katero skuša spodbiti časovno sukcesijo. Njegova logika je naslednja: če se je lahko ponovil en sam trenutek, potem čas ni neizpodbitna sukcesija¹⁹. – Blatnik piše na koncu svoje zgodbe takole: "...upam, da ta trenutek tudi ti z njim spoznavaš, kako vse, kar je bilo in minilo, na nekakšen nedoumljiv način še zmeraj, še zdaj obstaja – v vsakem in v vseh trenutkih..." (str. 16–17). Njegova poanta je prav v tem, da je to natanko tisti trenutek, ki se je nekoč na istem mestu že dogodil, in sicer med Ivanom Cankarjem ter Ano Lušinovo, da je ta trenutek torej ponovitev tistega trenutka (in s tem tisti trenutek sam).

Zelo tipično borgesovske so tudi nekatere Blatnikove short stories (*Odlomek iz istoimenske zgodbe*, *Legenda o zma-*

gi, posvečena Borgesu, Izak ipd.), ki imitirajo Borgesove parabole ali nekatere njegove pesmi iz kasnejših pesniških zbirk (po l. 1960). Te zgodbe so neposreden Borgesov vpliv, kakršnega je sicer v *Biografijah brezimenih* zaslediti še na drugih mestih. V *Besedah in molčanjih* srečamo "knjigo vseh knjig"²⁰ ter "labirint obrazov" (labirint kot sestavni sintagmatski element je v tej Blatnikovi knjigi nasloh precej pogost pojav). In v zgodbi *Pozkus imamo zgodbo v zgodbi* - že to je tipično borgesovsko, v tej zgodbi pa spet neskončne regrese²¹ oziroma idejo o koncentričnih krogih zavesti, ki je pri Borgesu prav tako zelo pogosta in nemara najbolj eksplicitna v pesmi *Šah II*: "JE MOGOČE, DA SEM RES BIL, ALI SEM LE IZMISLEK NEKOGA, KI SI GA JE POPOLNOSTI IRONIJE V ZADOŠČENJE IZMISLIL SPET NEKDO DRUG, IN TAKO V NESKONČNOST?"

V *Menjavah kož* (1990) najdemo od novih zgodb le eno, ki je po svojem idejnem svetu tipično borgesovska. To je kratka črtica *Dva*, ki podobno reproducira "mise-en-abymsko"²² potopljeno dveh vzajemno dojemajočih se zavesti, dveh vzajemno predstavljajočih se predstav oz. dveh vzajemno sanjajočih se sanjalcev in je sploh nenavadno blizu zgoraj navedeni Borgesovi misli iz pesmi *Šah II*. Blatnikov subjekt premišljuje, ali je žival ob njem prava, ali si jo je izmislil, in takole sklepa: "Čutim, da bi moral misliti nanjo, morda sem si jo res izmislil, morda ni resnična. Kakor ta soba, ki se zdi kot soba, pravzaprav pa sem, vem, v maternici, ki ji ne poznam telesa. A kakor ponavadi je najhujša možnost, da je vse nasprotje le prezrcaljena enakost: kaj, če tudi žival misli mene?" (str. 18). Natanko isto misel je Borges izrekel v pesmih *Ars poetica*, *Pekel V.*, 129, *Alonso Kihano sanja*, *Ein Traum*, *Nekdo sanja* ("čas sanja, da ga Nekdo sanja") ter npr. v zgodbah *Krožne razvaline* ("Z olajšanjem, s ponižnostjo in grozo je spoznal, da je tudi on privid, ki ga nekdo sanja" [I, str. 22]) ali *Božji napis* ("Nisi se prebudil v lebdenje, ampak v neke prejšnje sanje. Te sanje so v nekih drugih sanjah in tako naprej v neskončnost..." [I, str. 74]). Tudi v svoji zadnji prozni zbirki se torej Blatnik Borgesu nikakor še ni odpoval.

3

O tako izrazitem in neposredno razvidnem Borgesovem vplivu, kot ga najdemo pri Andreju Blatniku, ob prozi Janija Virka najbrž ni mogoče govoriti. Kljub temu pa je mogoče zaznati nekaj tipično borgesovskih elementov njegovega pisanja. Čeprav pri njem ne najdemo značilnih borgesovskih imitacij, in čeprav tudi splošna atmosfera zgodb navadno ni borgesovska (je namreč bolj eksistencialistična kot baročno-manieristična), pa vendarle opazimo presenetljivo število Borgesu sorodnih tematskih, idejnih in naratoloških elementov. Eden med njimi je npr. nerazločljiv spreplet realnosti in fikcije; drugi dalje lastnost, da Virk enako kot Borges izhaja iz kake avtobiografske posebnosti in iz tega pozitivističnega elementa nato izpelje povsem fantastično zgodbo, ki pa vzvratno učinkuje simbolično oz. metaforično, itd.

Najbolj se je Virk približal Borgesu z idejnim svetom svojih zgodb; npr. v zgodbi *Rošlin in Verjanko* (iz istoimenskega zborni-

ka, 1987), ki udejanja tipično Borgesovo idejo labirinta (brez izhoda) in je tudi sicer ena najbolj borgesovskih Virkovih zgodb. Že sam ritem pripovedi spominja na *Božji napis*, s katerim se ujema tudi po ideji brezizhodne ječe, v katero je zaprt glavni junak. V kontekstu Borgesove poetike pa je tudi junakova razprava o božji nespečnosti, ki je očitna in – kot je za slovensko recepcijo Borgesu nasploh značilno – tudi nekoliko parodijsko obarvana parafraza metafizičnih idej Borgesovih junakov, npr. Hladikovih iz *Skrivnega čudeža* (objavljenih v knjigi, ki govori o večnosti), idej don Guillerma Blakea iz *Nesmrtnikov*, zamisli junaka *Babilonske knjižnice* ipd. Še bolj zanesljivo odkrijemo bližino Borgesovega miselnega sveta v poanti same zgodbe. *Rošljin in Verjanko* se sklene z naslednjim prizorom: junak lepi po tleh labirinta črke, ki jih z britvico reže iz neke knjige. Z njimi piše prav to zgodbo, ki jo beremo, zgodbo svojega življenja torej. Poanta te situacije je naslednja: v labirintu – ki je, enako kot pri Borgesu, metafora sveta – je s črkami iz knjige izpisana junakova življenjska zgodba. To pa je povsem borgesovska misel, ki govori o tem, da smo le privid (črke iz knjige kot simbol fiktivnega, imaginarnega) v tem svetu (labirint), privid, ki s svojim prenehanjem/smrtjo seveda za vedno ugasne, zato Verjanko na koncu prosi, naj da Bog "vsem skupaj vsemu navkljub večno življenje."

Glavne borgesovske elemente najdemo nato v zbirki *Preskok* (1987). Najavljajo se že v *Plazu*, kjer srečamo v zaključnem pasusu ponavljanje kot refleks ujetosti v koncentrične, "mises-en-abysmske" kroge sanj, v naslovni zgodbi *Preskok* ter v črtici *Iskanje*, kjer naletimo na podobno dvojno razcepljenost jaza kot npr. v Borgesovi črtici *Borges in jaz*, v *Nesreči*, ki evocira misel o reinkarnaciji in ponavljanju, ali pa npr. v *Odločitvi*. *Odločitev* se konča z naslednjimi besedami: "Prebudiš se v sanjah nekoga, ki ni nikoli prej videl tvojega obraza" (str. 46), kar je ena od variant ideje, na katero naletimo pri Borgesu na vsakem koraku, npr. v *Krožnih razvalinah*, ki se (kot smo že videli) sklenejo s podobno mislijo.

Posreden Borgesov vpliv je očitljiv tudi v edini Virkovi metafikijski zgodbi *Avtor išče avtorja*. Rahel odmev njegovega miselnega sveta pa najdemo celo v zgodbi *Razpoka*, in sicer v misli, da ponavljanje odganja smrt.

Kontekstu Borgesove literature se močneje približata predvsem dve zgodbi. Prva ima naslov *Na sledi oltarju* in se pozneje v reducirani obliki ponovi v črtici *Iskanje*. S svojo okvirno labirintno pripovedno strukturo, z iskanjem nečesa, kar je v resnici že vedno tu, spominja na Borgesov *Božji napis*. Simbolično pa ponavlja tudi legendo o iskanju Simurga, ki jo Borges navaja v eseju *Enigma Edwarda Fitzgeralda* in nanjo aludira tudi Gradišnik. Misel, ki jo skuša ob tej paraboli eksplicirati Borges in ob svoji zgodbi Virk, govori – pri Borgesu navdihnena z vzhodnjaško mislijo, pri Virku s tematiko iskanja Grala – o tem, da človek išče smisel, da pa – ko ga najde – spozna, da je bil ta smisel že od nekdaj v njem samem. – Še bolj presenetljivo se ta Virkov tekst ujema z Borgesovo zgodbo *Smrt in kompas*. V obeh je glavni junak – detektiv – ujet v labirint besed; na kon-

cu, ko zmeden in začuden obstane na cilju, ki se ujema z začetkom iskanja (namreč pri samem sebi), odkrije resnico.

Da je takšna poanta, ki je pri Virku očitna, dejansko prisotna tudi pri Borgesu, nam najjasneje pokaže neki drug njegov tekst, ki mu lahko brez težav najdemo vzporednico v Virkovi zgodbi *Na sledi oltarju*. V pesmi *Vsota* iz zbirke *Zarotniki* namreč pripoveduje o človeku, ki je sklenil na zid "s smelimi potezami narisati ves svet" in je v trenutku, ko je ponj prišla smrt, ko je torej končal svoje delo, odkril, da je spreplet potez na zidu podoba njegovega obraza. To misel je Borges izrazil tudi v *Epilogu Stvaritelja*, in sicer z besedami: "Nekdo si zada nalogo, da bo narisal svet. V dolgih letih naseli prostor s podobami pokrajin, kraljestev, gorovij, zalivov, ladij, otokov, bivališč, pripomočkov, zvezd, konjev in ljudi. Malo pred smrtjo se ove, da ta potrpežljivi labirint črt riše podobo njegovega obraza." (S, str. 79). S tem pa nam govori natanko tisto, kar sporoča tudi Virkov tekst²³.

Druga Virkova zgodba, ob kateri je mogoče govoriti o tesnejši sorodnosti z Borgesom, je *Popótnica prednikov*. S svojo nosilno idejo implicira eno od variant Borgesove ideje, da je vsak človek vsi ljudje, tisto namreč, po kateri je s to identiteto vseh ljudi mišljena instanca Jaza, jazstva, sebstva. Med vsemi idejnimi viri ponavljanja igra pri Borgesu prav ta osrednjo vlogo. Ideja o tem, da je vsak človek vsi ljudje, ima namreč pri njem poleg že omenjenih (reinkarnacija, Schopenhauer, Plotin, Platon, arhetip, matematična ideja o neskončnosti) tudi neki povsem drug izvir in s tem tudi nekoliko drugače obarvan pomenski poudarek. Za razumevanje tega izvira je najbrž najbolj ilustrativna kratka zgodbica *Borges in jaz*²⁴, ki ponazarja razcep med subjektom in transcendentalnim jazom in se vsaj posredno vklaplja v idejo ponavljanja. Jaz-Borges je večni Borges, nekakšen globlji jaz, drugi Borges pa je samo trenutna inkarnacija. "Sicer pa mi je usojeno, da izginem, dokončno, in samo kak trenutek mene utegne preživeti v drugem." (S, str. 39). Podobno zgovorna je tudi pesem *Ti*, v kateri govori Borges o enem samem človeku, ki je vsi ljudje. Ta en in edini, ki je vsi ljudje (Borges našteva vrsto oseb in likov), je tisti Jaz, ki je izpostavljen v črtici *Borges in jaz* in v pesmi *Čuvaj* kot njeni pesniški varianti; to je Borges-jaz, je čisti, samozavedajoči se jaz, ki nima nobene druge oblike kot to golo samozavedanje in je torej enak pri vseh ljudeh; kot ugotavlja Borges v eseju *Novo spodbijanje časa*, so identični trenutki v bistvu en in isti trenutek; enako je ista tudi ta identična zavest, zato je vsak človek vsi ljudje.

Da je Borges res imel nekaj podobnega v mislih, potrjuje njegov esej *Nesmrtnost*. Tu podrobneje predstavi tisti transcendentni Jaz, zaradi katerega je vsak človek vsi ljudje. "Naš jaz je za nas najmanj pomemben. Kaj pomeni zavedati se svojega jaza? Po čem se to, da se jaz občutim kot Borges, razlikuje od tega, da se vi čutite kot A, B, C? Prav po ničemer. Ta jaz je tisto, kar nam je vsem skupno, tisto, kar je v tej ali oni obliki prisotno v vseh bitjih. Zato lahko rečemo, da je nesmrtnost potrebna - ne osebna, vsekakor pa ona druga. Na primer: vsakič ko nekdo ljubi sovražnika, se pojavlja Kristusova nesmrtnost. V tem trenutku je Kristus." (UB, str. 27-28).

Pri Virkovem tekstu opazimo, da prihaja popotnica prednikov od Prednika, ki je "prvi človek, ki se je zavedel smrti" (str. 29), in (to) njegovo popotnico nosi potem vsak človek, ki se zave smrti, saj je v tem trenutku – po Borgesovi logiki – prav ta prednik. Zato se Virkov junak te popotnice ne more znebiti, čeprav bi se je rad. Ni namreč dediščina kot nekakšno zunanje nasledstvo, ampak je to on sam, tisti njegov delček, po katerem je vsak človek vsi ljudje, po katerem je v nas, kot sugerira Borges (npr. v pesmi *Petnajst kovancev*, kitica *Geneza IV, 8*), tudi košček Kajna, ki je ubijal Abela, in košček Abela, ki ga je ubil Kajn, po kateri je v vsakem od nas tudi spomin na Adama, spomin, ki je več kot le spomin, ki je njegova dobesedna ponovitev, tako da smo na neki način z nekim svojim delčkom tudi mi Adam; in končno je to tisti delček, po katerem smo – to misel implicira tudi Virk – na neki način nesmrtni.

Na Borgesova spominja Virk v tej zgodbi še na nekem drugem mestu, namreč z naslednjo mislijo: "Kaj, če so zvezde na nebu atomi v nogi nekega že zdavnaj umrlega prašiča..." (str. 31). Ta misel sugerira tisto, kar je Borges izrazil v sonetu *Šah II*: figure ne vedo, da jih premika šahist, šahist ne ve, da ga vodi Bog in Bog ne ve, kateri Bog vodi njega itd. ad infinitum. To je ideja, ki se strukturno ujema s koncentričnimi sanjami sanjalcev, po drugi strani pa s schopenhauerjansko idejo, da je vse samo predstava. Če je vse predstava, mora obstajati neka zavest, za katero obstaja ta predstava. In če obstaja ta zavest, mora zopet obstajati neka zavest, za katero je ta zavest predstava, itd. Virk to misel – kot je nasploh značilno za slovensko recepcijo Borgesova – še parodijsko stopnjuje: kaj, če je ves svet samo svet atomov v nogi nekega prašiča, ki seveda tudi živi v nekem svetu, ki je, kot smemo domnevati, enako le skupek atomov v nogi nekega še "večjega" prašiča itd. Da ta koncentrična hierarhija zavesti o zavesti, ki izhaja iz prepričanja, da je vse le predstava (za neko zavest), tudi pri Virku enako kot pri Borgesu ni naključna, ampak je v idejnem svetu njegove proze povezana tudi z idejo koncentričnih sanj in sanjalcev, nam potrjuje že navedeni zaključek *Odločitve*. Iz sanj se prebudiš v nove sanje in ker si samo v sanjah, se nikdar ne prebudiš v pravo budnost.

V drugi Virkovi prozni zbirki *Vrata* (1991) je borgesovska samo naslovna zgodba. Tu uporabi tisti narativni postopek, ki ga lahko opazujemo pri Borgesu v parabolah *Pekel I.*, 32 in *Zasnutek* ali v zgodbi *Markov evangelij*, po katerem se kak dogodek dogodi ali je kak povsem nepomemben stavek izrečen samo zato, da dobi kasneje povsem drugačne, globlje metafizične pomene, v skladu z logiko neskončnega labirinta vzrokov in posledic, ki zahteva, da se vsak dogodek ponovi kot posledica svojega arhetipa²⁵, in v skladu z Borgesovo priljubljeno heglovski obliko ponavljanja, po kateri se vse ponovi kot farsa. Virk na začetku svoje zgodbe navaja povsem nepomembne in za nič hudega slutečega bralca tudi povsem naključne in neopazne besede ene od protagonistk ("Vržen si iz sveta") samo zato, da lahko ta banalni stavek na način farse poantira tako, da ga vzame dobesedno: junaka na koncu zgodbe dobesedno "vrže iz sveta"; to nato vzvratno učinkuje simbolično, globoko sporočil-

no, metafizično. Enak postopek uporabi Borges v zgodbi *Markov evangellj*.

Vidimo torej, da Virk (v nadaljevanju bomo pokazali, da podobno kakor Bratož in Šušulić) realizira neko Borgesovo pomensko poanto kot pripovedno strukturo svoje zgodbe. Zlasti s tem se – kljub opaznemu zunanje-formalnemu razlikovanju – tudi v *Vratih* približa Borgesu.

4

Z vsa radikalnostjo uvaja Borges v svojo prozo že s svojim prvim knjižno objavljenim tekstom *Poročilo akademiji* (iz zbornika *Rošlín in Verjanko*) Igor Bratož. Zgodba je pisana – vsaj delno – v stilu značilne borgesovske historistične imitacije, povsem v maniri Borges a pa je tudi vpletanje *1001 noči* in njenih najrazličnejših prevodov v fabulo, imitacija kvazi-znanstvenega, a značilno arhaično izumetničenega diskurza ipd. Najbolj radikalno se Borges neposredno pojavi v zadnjem odstavku kurzivnega teksta, kjer je omenjen H. Bustos Domecq (kar je, kot vemo, sinonim t.i. "Borges a", pisateljskega tandema Borges a in Casares a, ki sta pod tem skupnim imenom objavljala detektivske zgodbe), povzet pa je tudi – podobno kot pozneje v mnogo večjih razsežnostih v *Ataskilski knjižnici* – del stavka iz Borgesove *Babilonske knjižnice*. Opombo, s katero zaključuje svojo zgodbo, pričinja Borges z besedami: "Letizia Alvarez de Toledo je pripomnila...". In Bratož, niti malo ne prikrivajoč, temveč s poudarkom opozarjajoč na Borges a, v "post scriptumu" zapiše: "Letizia Alvarez de Toledo me je opozorila..."

Kako odločilno je nato Borges prisoten v Bratoževi *Pozlati pozabe* (1988), nam sam avtor duhovito pokaže v imenskem kazalu na koncu knjige, iz katerega lahko razberemo, da je Borges referenca vseh njenih strani od prve do zadnje. In res naletimo nanj kot aluzijo, imitacijo, citat, poimensko navedbo ali v kakšni drugačni obliki skoraj na vsakem koraku. Majhna zgodba *Metafora* je posnetek Borgesovih parabol iz njegovih kasnejših zbirk (po letu 1960). Borgesovemu vplivu moramo pripisati tudi metafizične opombe pod črto (*Imitatio mundi, De profundis, Srečanje*). Zgodba *Črnolaska in noč* imitira tipično borgesovsko apokrifno zgodbo, kakršno poznamo iz *Feniksove ločine* ali iz *Sekte trideseterice*, ki je Bratoževi zgodbi posebej blizu; v njej sijajno poustvarja značilno borgesovsko atmosfero, omenja pa tudi nekatere njegove priljubljene reference, npr. Graves a, ter dve Borgesovi knjigi: *De Ficciones* (1956) in angleški prevod *The Book of imaginary Beings* (1969). V *De profundis* naletimo spet – kakor smo že pri Blatniku – na "Knjigo knjig" in Borgesovo znamenito "Knjigo iz peska": *Knjiga ima Borges a v motu, njena tema pa je – podobno kot v Borgesovi Knjigi iz peska – ljubezen do nenavadnih starih knjig. V Polomljenih prstih strasti* najdemo tudi Tsui Pena z njegovim labirintom (iz zgodbe *Vrt s potmi, ki se cepijo*). Bratož postavi svojo junakinjo v Tsui Penov labirint-knjigo, katerega v svoji zgodbi izkoristi kot neke vrste časovni stroj.

V *Polomljenih prstih strasti* tudi že lahko vidimo, da pri Bratožu ne gre za avtomatično posnemanje Borges a, ampak da

ga kreativno vnaša v kontekst svoje lastne poetike. Do svojih aluzij na Borgesa in do imitiranja ima namreč vedno neko ironično distanco. Pri njem ne gre za navadno imitacijo, ampak za parodijo; vendar ne za parodijo Borgesa, temveč lastnega imitacijskega postopka, kar smo lahko opazovali že pri Blatniku.

To nam seveda govori o tem, da se Bratoževa proza – podobno kot Borgesova – tudi na metafizijski način ukvarja z lastnim pisateljskim postopkom. Takšni so npr. teksti *De profundis*, *Srečanje*, *O prevrnjenih spominih*, *Polomljeni prsti strasti*. Toda tudi tu Bratož Borgesu ne sledi slepo, ampak stopi korak naprej; če je avtorefleksija lastnega pisateljskega postopka pri Borgesu nekako imanentna, dostopna šele skozi dešifracijo pomenskih poant, postane pri Bratožu eksplicitna tematizacija in s tem na neki način parodija tega metafizijskega samopremisleka.

Ob tem – bolj parodijskem – imitiranju pa je Borges tudi globlje vplival na Bratoža. To se kaže predvsem v tem, da Bratož povzema nekatere osnovne Borgesove strukturne narativne postopke. Tako npr. od njega prevzema idejo neskončnih ponavljanj (*Imitatio mundi*, *Ataskilska knjižnica*), z nekaterimi potezami pa uteleša tudi tisto, za Borgesa tako tipično narativno strukturo, ki smo jo dešifrirali kot "mise en abyme" in na katero naletimo ob problematiki dveh sanjalcev, ki sanjata drug drugega, dveh neutrudnih zrcal, ki v neskončnost odsevata drugo drugega ipd. V *Vrtu s potmi, ki se cepijo*, navaja Borges tak primer iz *Tisoč in ene noči*: pripovedovalka se v neki zgodbi zmoti in prične vse skupaj še enkrat pripovedovati od začetka²⁶. Prav ta varianta "mise en abyme", udejanjena tudi v *Teologih*, najde nato pot k Bratožu. Nanjo naletimo npr. ob *Ataskilski knjižnici*, v kateri junak na koncu odpre neko knjigo in prične brati zgodbo, v kateri nastopa on sam, natančneje: prav to zgodbo, v kateri na koncu bere to knjigo, ki z istimi besedami pripoveduje prav to zgodbo... Struktura torej, na katero naletimo pri Borgesu na vsakem koraku.

Najbolj neposredno in frontalno je vstopil Borges v Bratožovo pisanje z *Babilonsko knjižnico*. Napove jo že pasus iz zgodbe *Črnolaska in noč*, ki govori o knjigi, "ki je izginila z ene od petih polic neke šesterokotne galerije, iz katerih neznanega, a končnega števila je, kot pravijo, sestavljena Knjižnica." (str. 44). Tista knjižnica namreč, o kateri piše Borges naslednje: "Ob vsakem zidu v vsakem šesterokotniku je pet knjižnih polic..." (I, str. 30). Več kot aluzijsko se nato udomači v Bratoževi *Ataskilski knjižnici*, ki že z imenom kaže na Borgesovo zgodbo.

Ataskilska knjižnica ima za moto navedek iz Gradišnikovega *Časa z borgesovsko intonacijo*. Začne se podobno kot *Krožne razvaline* in vse do konca ohrani tipično borgesovsko atmosfero, narativni postopek in dikcijo. Borgesovska je tudi tematika: gradnja knjižnice, ki bo omogočila razrešiti uganko veselja. Toda več kot le to; pri Bratožu ne gre za preprosto imitacijo Borgesa, podobnosti so prevelike: ista tematika, ista simbolika, isti stilizmi, prevzeti pasusi in celo dobresedni citati iz Borgesa – vse to nas napeljuje na misel, da ima Bratožovo posnemanje Borgesa v tem primeru poseben metafizijski namen, soroden

tistemu, ki ga je ob Pierru Menardu v svoji znani zgodbi predstavil Borges.

Da bo razvidno, o čem govorimo, si nekoliko podrobneje oglejmo to Bratoževo nikakor ne naključno prepisovanje Borgesa. Omenili smo že splošne podobnosti, ki mejijo na identičnost. Zato se zdaj spustimo v podrobnejšo primerjavo. Bratož omenja, da so v (Ataskilski) knjižnici vse knjige istega formata, in nadaljuje: "Ločila so bila omejena na vejico in piko. Ti dve znamenji, prostor in dvaindvajset črk abecede je zadostovalo za vse resnice in laži, ki so jih razlagale nakopičene knjige neznanega izvora." (str. 57). V Borgesovi *Babilonski knjižnici* beremo: "...na vsaki polici je dvaintrideset knjig istega formata... Ločila so omejena na vejico in piko. Ti dve znamenji, prostor in dvaindvajset črk abecede so petindvajsetih zadostnih znamenj..." (I, str. 30)²⁷. Poldrugi stavek je torej Bratož dobesedno prepisal od Borgesa, kar pa ni prepisano dobesedno, se ujema po smislu. Na podoben postopek naletimo še na drugih mestih. V *Ataskilski knjižnici* so naslednji stavki: "...zlate črke na hrbtu vsake knjige niso označevale in zaznamovale tistega, o čemer so govorile strani, tako da se je razpored knjig ob sončnem zahodu, ko so Knjižničarji dostojanstveno tiho zapuščali medlo osvetljene galerije s knjižnimi policami, zdel še zmeraj enako skrivnosten." (str. 57-58). In Borgesov tekst: "Črke so tudi na hrbtu vsake knjige; te črke pa ne označujejo in zaznamujejo tega, kar govorijo strani. Vem, da se je ta nepovezanost včasih zdela skrivnostna." (I, str. 30). Bratož torej zopet dobesedno ponavlja Borgesa, le slovnični čas spremeni: kar ni ponovljeno dobesedno, se ujema po smislu.

V podobnem slogu prepíše Bratož od Borgesa še vrsto odlomkov. Navedimo še enega, ki najbolj ilustrativno ponazarja način tega povzemanja. Bratož piše takole: "Ena, ki jo je videl v daljnih krajih, je obstajala iz šestih črk, ki so se nesmiselno ponavljale od prve do zadnje vrstice. Druga, ki so po nji zelo spraševali, je bila samo labirint črk, le na zadnji strani je imela napisano: VSE BESEDE SO MOJE. IN OBRATNO. To nam pove: razen ene razumljive vrstice ali ene prave pripombe so bile v knjigi cele milje nespametnih neubranosti, praznega besedičenja in neskladnosti." (str. 59). Ustrezno mesto se pri Borgesu glasi: "Ena, ki jo je videl moj oče v šesterokotniku v tisočpetstoštiriindevetdesetem krožnem hodniku, je obstajala iz črk MCV, ki so se nesmiselno ponavljale od prve do zadnje vrstice. Druga (ki so po nji na tem koncu zelo povpraševali), je samo labirint črk, na zadnji strani pa je napisano: *O čas, tvoje piramide*. To nam pove: razen ene razumljive vrstice ali ene prave pripombe so v knjigi cele milje nespametnih neubranosti, praznega besedičenja in neskladnosti." (I, str. 31). Vidimo torej, da gre za enak postopek kot v gornjih primerih: en stavek je dobesedno ponovljen, drugi se ujema po smislu. Na tem mestu pa moramo opozoriti še na neko prefinjeno podrobnost, ki izraža najsubtilnejšo Bratoževo ironijo. Tako kakor v Borgesovi zgodbi *Zasnutek gavčo z umiranjem* ponavlja Cezarja - kar je parodijsko nakazano z banalno "ponovitvijo" patetičnih Cezarjevih poslednjih besed - zdaj tu Bratož ponavlja Borgesa s parodiranjem tega

ponavljanja, kar podkrepi s ponovitvijo Borgesove (eksponirane) sintagme *O čas, tvoje piramide* s prav tako eksponirano sintagmo VSE BESEDE SO MOJE. IN OBRATNO. Da bi bila parodija še bolj poudarjena, prav iz obeh različnih sintagm sledi tisti stavek, ki je pri obeh identičen. Bratož torej sam s svojo ponovitvijo dobesedno utelesi tisto Borgesovo idejo o ponavljanju, ki pravi, da se vse ponovi kot farsa.

Čeprav prepíše Bratož od Borgesesa na podoben način še vrsto pasusov, nam za ilustracijo zadostujejo navedeni primeri. S tem, ko to počne brez vsake zadrege, uporablja tisti postopek, ki ga je v literaturo paradigmatično uvedel prav Borges. Vse je že bilo napisano, zatrjuje Borges, zato se vse tako ali tako ponavlja. Tudi svet je samo predstava, zato ni bistvene razlike med realnostjo in fikcijo; če je realnost lahko snov za literaturo, zakaj to ne bi mogla biti tudi literatura sama? Vendar je v načinu, kako to načelo uporablja Bratož, le neka specifičnost; Bratož uporablja elemente iz Borgesesa tako, da parodira lastni imitacijski postopek in Borgesesa s tem ne plagiira, ampak njegov postopek inovativno vključuje v svojo avtopoetiko.

V *Ataskilski knjižnici* se Bratož na Borgesesa navezuje še drugače. Arvarg najde resnico sveta, ki pa je natanko ena od Borgesovih resnic: namreč večno vračanje enakega. V knjigi, ki zajema resnico sveta, bere Arvarg svojo lastno zgodbo, v kateri bere svojo lastno zgodbo itd. Kot smo že pokazali, je ta "mise-en-abymiska" struktura tipično borgesovska. Na svoj način izraža Borgesovo idejo o ponavljanju. To idejo pa Bratož še stopnjuje in sicer tako, da jo podvoji. V zaključku zgodbe se "mise-en-abymisko" ponovi njen začetek, vendar to ni edini primer; v dveh pasusih se namreč dobesedno - z nekaj rahlimi odstopanji, ki samo podkrepijo to potezo in nakazujejo, da ponovitev ni bila naključna - ponovi tudi eden od odstavkov. Bratož s tem, ko v *Ataskilski knjižnici* ustvari ponavljanje kot neskončno metaforo, ki je hkrati eminentna Borgesova tematika, izkaže svojo najglobljo povezanost z vplivnim argentinskim piscem.

5

Odločilen Borgesov vpliv je končno razberljiv tudi v prozni zbirki Alekse Šušulića *Kdo mori bajke in druge zgodbe* (1989). V tem pogledu so zlasti zanimivi teksti *Uvodna beseda*, *Pierre Menard*, *avtor Kihota*, *Solus ipse*, *To.The.Onlie.Begetter*, *Gnostis* ter *Iz tiska*. Prvi in zadnji od naštetih tekstov imata izrazito borgesovsko intonacijo in pravzaprav imitirata Borgesove *Epiloge*, ki so redni spremljevalci njegovih zbirk. V *Uvodni besedi* najdemo tudi vrsto snovnih in tematskih Borgesovih vplivov. Srečamo kitajskega cesarja, ki je dal požgati vse knjige, naletimo pa tudi na preslikavo legende o Zhuang Zhouu iz Borgesovega eseja *Novo spodbijanje časa*²⁸. Šušulićeva preslikava je v tem, da iz Zhuang Zhouja, ki sanja, da je metulj, nastane Prvi vesoljni cesar, ki sanja, da je svilar. Nekaj vrstic niže srečamo s številnimi citati podkrepjeno in na tipičen Borgesov polihistorični način predstavljeno misel, da življenje ni drugega kot sen²⁹. Tudi sicer najdemo v tekstu polno pravih in lažnih navedb, ki jih moramo v njihovi funkciji imitacije (kvazi)znanstvenega diskurza pripisati neposrednemu Borgesovemu vplivu.

O srednja Šušuličeva borgesovska imitacija, ki je že več kot to in je bliže simulakru, je seveda zgodba *Pierre Menard, avtor Kihota*. Šušulic namreč dobesedno prepíše istoimensko Borgesovo zgodbo, ki pripoveduje ravno o istem postopku Pierra Menarda, ki je besedo za besedo prepisal Don Kihota. Šušulic torej – podobno, kot smo lahko videli pri Blatniku in Bratožu, le da še radikalneje – s svojim tekstom dobesedno utelesi idejo, diskurzivni pomen, poanto Borgesove zgodbe. Ta poanta je v tem, da tudi dobesedna ponovitev ne more sproducirati istega teksta; Menardov Kihot je nekaj povsem drugega od Cervantesovega. Šušuličev tekst je že s tem, da ponavlja Borgesovega, tekst z drugačnimi pomenskimi poudarki. Ti poudarki so najbolj vidni ob konkretnih razlikah, ki vendarle spremljajo Šušuličev prepis Borgesove zgodbe. Šušuličev tekst je posvečen Borgesovi prijateljici Silvini Ocampo (kateri je Borges sicer posvetil neko drugo svojo zgodbo), s čimer je namig na Borgia kot avtorja dodatno podkrepljen. Hkrati pa so tekstu dodane metafizične opombe pod črto, ki naj bi dokazovale, da je zgodba od prve do zadnje besede skupek citatov iz najrazličnejših realnih in fiktivnih del, kar seveda spodbija Borgesovo avtorstvo. Šušulic torej podobno kot Bratož parodijsko stopnjuje osnovno Borgesovo idejo in ji hkrati – popolnoma v skladu z njeno poanto, da ima vsaka ponovitev dodatne pomene – dodaja vedno nove in nove pomene, ki pa se v njegovi paradigmatični borgesovski zgodbi vsi sučejo v kontekstu Borgesovega miselnega sveta. Opombe pod črto npr. sugerirajo, da je vse, kar je zapisano, samo citat, itd.

Naslednja zgodba z neizbrisnim Borgesovim pečatom je *Solus ipse*. Morda ni toliko borgesovska po svoji formi kot po idejni plati. Njena osnovna ideja je namreč realizacija tiste idealistične Berkeleyeve misli, ki jo je Borges ekspliciral na številnih mestih svojega opusa, najjasneje pa v eseju *Novo spodbijanje časa*. Šušulic se oprime misli, da "so vsi občutki, vse zaznave, vsi predmeti, vsi pojavi zgolj v našem umu", in na tej ideji nato zgradi svojo zgodbo.

Borgesovsko je inspirirana tudi *Gnosis*, najbrž najboljša Šušuličeva zgodba, ki v Borgesovi maniri pripoveduje zgodbo o Ikarju. Na podoben način kot v Blatnikove *Plamenice in solze* ter Bratoževo *Ataskilsko knjižnico* pa vstopa Borges še v tekst *To.The.Onlie.Begetter*, ki povzema oziroma obnavlja del fabule in posamezne pasuse Borgesovega *Vrta s potmi, ki se cepijo*.

6

Gornja analiza je seveda predvsem bolj podlaga za celovitejšo komparativistično osvetlitev Borgesovega vpliva na slovensko prozo. Tu navedimo le nekatera izhodišča zanjo. V primerjavi z nekaterimi drugimi, celo najbližjimi nacionalnimi literaturami je bil Borgesov vpliv na slovensko prozo nekoliko zakasnel. Domnevati smemo, da so se posamezniki z Borgesom sprva seznanjali prek angleških in srbohrvaških prevodov. Geneza Borgesovega vpliva na Slovence kaže, da je bil zlasti prvi stik z njim bežnejši, saj se npr. v prozi Branka Gradišnika in Draga Jančarja, v kateri je prvič zaslediti njegove odmeve, ne more bolj globalno uveljaviti. V teh primerih vpliva Borges bolj s posa-

meznimi segmenti svoje poetike, ne pa še z globljimi, usodnejšimi strukturami idejnega sveta svoje literature. Globljo povezanost z Borgesom srečamo šele pri nekaterih mlajših piscih, ki v ta svet – včasih zavestno, včasih morda nezavedno – že odločno je posegajo. Podrobnejša snovno–tematska, motivna in idejna analiza pokaže, da je Borgesov delež pri teh avtorjih mnogo večji, kot je videti na prvi pogled. Ob tem je mogoče izluščiti nekatere posebnosti, ki bi utegnile veljati za specifikum recepcije Borgesa v slovenski prozi. V vseh pomembnejših primerih vplivanja od Gradišnika naprej je npr. opaziti posebej močno približevanje osrednjemu Borgesovemu problemskemu sklopu – ponavljanju. Ta tematski sklop se je slovenskim prozaistom očitno najbolj priljubil zlasti skozi dve zgodbi: *Pierre Menard, avtor Kihota* in *Zasnutek*. Koncentracija prav na ponavljanje pa utegne imeti daljnosežne posledice za razumevanje vloge recepcije Borgesa v sodobni slovenski prozi. Prav z osrednjo vlogo ponavljanja v svojem opusu namreč Borges spodkopava razsvetljenško–modernistični linearno–razvojni koncept zgodovine in ga presega v smeri vrnitve k antičnim cikličnim teorijam ali celo k "arhaičnim ontologijam" (Mircea Eliade) ter mitologijam. Prav ta razsežnost Borgesove literature je ena temeljnih duhovnozgodovinskih karakteristik postmodernizma.

Zato seveda nikakor ni naključje, da je Borgesov vpliv sočasen z začetkom postmodernizma v slovenski prozi. Ob tem je – zlasti za vprašanje slovenskega postmodernizma – pomembno, da ta vpliv ni obstajal le na stilno–formalni ravni, ampak je očitno posegel tudi v globlje idejne sfere. S tem so obravnavani avtorji v slovensko literaturo vnašali za postmodernizem značilno nelinearno, ciklično pojmovanje časa in tako tudi postmodernističnega duha. Hkrati pa so – in to je druga, prav tako daljnosežna specifičnost slovenske recepcije Borgesa, ki enako implicira vzpostavljanje postmodernizma – postmodernistično noto še podkrepljevali s svojim parodičnim in ironičnim problematiziranjem lastnega pisateljskega postopka. To je zlasti očitno ob problemu neposredne naslonitve na Borgesa, ki nas – v komparativistični optiki – postavlja pred specifično, za sodobno literaturo vedno bolj relevantno pojmovanje vpliva. Tudi ob slovenski recepciji Borgesa je namreč očitno, da avtorji svojega "zgleda" ne povzemajo plagiatško ali nemara nezavedno (npr. v smislu, kot je vpliv razumel A. Gide), ampak zavestno in metafikijsko, se pravi tako, da – vsaj v večini primerov – ta vpliv tudi metafikijsko problematizirajo in ga parodirajo. To dejstvo pa nas že postavlja pred naslednje vprašanje, ki ga lahko na tem mestu le nakažemo, namreč: v kolikšni meri je to parodično imitiranje, ki je tipična, domala indikativna postmodernistična poteza dela sodobne slovenske proze, mogoče izvesti iz romantične ironije?

OPOMBE

¹ *Poskus autobiografije*, v: Jorge Luis Borges: *Stvaritelj*. Maribor: Obzorja, 1990 (Znamenja 108); n. m., str. 132.

² Če naštejemo samo tiste iz šestdesetih let: *Ficciones*, 1962; *Labyrinths*, 1962; *Other Inquisitions*, 1962; *Dreamtigers*, 1964; *A Perso-*

nal Anthology, 1967; *The Book of Imaginary Beings*, 1969; *The Aleph and Other Stories*, 1970.

³ Po podatkih, zbranih na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, je prvo omembo najti v 4. številki Naše Sodobnosti 1956. V prvi polovici šestdesetih let je bilo nato še nekaj omembo v Naših razgledih, Delu, Mostu in Problemih. Prvi prevod sta verjetno prispevala Lev Detela in Milena Merlak Detela v Mostu I, 1964, št. 4.

⁴ Jorge Luis Borges: *Izmišljije*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984. Prevajalec Jože Udovič, ki je snov za spremno besedo očitno črpal predvsem iz knjige *Historia de la literatura hispanoamericana* avtorjev Juana Octavia Prenza in Gerarda Maria Goloboffa, je prevedel nekoliko dopolnjeno izdajo iz leta 1956 z naslovom *De ficciones*.

⁵ Oboje v: Jorge Luis Borges: *Stvaritelj, Stvaritelja* je prevedel Aleš Berger, *Poskus autobiografije* pa Tadeja Krečič.

⁶ *Literatura 10/1990*, str. 91-96; izbral, prevedel in spremno besedo napisal Ciril Berglez.

⁷ Neposredno razvidnih vplivov verjetno ni prav dosti, je pa najti nekatere presenetljive idejno-motivne sorodnosti, npr. v poeziji A. Ihana.

⁸ Prim. Dimitrij Rupel: *Borges, Izmišljije*. Nova revija 1984, št. 30.

⁹ Janko Kos: *Slovenska literatura po modernizmu*. Sodobnost 1989, št. 3 sl.

¹⁰ To (in prejšnjo) misel, ki jo je našel pri Schopenhauerju, je Borges najbolj eksplicitno razdelal v eseju *Novo spodbijanje časa* ter v številnih pesmih, zlasti tistih s "heraklitsko" tematiko, npr. *Ars poetica, To so reke, Stvaritelj*, pa tudi v zgodbi *Smrt in kompas*.

¹¹ Zgodbe *Babilonska knjižnica, Tlón, Uqbar, Orbis Tertius, Undr, Božji zapis*.

¹² Spomin zavzema pomembno mesto v Borgesovem opusu, labirint pa je sploh njegova eminentna metafora. Borges omenja, da se je nad labirintom navdušil že kot otrok, ko ga je našel narisanega v neki Garnierovi knjigi iz očetove knjižnice. Številne reference (npr. pesem *Baltasar Gracian*) pa kažejo, da je glede tega pozneje nanj najbolj vplival manierizem. Prim. tudi Gustav Rene Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart*. Hamburg: Rowohlt, 1957.

¹³ Na arhetip naletimo pri Blatniku nato še v *Plamencah in solzah* ter v *Biografijah brezimnih*, le da ne povsem v tistem pomenu in razsežnosti kot pri Borgesu.

¹⁴ Prim. Dimitrij Rupel, *ibid*.

¹⁵ Ideja o neskončnem času, o reinkarnaciji, večnem vračanju enakega, stoiška ideja o cikličnem času, ideja transcendentalnega Jaza, Schopenhauerjeva ideja o eni volji, heglvska ideja enega duha, platonistično-plotinistična ideja arhetipa.

¹⁶ Borges ni le oboževal Schopenhauerja, katerega je inspirirala vedska filozofija, ampak je tudi napisal knjigo o budizmu.

¹⁷ Richard Burgin: *Conversations with Jorge Luis Borges*. Mi navajamo po Richard Bergin: *Razgovori s Borgesom*. Gornji Milanovac: Dečje novine, 1981, str. 62.

¹⁸ S tem sledi tisti Borgesovi nerazpoznavni spremašanosti realnosti in fikcije, na katero naletimo, če se lotimo obravnave njegovih narativnih postopkov. Ta temeljna spremašanost dveh ravni, ki ju imenujemo stvarnost in fikcija in ju navadno med seboj razločujemo, je nato pri Blatniku simbolizirana v tisti sobici Velikega Perskega, od koder Woynovski s svojimi spremljevalci iz realnosti preskoči v knjigo, v fikcijo.

¹⁹ Od tod Borgesova obsedenost s ponavljanjem.

²⁰ Pri Borgesu pogosta referenca, npr. v zgodbah *Babilonska knjižnica* ter *Knjiga iz peska* in v esejih *Skrivne čarovnije Don Kihota, O*

kultu knjig, Coleridgeov cvet. Prim. tudi Gerard Genette: *Figures (essais)*, esej *L'utopie littéraire*; Paris, Editions du Seuil, 1966. O problematiki knjige knjig prim. tudi Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München 1965 (5. izd.): Francke, str. 306 sl.

²¹ Regressus ad infinitum omenja pri Borgesu mdr. John Barth v svojem znamenitem tekstu *Literatura izčrpanosti* (prim. v: *Ameriška metafikcija*, Ljubljana, Mladinska knjiga 1988; Kondor 247).

²² K nam je izraz "mise en abyme" uvedla Metka Zupančič v članku *Skozi labirint do strukture - pristop k romanom Clauda Simona*, Primerjalna književnost 1979/2. O mise en abyme pri Borgesu prim. Anthony Percival: *Metafiction in the Short Fiction of Borges, Cortazar and Barthelme*. Proceedings of the Xth congress of the International Comparative Literature Association, New York 1982. Garland Publishing inc., New York-London, 1985.

²³ In končno: labirint kot vprašanje identitete (trenutka, ko se človek zave svojega smisla in ki ni prikazan le v *Na sledi oltarju*, ampak tudi v *Roštinu in Verjanku*), najdemo pri Borgesu npr. v zgodbi *Ibn Hakim al Bohari, mrtev v svojem labirintu*.

²⁴ Borges je (zlasti v zreli dobi) napisal več tekstov na to temo, vendar je zares uspel samo ta. Če brskamo za njegovim idejnim virom, se moramo vsekakor ustaviti ob njegovem eseju *Zgodovina odmeva nekega imena*, v katerem lahko preberemo naslednje: "Schopenhauer je pred smrtjo Edwardu Grisebachu pravil tole: 'Če sem kdaj mislil, da sem nesrečen, je bilo to zaradi pomote in zablode. Sebe sem zamenjal z nekom drugim, npr. z nekim suplentom, ki ne more dobiti naziva, ali z nekom, ki je obtožen zaradi obrekovanja, ali z zaljubljenecem, ki ga dekle ne mara, ali z bolnikom, ki ne more iz hiše, ali z drugimi osebami, ki trpijo podobne tegobe. Jaz nisem bil te osebe; bil sem, eno z drugim, blago za obleko, ki sem jo slačil in oblačil. Kdo sem pravzaprav? Sem pisec *Sveta kot volje in predstave*...'"

²⁵ O tem govori pri Borgesu zlasti *Druga pesem o darovih*, inspirirana s Schopenhauerjem.

²⁶ Kot zatrjuje v že omenjenem eseju J. Barth, take zgodbe v *Ti-soč in eni noči* ni; Borges naj bi si jo izmislil.

²⁷ Ideja o tem, da je vesolje sestavljeno iz 22 črk, je bila zelo živa v času manierizma in je vplivala npr. na B. Graciana in Tesaura.

²⁸ To zgodbo sicer lahko najdemo tudi v slovenskem prevodu *Klastikov daotzma* (Ljubljana, Slovenska matica, 1992), in sicer na str. 192.

²⁹ Tu so Borgesa inspirirali Shakespeare, Calderon in Schopenhauer, pa tudi nekateri manieristi.

CITIRANA DELA

I - Jorge Luis Borges: *Izmišljije* (gl. op. 4).

S - Jorge Luis Borges: *Stvaritelj* (gl. op. 1).

PA - J. L. Borges: *A Personal Anthology*; Edited and with a Foreword by Anthony Kerrigan. Grove Press, inc./New York, 1984 (20).

PPE - Horhe Luis Borhes: *Proza, poezija, esej*; priredio Radivoje Konstantinović; preveli Radivoje Konstantinović, Dragana Bajić, Marija Ljujić. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1986.

UB - Horhe Luis Borhes: *Usmeni Borhes*. Prevod Anđelija Stanojević, Predrag Marković. Beograd: "Rad", 1990. (Biblioteka "Reč i misao"; knjiga 432).

*Razprava je del obsežnejše študije, ki podrobno analizira Borgesov idejni svet.

Študija* najprej selektivno navaja iz nemške literarnozgodovinske literature poglavitna dognanja o ekspresionizmu in vidi produktivnost v tistih opredelitvah, ki omogočajo večjo aplikativnost tudi na slovensko gradivo. Po pregledu ugotovitev o nemški ekspresionistični prozi omenja dosedanje trditve slovenske literarne zgodovine o pripadnosti Pregljeve proze ekspresionizmu, nato pa analizira izbrane odlomke in ugotavlja, da v tej prozi obstajajo ekspresionistične motivno-idejne značilnosti.

Marjan Dolgan

**PREGLJEVO
PRIPOVED-
NIŠTVO
IN
EKSPRESIO-
NIZEM**

1

Preden se lotimo ugotavljanja, ali Pregljevo pripovedništvo sodi v ekspresionizem, in če sodi, katere in kakšne prvine v njem naj bi bile ekspresionistične, se moramo najprej ozreti po nekaterih dosedanjih najbolj relevantnih literarnozgodovinskih analizah, ki so poskušale dognati splošne značilnosti ekspresionizma, posebno njegove pripovedne proze.

"Ein Konglomerat, eine Seeschlange, das Ungeheuer von Loch Ness, eine Art Ku-Klux-Klan?" se je spraševal o ekspresionizmu leta 1955 pesnik Gottfried Benn¹ in v malce ironično zasukanem vprašanju duhovito opozoril na zagato, v kateri se znajdejo raziskovalci, ki poskušajo analizirati omenjeni literarnozgodovinski pojav. Čeprav je ta pritegoval po drugi svetovni vojni veliko raziskovalno pozornost, se strokovna mnenja o njem še vedno precej razhajajo. Ne manjka niti takšnih, ki dvomijo o njegovi obstojnosti. Ekspresionizem naj bi bil preveč kratkotrajen in premalo izdiferenciran, da bi si pridobil globljo veljavo v literarnozgodovinskem procesu. Ker je problematika ekspresionizma izredno zapletena in bi terjala obsežno samostojno obdelavo, se bomo morali v tej študiji zadovoljiti z navedbo nekaterih temeljnih hipotez, ki bodo omogočile plodno izhodišče za pretres Pregljevega pripovedništva.

Sestavljalca antologije manifestov in dokumentov v nemški literaturi med letoma 1910 in 1920, Thomas Anz in Michael Stark, posebej poudarjata naslednja dejstva:

- ekspresionizem je v nemški literaturi pokrival sorazmerno majhen del omenjenega desetletja, še vedno so bili močni naturalizem, esteticizem, epigonski klasicizem in domačijska umetnost (Heimatkunst);

- kljub apelom širokim krogom občinstva je bil ekspresionizem literatura literatov za literate, del subkulture študentov, promovirancev, boemov in dvojnih eksistenc;

- le malo literarnih ustvarjalcev se je se identificiralo s pojmi, ki so jih uporabljali programatiki in kritiki;

- proti ekspresionizmu so nastopali tradicionalno usmerjeni literarni kritiki, že uveljavljeni avtorji in politično konservativno izobraženstvo;

- literarnozgodovinske raziskave, ki se omejujejo samo na programske in manifestativne spise ekspresionističnih avtorjev, so problematične, ker so zavajajoče: literarna praksa se od njih pogosto razločuje².

Druga dva pomembna raziskovalca ekspresionizma, Silvio Vietta in Hans-Georg Kemper, pa poudarjata v svoji monografiji³, da ni v nemškem ekspresionizmu, ki se je pojavljal zlasti v Berlinu, Leipzigu, Dresdnu, Münchnu in na Dunaju, nikoli obstajala kaka trdna literarna skupina, ki bi bila po svoji organiziranosti podobna futuristom ali dadaistom; takšni skupini so se v omenjenem desetletju še najbolj približali sodelavci revije *Der Sturm*. Sodobniki so si pod pojmom ekspresionizem predstavljali različne zadeve, največkrat literarne pojave, ki so nasprotovali naturalizmu; sodobna germanistika pa uporablja to poimenovanje za plast nemške literature, nastale med letoma 1910 in 1920. Nekateri literarni zgodovinarji podaljšujejo to časovno mejo celo do leta 1925. Ekspresionizem naj bi bil množičen, vendar nihajoč, po prvi svetovni vojni pa moden pojav, zato so se nekateri od njega javno distancirali. Tudi Vietta svari pred naivnim prevzemanjem ekspresionističnih programsko-manifestativnih izjav in gesel, kar je po njegovem mnenju značilno za prvo fazo dosedanjega literarnozgodovinskega raziskovanja. Vietta - enako, kot večina drugih raziskovalcev - ne poskuša ekspresionizma zajeti s strnjeno definicijo, ker se mu zdi to nemogoče, temveč z opisi njegovih pglavitnih idejnih in motivnih sklopov. V središču vidi predvsem krizo subjekta sredi moderne civilizacije: posameznik je v takšem svetu negotov, odtujen, mučijo ga tudi vedno večja podrejenost moderni tehnologiji, vedno bolj odločilen princip moči v družbi in vedno večja "postvarjenost" (*Verdinglichung*) v produkcijskih procesih; ob vseh teh pojavih čuti vedno večjo nemoč, ki jo pospešuje življenje v velemestih in odvisnost od javnih občil. Katastrofično občutje sveta pa je odločilno stopnjevala prva svetovna vojna, ki jo je večina doživljala kot dokončni zlom dotlej veljavnih občil socialnih in posebno etičnih vrednot. Marsikateri ustvarjalec je najprej videl v vojni obliko civilizacijskega očiščevanja, zato ob njenem začetku ni manjkalo navduševanja nad njo. Vzporedno z naraščanjem nasilja in žrtev pa se je krepila skepsa, ogorčenje in obsojanje, kar se je sprevrglo v odkrit antimilitarizem⁴. Vietta povzame celotno problematiko posameznika, kot jo vidi ekspresionizem, v sintagmo "disociacija jaza" (*Dissoziation des Ich*)⁵, ki ima ključni pomen v njegovih analizah, temelječih na razčlembah konkretnih literarnih besedil in na upoštevanju hkratnega družbenopolitičnega in idejnega konteksta. Ekspresionizem deli na dve pglavitni usmeritvi⁶:

- mesijansko, ki je s poudarjenim patosom in kriki terjala korenito spremembo sveta ter iskala "novega človeka", pri čemer je uporabljala opazna retorična sredstva, biblijske in religiozne motive, besedje in podobe;

- družbenokritično, ki se je izogibala naivnim predstavam o prenovitvi človeka, venadar se ni hotela sprijazniti z danostjo, zato jo je upodabljala z distanco in satiro, pri tem pa najraje uporabljala "ironično, celo sarkastično jezikovno obliko"⁷.

Vietta je bolj zadržan do "mesijanskega ekspresionizma", večji pomen pripisuje drugemu, vendar zavrača marksistično razumevanje, predvsem Lukácsevo, kot vulgarno, saj je ekspresionizem reduciralo in videlo v njem samo "reakcionarno, religi-

ozno umetnost⁸ in se iz ideoloških vzrokov navduševalo predvsem nad idejo "novega človeka" in pacifizma⁹. Prav ideja o "novem človeku", ki izvira od Nietzscheja, najbolj razločno kaže, da je ekspresionizem prevzel mnoge prvine iz preteklih obdobij. To velja po Viettovem mnenju tudi za njegovo temeljno kategorijo – "disociacijo jaza", vendar jo je ekspresionizem radikaliziral: njegovo bistveno dopolnilo pa je po Viettovem mnenju, da jo je povezal s problemi moderne produkcije in prizadevanjem po koreniti splošni prenovi človeka in sveta¹⁰. Zaradi prevzemanja prvih iz preteklosti, torej reaktualizacije in raznorodnosti, ki ju ne družijo enotni oblikovalni prijemi, Vietta upravičeno ne pojmuje ekspresionizma kot koherentno literarno obdobje, marveč le kot "produkt abstrakcije" (Abstraktionsprodukt)¹¹, ki je nastal "iz nadrobnih analiz različnih literarnih besedil, dokumentov dobe in raziskovalne strokovne literature", zato ga je treba pojmovati predvsem kot "interpretacijsko shemo" (Deutungsschema), katere notranja dinamika je odvisna od stalnega nihanja izmenjave med posameznim besedilom in pojmom dobe (Epochenbegriff), med interpretiranim in interpretovim problemskim horizontom, med raziskovalno tradicijo in novimi dognanji¹².

Viettova dognanja velja sprejeti, saj njihovo treznost potrjujejo tudi razčlemba konkretnih literarnih besedil, v katerih precizira svoje načelne ugotovitve. Ustaviti se je treba predvsem ob tistih, ki utegnejo pomagati pri prepoznavanju ekspresionizma v slovenskih besedilih.

Dramo *Die Bürger von Calais* (1914) Georga Kaiserja, ki vsebuje zgodovinsko snov obleganega mesta, uvršča v mesijanski ekspresionizem in v njej poudarja iskanje "novega človeka", ki se kaže v uporabi proti gosposki in kaznovanju upornikov kot posebni obliki žrtvovanja za preostale, v skladu s takšnim, skoraj preroško religioznim dogajanjem je tudi vzvišen dramski jezik.¹³ Vietta meni, da si je mesijanski ekspresionizem prizadeval prav z retoriko pospešiti prenovu človeka in doseči ustrezen odmev pri publiku. Na ekspresionistično dramatiko je odločilno vplival film: aristotelovsko zaprto formo z enotnostjo časa, prostora in dogajanja je nadomestila tehnika postaj in simultanoosti z opaznim deležem montaže.¹⁴ Poleg filma pa so na ekspresionistično literaturo odločilno vplivala tudi javna občila, zlasti jezikovni klišeji, ki jih je začela vsrkavati literatura v obliki citatov in izdelovati iz njih lepljenke, katerih namen ni bil pritrjevanje občilom, temveč kritika manipuliranja z javnostjo, ki jo ta občila opravljajo.

Viettova opredelitev "mesijanskega ekspresionizma" terja upoštevanje razprave Wolfganga Rotheja *Der Mensch vor Gott: Expressionismus und Theologie*¹⁵. Avtor opozorja, da je ekspresionizem v svojih besedilih veliko uporabljal biblijske osebe, krščansko motiviko (največkrat v povezavi z Janezovim evangelijem in srednjeveško mistiko), religiozno leksiko in prvine duhovne dramatike. Nič manj pogosta ni bila religiozna topika, posebno tista, ki je svetlobne narave. Ključne ekspresionistične besede naj bi bile: "luč" s številnimi sinonimi, "duh/Bog, srce, duša", vse pa v povezavi z osrednjimi ekspresionističnimi tema-

mi preobrata, prenove in revolucionarnega aktivizma. Avtor tudi opozarja, da priljubljeni ekspresionistični pojem "novi človek" sicer kaže Nietzschejev vpliv, vendar gre v bistvu za topos, ki je podedovan iz biblijskih spisov – iz *Pisma Rimljanom* apostola Pavla (6,4):

"Pokopani smo bili torej z njim po krstu v smrt, da bi tako, kakor je Kristus vstal od mrtvih s slavo Očetovo, tudi mi zaživelci novo življenje."¹⁶

Čeprav je religioznost v ekspresionizmu pogosta, se večinoma ne kaže v ortodoksnih oblikah, temveč v različnih stopnjah sinkretizma, ki se obračajo proti uradnim cerkvenim institucijam, vendar ohranjajo teološko naravnost. V razpravi so navedeni tudi nekateri teksti, ki literarizirajo religiozno problematiko: tako si naslovna oseba v tekstu Hansa Hennyja Jahnna *Pastor Ephraim Magnus* (1919) prizadeva preseči mesenost; v drami Ernsta Barlacha *Der Toten tag* (1912), ki spominja na baročno dramatiko, pa sin, poln metafizičnega nemira, spozna šele v smrti svoje božje otroštvo. Idejo in topiko žrtvovanja opaža avtor tudi v že omenjeni Kaiserjevi drami *Die Bürger von Calais*.

Med analizami konkretnih ekspresionističnih besedil ni mogoče prezreti dveh monografij Thomasa Anza *Literatur der Existenz*¹⁷ in *Tänzer und Täter*¹⁸. V zadnji je mogoče prebrati prepričljivo opredelitev ekspresionizma, ki je bil po Anzovem mnenju "gibanje" (Bewegung) "najbolj različnih stilno-formalnih, psihično-emocionalnih in svetovnonazorsko-političnih stališč njegovih privrženecv"¹⁹, kljub temu se v njem pojavljajo enaki in stalni motivi, skoraj topika, ki niso bili programsko napovedani, vendar so značilni za literaturo tega časa²⁰. Iz Viettovih in Anzovih analiz je razvidno, da so najbolj pogoste različne variante odtujenosti posameznika v družbi, med njimi pa motivi bolnika (ki je lahko vključen v bolezen epidemioloških razsežnosti), blazneža, ujetnika, zapornika, zločinca, samomorilca, plesalke, prostitutke, Juda in umetnika. Z njimi so povezani motivi generacijskega spora, ki se največkrat osredotočajo na sovražno razmerje med očetom in sinom ter boj med spoloma. Celoten motivni spekter rabi za izpovedovanje odklonov posameznika od meščanskih norm družbe in kritično razmerje do "normalne družbe", ki pod urejenim videzom skriva svoje svetohlinstvo in notranjo razkrojenost.

Pred navedbo bolj konkretnih obdelav ekspresionističnega pripovedništva je treba omeniti še obvezujočo ugotovitev obeh izdajateljcev ekspresionističnih programskih in manifestativnih spisov, Thomasa Anza in Michaela Starka: "Ekspresionizem ni izdelal eksplicitne pripovedne teorije. Pripovedne principe njegovih delno pomembnih epskih dosežkov moramo skoraj v celoti izpeljati iz imanentne poetike ekspresionističnih proznih del."²¹

Izmed študij, ki se ukvarjajo samo z ekspresionističnim pripovedništvom, je treba omeniti tisto, ki jo je napisal Walter H. Sokel: *Die Prosa des Expressionismus*²². Avtor je poskušal s pomočjo besedil Alfreda Döblina in Carla Einsteina zarisati tipologijo ekspresionističnega pripovedništva. Glavna značil-

nost, ki druží oba pisatelja, je odklanjanje psihologije. Döblinu pomeni psihologija v pripovedništvu vmešavanje pripovedovalca v pripoved: vnašanje komentarjev, analiz, opisovanje, motivacija, determinacija in kavzalnost. Einstein pa se zavzema za golo mimetičnost, ki jo prevevata idejnost in refleksivnost. Oba se nagibata h kračini, jedrnatosti jezikovnega izraza, vendar z razločki: za Döblina je značilna sintaktična strnjnost, parataksa, cliptičnost, polpremi govor, notranji monolog in "kinematografski stil", ne da bi se mu pri tem povsem uspelo izogniti prikritemu pripovedovalcu in njegovemu posrednemu komentiranju pripovedi; za Einsteina pa je značilna monološka refleksija, fantastična alegorija, parabolika, groteska, aforistična ironija in pridigarska retorika, saj je zanj pripoved predvsem oblika reševanja različnih moralnih vprašanj - osebe so nosilci določenih idej, zato se dialogi sprevačajo v dolge monologe. Antipsihologizem ekspresionistične proze ima torej dve smeri: scenično, ki jo predstavlja Döblin, in parabolično-aforistično, ki jo predstavlja Einstein; tri pglavitna jezikovna določila ekspresionističnega pripovedništva pa naj bi bila: parataksa, elipsa in sintaktična deformacija. Sokel poudarja, da po teh določilih Kafka in Musil ne sodita v ekspresionistično pripovedništvo, po pripovedni perspektivi in strukturi pa. Za Kafko naj bi bila značilna parabolično-alegorična pripovedna oblika, ki je večpomenska in uresničuje döblinovsko načelo opustitve komentarja. Vendar je treba reči, da si mnenja literarnih zgodovinarjev o Kafkovi (ne)pripadnosti ekspresionizmu močno nasprotujejo.

Armin Arnold v svoji monografiji *Prosa des Expressionismus* (1972)²³, ki je prvi celovitejši poskus obdelave naslovne problematike, očita Soklu, da so njegove opredelitve ekspresionistične proze premalo natančne, toda tudi njemu se zgodi podobno. Ugotavlja, da ekspresionizem ni razvil svojega stila, ampak si je različne izposojal iz literarne preteklosti. Za ekspresionistično pripovedništvo naj bi bil značilen odklon od naturalistične pripetosti na okolje, namesto opisa naj bi prevladovala ironija, posmeh ali pa "barbarski jezik", priljubljene naj bi bile eksotične dežele z različnimi oblikami prvobitnega, orgiastičnega spolnega življenja v različnih variantah, ki jih zahodnoevropska civilizacija obsoja in preganja, pogosti naj bi bili tudi seksualni zločini in incesti med najbližjimi sorodniki. Odločilen vpliv na oblikovanje tega pripovedništva naj bi imela Flaubertov roman *Salammbö* (1862) in posebno Marinettijev roman *Mafarka le Futuriste* (1909). Sicer pa naj bi ekspresionizem prikazoval povprečnega državljana le satirično, delavce kot množico. Iz Arminove knjige je razvidno, da ga od takratne pripovedne produkcije zanima predvsem tista, ki je bila pod vplivom futurizma in njegovega optimističnega vitalizma, odetega v eksotične dogajalne prostore. Zato velja pritegniti kritičnim pomislekom, posebno Viettovim, ki očitajo Arminu, da ne razmejuje dovolj ostro med futurizmom in ekspresionizmom ter da se preveč osredotoča na avtorje in tekste, ki so že ob svojem nastopu veljali za obrobne²⁴, zlasti pa je opazna odsotnost trdnješe klasifikacije, ki bi poskušala bolj celovito zajeti ekspresionistično pripovedništvo.

Bolj domišljeno si prizadeva obdelati isto problematiko Wilhelm Krull v knjigi *Prosa des Expressionismus* (1984)²⁵. Tudi ta avtor najprej opozarja na težave, s katerimi se ubadajo raziskovalci ekspresionizma, začeni pri njegovem opredeljevanju, periodiziranju in definiranju. Posebej poudarja zapostavljenost pripovedništva v dosedanjih literarnozgodovinskih raziskavah, problematična se mu zdi tudi prevelika redukcija na dve oblikovno izključujoči se poziciji, kakršni je začrtal v že omenjeni razpravi Walter Sokel²⁶. Krull pa razločuje štiri glavne tendence v ekspresionističnem pripovedništvu:

1. normativno, jezikovno in znanstvenokritično;
2. vitalistično in utopično, ki je obstajala vzporedno s prejšnjo;
3. aktivistično in družbenokritično;
4. dadaistično.

Navedene tendence so po avtorjevem mnenju različne, toda vsebujejo skupne poteze, vse pa naj bi vplivale na moderni roman, zlasti t dramatičnimi in esejističnimi prviniami.

Prva pripovedna tendenca temelji na dvomu o veljavnosti življenjskih norm, v njenem središču so odtujeni posamezniki, ki s svojim "nenormalnim" vedenjem razgaljajo meščansko družbo, ne da bi šlo pri tem za naturalistično opisovanje socialne in duhovne revščine. Velikega zanimanja je vredna navidezno trdna meja med "normalnostjo" in "norostjo", ob čemer se razodeva kritičnost do jezikovnih, vrednotenjskih in znanstvenih norm. Med konkretnimi primeri takšnega pripovedništva naveda avtor novele Gottfrieda Bennja, v katerih se pojavljajo motivi oseb, ki so razklane zaradi spolnosti, zato imajo halucinacije. Pogost motiv je blaznost, ki je bil priljubljen že v romantiki, toda ekspresionizem ga je uporabljal v vseh literarnih zvrsteh, vendar ne zato, da bi z njim določeval meje "normalnosti", temveč da bi pokazal, kako živi v "norosti" druga, podaljšana, bolj avtentična zavest, ki je globlja realnost. "Norec" je nemočna žrtev nehumanega okolja in tudi sam reagira nanj z destrukcijo in agresijo. Literariziranje takšnih motivov ima oblikovne posledice: odpravo kavzalnosti v pripovedovanem dogajanju, skokovitost v njenem prikazovanju in ustrezno neharmonično jezikovno podobo²⁷.

Druga, vitalistična in utopična tendenca v ekspresionističnem pripovedništvu temelji na vplivu Nietzschejeve ideje o volji do moči, zato slavi aktivnost, vitalizem in patos. Na koncu visoko razvite civilizacije vidi apokaliptično vizijo propada, kar naj bi bil začetek novega cikla zgodovine. V tem pripovedništvu so deležni odobravanja posamezniki, ki se s svojo močjo dvignejo nad malomeščansko okolico: nad pomasovljenost, birokratizacijo in brezperspektivnost. Revolucionarna metaforika naj bi bila v tem pripovedništvu sicer pogosta, vendar ne konkretna, saj revolucija ni pojmovana kot konkretno politično dejanje v marksističnem smislu. Sicer pa ima to pripovedništvo protisloven odnos do vojne: ob njej izreka ostro kritiko militarizma, hkrati ga občuduje kot utelešenje volje do moči²⁸.

Znotraj te pripovedne tendence opozarja avtor v poglavju "Zgodovina in sedanost" na afinitete nekaterih takratnih pisa-

teljev do zgodovinskih snovi. Njihova uporaba ni bila posledica želje po zvesti "rekonstrukciji zgodovinskih dejstev niti nakazovanje prenosljivosti kakega modela socialnorevolucionarne akcije na sedanost, temveč prikaz fascinatijske moči izbruha prvobitne energije"²⁹. To velja z različnimi variacijami za Heymове tekste in Klabundove romane *Franziskus*, *Mohammed*, *Pjotr in Borgia*. Še bolj znana in značilna primera pa sta Döblinova romana *Die drei Sprünge des Wang-lun* (1915) in *Wallenstein* (1920) – drugi s snovjo in zgodovinskimi osebami iz tridesetletne vojne³⁰.

Aktivistično in družbenokritično pripovedništvo se je osredotočalo na motive prve svetovne vojne in revolucionarnega vretja v Nemčiji; najraje jih je literariziralo v satirično-groteskni oblikah. Vojna je bila najprej, pred njenim začetkom, glorificirana, po letu 1915 pa so ji pisatelji začeli nasprotovati, zato so imeli težave s cenzuro. Revolucionarni motivi so se začeli pojavljati v nemški literaturi že pred prvo svetovno vojno, njihova številčnost se je med njo povečevala in se razmahnila po oktobrski revoluciji, ki je zbudila v Nemčiji tudi kritične odmeve³¹.

Že na prvi pogled je očitno, da je Krull v želji, da bi se izognil ožini, ki jo je očital Soklu, izoblikoval nekoherentno tipološko mrežo: vsakemu aktivizmu in družbeni kritiki sta namreč vitalizem in utopičnost imanentna, zato je Krullovo razločevanje nenatančno in nezanesljivo. Moteče deluje tudi vključevanje dadaističnega pripovedništva, saj gre za samostojen pojav, ki ga ni mogoče podrežati ekspresionizmu. Sicer avtor skrbno upošteva empirične analize Thomasa Anza in še nekaterih podobno usmerjenih raziskovalcev, zato mu – razen tipološke nedoslednosti – ni mogoče očitati reduciranja.

2

Slovenski literarni zgodovinarji navadno uvrščajo Pregljevo pripovedništvo v ekspresionizem, vendar z razločki. Ko je bil pisateljev opus že skoraj dokončan, je izšel Slodnjakov *Pregled slovenskega slovstva* (1934), ki mu je posvetil sorazmerno veliko pozornost, ne da bi ga povezoval z ekspresionizmom. Pomenljiva pa je opredelitev, da se je Preglju "posrečilo, da je po dolgotrajnem tavanju in iskanju našel nov slovenski slog, ki je prekinil melodijo Cankarjevega stavka ter prenal tudi z navidezno stvarnostjo mladoslovenskih in naturalističnih epigonov."³² "[Č]eprav se je navidez lotil objektivnih, zgodovinskih snovi", naj bi "stopnjeval subjektivizem"³³. Hkrati opaža Slodnjakov poglavitno dvojnost Pregljevega pripovedništva (estetsko zahtevno in večerniško trivialno) in navaja njegove bistvene motivne značilnosti, na katere je že prej opozarjala sprotna literarna kritika in publicistika: nasprotje med duhom in telesom, med askezo in spolnostjo.

Lino Legiša je v celovitem prikazu slovenske literature med prvo in drugo svetovno vojno, v t. i. Matičini *Zgodovini slovenskega slovstva* (1969), Preglja sicer splošno povezoval z ekspresionizmom, ne da bi te zveze konkretiziral.³⁴ To je storil Franc Zadavec v *Zgodovini slovenskega slovstva*³⁵, kjer je najprej v stilni analizi Pregljevega romana *Tolminci* (1915/16)

ugotavljal značilne stileme (tiste, ki premikajo dogajanje v "vizijsko", "dramatično": biblijski oblikovalni vpliv, "načelo puntualnosti", stilno zaznamovane sintagme, epitetoneza, impersonalnost), s katerimi "je Pregelj krčil pot k novemu, k baročno ekspresionističnemu stilu v slovenski prozi."³⁶ Tudi Zadravec poudarja, da se je Pregelj "upiral leposlovnemu in življenjskemu nazoru modernistov"³⁷, torej ni nadaljeval oblikovalne in idejne usmeritve cankarjanskega simbolističnega pripovedništva. Če so *Tolminci* šele nekakšna pripravljalna faza, potem je pisatelj dosegel v dveh poznejših besedilih svoj pripovedni vrh: "Slovensko različico ekspresionističnega romana je ustvaril Ivan Pregelj v prozah *Plebanus Joannes* (1920) in *Bogovec Jernej* (1923)."³⁸ Njuna značilnost je "krik po duhovnosti iz dna, iz snovi", ki "je v tem času znak ekspresionističnega človeka in pisatelja"; njuno središče je "spor med duhom in telesom, razumom in nagonom"³⁹. Po navedbi stilnih prijemov v obeh romanih meni Zadravec, da Pregelj svoje sodobnike, ki so uporabljali "ekspresionistično tehniko", "prerašča estetsko, psihološko in po realizaciji, 'popolnosti' stilne vrste."⁴⁰ Isti avtor uvršča tudi Pregljeve biografski roman o Jenku *Simon iz Praš* (1924) med izrazita ekspresionistična besedila.⁴¹

Iz zbornika simpozija o obdobju ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi⁴² je treba za našo problematiko omeniti tri prispevke. V prvem strne Franc Zadravec svoje dosedanje analize v panoramski pregled in v njem spet daje vidno mesto tudi Preglju⁴³. V drugem očrta France Bernik širši miselni in literarnovrstni kontekst ter poudarja anticipacijo slovenskega ekspresionizma že v zadnji Cankarjevi zbirki črtic *Podobe iz sanj* (antimilitarizem, ideja bratstva), njegovo utrditev pa v Pregljevih in Grumovih tekstih.⁴⁴ V tretjem prispevku uvršča Helga Glušič med vodilne avtorje ekspresionizma tudi Pregljo z utemeljitvijo, da je "pripoved vodil z logiko realističnega prikaza, vanj pa vgradil prvine ekspresionistično pojmovanega dogajanja v naravi, pri čemer je lomil ločnice med naravnim in sanjskim svetom, med dejanskostjo in prividi ter slutnjami, posebej pa s predstavitveno krčevitostjo, ki jo predstavlja nanašanje naturalizmov, lirizmov, arhaizmov in kopičenj citatov - pripovedoval dramatični razkol v človeku dvajsetega stoletja skozi zgodovinski filter."⁴⁵

V doslej najbolj zaokroženi slovenski komparativni analizi ekspresionizma, ki jo je opravil Lado Kralj v istoimenskem zvezku *Literarnega leksikona*, uvršča avtor Pregljo v "literaturo skupine okrog Izidorja Cankarja", ki naj bi bila v znamenju "pozne moderne", zato naj bi preizkušala celoten register prvin slovenske moderne, predvsem simbolistične, poleg teh pa še izrazito naturalistične in tudi dekadence⁴⁶. Pregljo priznava vodilno mesto v tej skupini "po obsegu proznega opusa kot tudi po umetniški potenci."⁴⁷ Njegovo pripovedništvo naj bi se opriralo na tradicijo slovenske romantike in realizma, vztrajalo pri tematiki razkola med dušo in telesom; najznačilnejši pa naj bi bil njegov stil, ki si močno pomaga s prvini slovenskega baroka (patra Rogerija).⁴⁸ Zgled naj bi mu bila avstrijska pisateljica zgodovinskih romanov Enrica von Handel-Mazzetti.⁴⁹ Nato nadaljuje: "Pobude [za Pregljo, op. M.D.] so mnogovrstne: izbor

prelomnega zgodovinskega časa (barok in protireformacija), osredotočanje na usodno ali kar eksistencialno problematiko vere in vesti, prave in krive vere, baročna antitetičnost spiritualnih razpoloženj na eni strani in naturalistično grobih na drugi, približevanje baroku tudi v stilu: sunkovitost, zgoščenost, artificialnost, arhaiziranje.⁵⁰

Ceprav je deležna prepričljivega kritičnega pretresa in revizije marsikatera dosedanja sodba slovenskih literarnih zgodovinarjev, ostaja Kralj prav ob Preglju še bolj zadržan. Sicer poudarja, da je ekspresionizem gibanje, toda ko pregleduje, kateri literarni teksti sodijo vanj ali pa vsebujejo vsaj kako njegovo sled, ravna, kot da bi bil ekspresionizem trdno in enovito strukturirana literarna smer, zato pri Preglju ne more videti niti ekspresionističnih sledi. Niti ne omenja novejših eksaktnih tekstovnih analiz Hermine Jug-Kranjec. Ta je sistematično preiskala Pregljev roman *Bogovec Jernej* in ugotovila, da so njegove ravni, vštevši stilno, ekspresionistične; odklon od slovenske pripovedne tradicije je tolikšen, da romana niso mogli ustrezno dojeti in sprejeti niti sodobni kritiki, ujeti v tradicionalistična vrednostna merila realističnega kanona, niti večina poznejših literarnih zgodovinarjev.⁵¹ Kljub časovnemu odmiku so tudi zadnji pritrjevali nekdanjim pavšalnim kritičkim sodbam in tekst raje še naprej uporabljali za medsebojne bolj ali manj diskretne ideološke mahinacije.

Uvrščanje Preglja v "pozno moderno" je neprepričljivo. Če primerjamo pretežno rezek, disonanten stil njegovega pripovedništva z melodično sladkobnim Cankarjevim stilom, ki dominira v pripovedništvu slovenske "moderne" in ga karakterizira, potem se takšna kategorizacija zamaje. Ko pa nadaljujemo s primerjanjem drugih ravni njunih značilnih, tipološko izostrenih poetik (stopnja epičnosti, zgradba pripovedovanega dogajanja, časa in prostora ter njuna semantika)⁵², potem postane kategorizacija sporna. Tako se pokaže, da je Cankar ostajal zvest večinoma izredno kratki lirski, črtni ("vinjetni") prozi s sodobno tematiko, Pregelj pa je obvladal širši in bolj raznovrsten pripovednožanrski repertoar, ki je v novelah in romanih bolj epiziran kot v Cankarjevih daljših tekstih. Opazno je tudi neskladje med trditvijo, da Pregelj ljubi zgodovinskost in "približevanje baroku", in dejstvom, da se Cankar kot vodilni pisatelj slovenske "moderne" oziroma simbolizma ni v svoji prozi nikoli spogledoval s kakim historičnim obdobjem, kaj šele da bi posnel kak historični slog. Njegovo zgledovanje pri bibliji ostaja simbolistično uglajeno in blagozvočno, česar za Pregljevo pripovedništvo ne moremo trditi, saj se sleherna jezikovna privzdignjenost, tudi ko navaja biblijske in liturgične citate, vedno znova sprevača v ostro nasprotje; zato ima bistveno drugačno semantiko kot Cankarjeva melodična stilna enovitost, temelječa na esteticistični uravnovešenosti, ki je Preglju tuja.

Med sintetičnimi obravnavami ni mogoče prezreti komparativne analize Janka Kosa v njegovi *Primerjalni zgodovini slovenske literature*⁵³ Tudi on opozarja na problematičnost pojma ekspresionizem zaradi njegove heterogenosti in meni, da ne more biti literarna smer, ampak samo "časoven zbiran pojem"⁵⁴, ali kvečjemu "ahistoričen formalno-stilni sestav"⁵⁵. Za sloven-

ski ekspresionizem naj bi bil pogojno značilen le njegov stil, vendar tega avtor ne opredeli tako natančno, da bi lahko postal zanesljivo sredstvo za tekstovno analizo. Skeptičen je tudi do možnosti, da bi postala merilo "tipična 'ekspresionistična' ideologija (...) ideja t. i. novega človeka, zanikanje nečloveškega sveta meščansko-kapitalistične družbe, v zvezi s tem pa klic po novem 'občečloveškem etosu'⁵⁶, češ da je ni najti pri mnogih slovenskih literarnih ustvarjalcih, ki veljajo za "ekspresioniste", med drugim tudi pri Preglju ne. V njegovih zgodovinskih romanih vidi Kos predvsem tradicionalne sestavine postromantike, "odmev" ekspresionističnega stila in "posnemanja literarno-likovnega baroka".⁵⁷

Zagate literarne vede ob ekspresionizmu nazorno pričajo o njeni vedno večji nemoči ob predmetu, ki ga raziskuje: literarni razvoj poteka vedno hitreje, v njem se trajnost obdobj, smeri, tokov in gibanj vedno bolj krajša, zmanjšuje se njihova koherentnost, izgublja se dominantnost posameznih, večja se njihova vzporednost ter prevzemanje in mešanje prvin iz zgodovinskega literarnega repertoarja, zato postaja sleherna klasifikacija literature problematična. To nespodbudno spoznanje pa nas ne odvezuje od prizadevanja, da se ne bi znotraj literarnozgodovinske perspektive in njenega členjenja (obdobja, smeri, gibanja itn.) poskusili izogniti totalni relativizaciji in problematizaciji literarnozgodovinskih pojmov – ki se v slovenski literaturi zaradi njene kronične zavrnosti, nerazvitosti in zapoznelosti večine literarnih členov nujno mora še bolj radikalizirati. Vendar teh vprašanj ta študija ne more razreševati.

Če po selektivnem pregledu bistvenih dognanj nemške literarne zgodovine o ekspresionizmu in njegovem pripovedništvu ter po pregledu slovenskih literarnozgodovinskih sodb – ob katerih se ni mogoče znebiti vtisa, da marsikdaj nastajajo brez natančnega poznavanja konkretnih literarnih tekstov, ampak prej kot literarnozgodovinske sodbe o literarnozgodovinskih sodbah – vendar poskušamo najti temeljne oporne točke, ki naj bi pomagale pri osvetlitvi Pregljevih poglavitnih, netrivialnih literarnih tekstov, potem je treba sprejeti najprej ugotovitev, da ekspresionizem ni ostro idejno in oblikovno-stilno izostrena celota, ki bi lahko imela status literarne smeri, temveč da je precej raznovrsten sklop idej in oblik, prepoznavnih in opaznih že v nekaterih dosedanjih literarnozgodovinskih obdobjih, vendar so tokrat drugače povezane in poudarjene. Zato ima lahko ekspresionizem samo status literarnega gibanja⁵⁸. Kot merilo za določanje pripadnosti pripovednih besedil ekspresionizmu se ne zdi primerno izbrati izolirane oblikovno-stilne prvine, saj so te večinoma prevzete iz različnih poprejšnjih zgodovinskih obdobj, zato lahko iztrgane iz konteksta zavajajo k napačnim razlagam, marveč kaže pri njih upoštevati, ali vsebujejo miselno podstat ekspresionizma (ne glede na to, od kod so posamezne prvine privzete) in posebno dve ideji:

– socialnokritično: o neustreznosti družbe, ki jo spremlja iracionalno katastrofično, kataklizmično ali celo apokaliptično občutje sveta; to se lahko povezuje z različnimi, manj ali bolj korenitimi družbenimi akcijami za spremembo sveta;

- etično: o "novem človeku", ki ga sicer v neustrezni družbi še ni, toda redki posamezniki, živeči na robu te družbe ali v sporu z njo, si na različne načine prizadevajo, da bi ga razvili predvsem v samem sebi in v soljudeh. Prav s to idejo se povezuje vrsta pogostih in utrjenih značilnih motivov, ki lahko rabijo - toda vedno samo v tej idejni povezavi - kot sorazmerno zanesljivi kazalci ekspresionizma. Zaradi obsežnosti problematike se bo študija omejila le na določevanje ustrezne motivno-idejne plasti, za katero predvideva, da je v Pregljevem netrivialnem pripovedništvu dovolj razvita. V zvezi z oblikovno-stilno podobo tekstov, ki terja zaradi obsežnosti samostojno raziskavo, pa menim, da je ta podoba lahko navzven prevzeta iz kakega starejšega literarnega obdobja (npr. baroka), vendar je preurejena tako, da sodi njena semantika vsaj delno, če že ne v celoti, v ekspresionistično idejno "polje". Kajti avtor navadno ostaja kljub naprežanju po čimbolj zvesti historični stilizaciji besedila ujet v idejnost svoje neposredne sodobnosti, čeprav se ji lahko programsko celo odpoveduje, jo variira ali celo zanikuje. To protislovje med deklarativno izpovedanim literarnim nazorom in prakso kateregakoli ustvarjalca ne sme literarnega zgodovinarja presenetiti niti zavesti.

3

Pregljev roman *Tolminci* (Dom in svet 1915-1916) sloni na zgodovinski snovi kmečkega upora iz leta 1713, torej na upoštevanju historiografskih dejstev. Kljub temu ni mogoče trditi, da bi pripoved želela biti literarno objektivistična deskriptivna rekonstrukcija preteklih dogodkov. V ospredju ni ena sama oseba, temveč množica, ki se zaradi vedno hujše fevdalne samovolje počasi odloča za korenito socialno akcijo, ki bo spremenila nevzdržne razmere - za upor. Pripovedovalec niza zaokrožene dogodke, v katerih večinoma pokaže na trpljenje posameznikov in vzroke za njihovo uporniško odločitev. Opravka imamo s kolektivnim romanom. Posebej je izpostavljeno dvanajst tlačanov, ki postanejo zaradi prestanega fevdalnega nasilja voditelji upora: "jogri tolminske pravice". Njihovo število ima simbolno vrednost, saj pomeni število apostolov, kar je v romanu tudi naravnost povedano:

"Tolminskih tlačanov trpljenje je zorelo v mistično predstavo. Ljudje že niso več pojmovali svojega razmerja do grofa in gospoda v Tolminu samo kot gospodarsko borbo, občutili so ga skrivnostneje: nepojmljivo in grozotno se jim je vcepjala v duše misel, da prihaja nadnje nekako legendarno ožarjeno mučeništvo. Njihovi "jogri" so pridobivali poteze od prvih Kristusovih jogrov. Tolminski biriči in galjoti so jim živeli kakor judovska tolpa, ki besni proti Nedolžnemu. Iz teh občutkov je rahlo živelo neko čudno upanje, da ni več daleč čas, ko pride rešitelj. Bilo je pravo mesijanstvo, ko je rasel po svoje v preprosto ljudstvo."⁵⁹

Ta biblijski paralelizem pa že kaže, da pripovedovalec ne pojmuje zgodovine samo kot preteklo zaporedje enkratnih dogodkov, temveč predvsem kot parabolo, namenjeno sodobnemu bralcu. Paraboličnost romana je razkrita na več mestih⁶⁰ in dokazuje, da je roman sicer zvest izpričanim zgodovinskim dejstvom,

dejansko pa je zgodovina samo sredstvo za posredovanje ideje o neustreznosti družbe tudi v pisateljevem in bralčevem času ter ideje, da ostane nasilen družbeni prevrat neuspešen: akterji družbene akcije so usmrčeni. Pregljev roman torej ne agitira, v nasprotju s teksti slovenskega socialnega realizma, za naivno in utopično spreminjanje družbe, temveč v obliki romansirane parabole z zgodovinsko snovjo svari pred posledicami radikalnega spreminjanja sveta. Torej načenna idejno problematiko, ki je začela pritegovati slovensko literaturo šele v šestdesetih letih dvajsetega stoletja. Paraboličnost Pregljevega romana je v skladu z ugotovitvami nemške literarne zgodovine o tem, da želijo ekspresionistični teksti ozaveščati bralca, in parabola je že od biblijskih časov ena izmed oblik, ki rabijo v ta namen. Razloček pri Pregljevem romanu je ta, da ne agitira v smislu pritrdjanja kolektivističnemu aktivizmu pri spreminjanju neustreznega sveta, temveč opozarja na posledice tega početja ob zavesti, da ostaja svet krivično urejen, in sočustvovanju s trpečimi.

Med ekspresionistične značilnosti sodi tudi ideja žrtvovanja "jogrov tolminske pravice" za sorojake: njihova mučeniška smrt na goriškem Travniku naj bi prinesla odrešitev vsem drugim udeležencem upora, predvsem pa naj bi jim ohranila vsaj življenja. Zaradi takšne dogajalne in idejne naravnosti izgublja v pripovedi tudi prostor svojo nevtralnost: pripovedovalec ga začne spreminjati v paralelizme, s katerimi stopnjuje dramatičnost dogodkov in ustvarja baladnost, grozljivost in katastrofe. Prvi takšen paralelizem je najti že na začetku romana, ko se nad dogajalnim prostorom razbesi poletna nevihta. Razviharjena narava potem še večkrat paralelizira intenzivirano dogajanje, za katerega je značilno, da poteka sorazmerno velikokrat ponoči, kar spet dodatno semantizira pripoved v smislu zastrlosti, nepreglednosti, predvsem pa dejstva, da niti fevdalni oblastniki niti uporni kmetje ne morejo obvladati dogajanja, ki dobiva iracionalne poteze apokalipse:

"Nad Dobravami se je nosila druga nevihta. Grmelo je in treskalo blizu in daleč. Biriča ni plašila več nebeška sila. Ni je čul. Hujši strah se mu je bil zavalil na dušo. Vzhajal mu je iz grozotnega videnja v zadnjem spanju, rasel mu v neznansko čudno spoznanje, da prihaja od nekod strašna nesreča, ki ni punt, marveč nekaj hujšega, nedopovedljivo, nedoumljivo, zadnje, pogubljenje od kraja do konca, žalost brez dna in vrha."⁶¹

Dogajanje pa premikajo iz realistične kavzalne preglednosti v ekspresionistično iracionalnost tudi videnja nekaterih umsko omračenih oseb, zlasti Kraguljeve tete, ki jih njena okolica, pa tudi voditelji kmečkega upora sprejemajo kot obvezujoče napotke za svoje nadaljnje ravnanje (izbor Janeza Gradnika za voditelja upora, določitev začetka upora, opozorilo o njegovi grozotnosti itn.). Po smrti Kraguljeve tete pa prevzame njeno preroško funkcijo eden izmed "jogrov tolminske pravice" - Andrej Laharnar, ki velja svojim sodobnikom za izobraženega moža, saj prebira odlomke iz Dalmatinove *Biblije* in jih razlaga svojemu bratu kot napovedi bližnjih dogodkov: npr. smrtne kazni za voditelje upora in smrt žene predsednika fevdalne preiskovalne komisije.

K njegovim izjemnim sposobnostim pripomore tudi njegova nenavadna bolezen, zaradi katere se je zatekal v nočno naravo, svet okrog sebe pa sprejemal v obliki religioznega fatalizma:

"Prečudno ga je poduhovilo, ko je sanjal prvemu jutru naproti, uživa je mlado luč, ki je začela drhteti daleč na vzhodu, rastla valujoč kakor bolečina v kosti ali kakor misel, ki se spočenja iz motnega občutja vse določneje v strašno jasnost:

'Pod božjo mislijo smo!'

(...) Mimo telesnega neugodja ga je huje mučila taka duševna bolest, občutje strašne osamelosti in praznote."⁶²

Izmed oseb nasprotnega, oblastniškega tabora je treba omeniti epizodni osebi, ki v *Tolmincih* napovedujeta enega izmed osrednjih motivov poznejšega Pregljevega pripovedništva: motiv generacijskega spopada med redoljubnim tolminskim sodnikom in njegovim neurejenim, samovoljnim, senzualističnim nečakom. Poleg teh značilnih ekspresionistično oblikovanih oseb obstaja v romana še ena, o kateri so si skoraj vsa dosedanja literarnozgodovinska mnenja podobna: domnevni desetnik Peter Duša, ki povezuje dislocirane dogodke in v njih sodelujoče osebe v zaokroženo dogajanje, velja za najbolj tradicionalno oblikovano osebo, saj je zgled za funkcijo dogajalnega povezovalca in hkrati maščevalca najti že v prvem slovenskem romanu, Jurčičevem *Desetem bratu* (1866).

V skladu z naravo kolektivnega romana sestavlja pripovedovani prostor množica paraleliziranih manjših prostorov, ki ustvarjajo v bralcu vtis celotne Tolminske. Vendar pa bolj pozorno branje kaže, da se podpoglavja, ki so posvečena takšnim dogodkovnim mikrolokacijam, navzven (po količini pripovednega časa, torej po številu vrstic) in navznoter (po količini pripovedovanega časa ter obsegu pripovedovanega prostora in oseb) krčijo, čim bolj se dogodki stopnjujejo (ob aretacijah posameznih upornikov in ob posameznih usmrtitvah). Skratka, pripoved se fragmentarizira na vrhuncu dogajalne napetosti; prav to nagibanje k pripovedni kračini je po mnenju nekaterih raziskovalcev tudi znamenje pripadnosti ekspresionizmu, čeprav je od vseh navedenih še najmanj zanesljivo.

Novela *Matkova Tina* (Mladika 1921) - ki velja po splošnem mnenju za nekakšen epilog romana *Tolminci*, saj je z njim medbesedilno povezana na ravni dogajanja in oseb - v celoti sloni na ekspresionističnem motivu generacijskega konflikta: oče prepove hčeri, da bi odšla gledat obglavljenje voditelja kmečkega upora Janeza Gradnika, s katerim pričakuje nezakonskega otroka. Zaradi njenega telesnega stanja in reakcij okolja ji hoče oče preprečiti odhod v Gorico. Z vidika ekspresionistične vrednotenjske logike je oče prikazan negativno, saj ne kaže dovolj razumevanja niti za hčerkinu ljubezen niti za njeno željo, da bi še zadnjič videla živega svojega nesojenega moža. Hčer pa preveva trojni strah: pred očetom in uresničenjem njegove prepovedi potovanja, strah, da bo zamudila usmrtitev, in strah pred prezgodnjim porodom. Tudi motiv strahu se prevesi v katastrofo (Tina zamudi usmrtitev; na poti prezgodaj rodi; sprejme vrednotenjsko stališče očeta in se obsoja, češ da je prostitutka;

umre med prezgodnjim porodom), ki je stopnjevana najprej s paralelizmom noči, polne trpljenja ljudi zaradi skorajšnje okrutne kazni, potem pa s porodno vizijo nebeske Marije kot babice. Novela razločno kaže, da se iz Pregljevega pripovedništva umika zgodovinsko izpričano kolektivno dogajanje in da se v ospredje pomika posameznik s svojo osebno stisko. Ob obeh tekstih se vsiljuje vprašanje, ali vsebujeta tipično ekspresionistično idejo o "novem človeku". Odgovor je pritrdilen, vendar zadržan: niti v romanu niti v noveli ni ideja izpovedana naravnost, temveč je izražena posredno. Če bo upor uspel, bodo nastala nova družbena razmerja, ki bodo spremenila ljudi in s tem tudi posameznika. V noveli pa hči, ki se upre svojemu očetu, zagotavlja v namišljenem pogovoru z Gradnikom, da je njena pot k ogledu njegove usmrtilve nujna, da bo "dete tvoje mir imelo v življenju in bo vedelo, kaj sem prestala..."⁶³

Podobno posredno obstaja ideja o "novem človeku" tudi v romanu *Plebanus Joannes* (Dom in svet 1920), kjer se skriva v prizadevanju naslovne osebe – katoliškega duhovnika, da bi se otresel spolnosti, ki se ji ne sme predajati, in dosegel popolno askezo; šele tedaj bi se približal podobi idealnega božjega služabnika, kar ni nič drugega kot modifikacija ekspresionistične ideje o "novem človeku". Pri dosegu tega cilja pa ga bolj kot spopadi s cerkveno in posvetno oblastjo ovirata dve njemu podrejeni osebi: varovanka Katrica, ki uteleša duhovniku prepovedano senzualnost in s tem njegovo skušnjavo, in nečak Peter, ki se namesto študija preda uživaškemu življenju. Nasprotja, ki nastajajo v tem trikotniškem razmerju, so že del generacijskega konflikta. Ta doseže vrhunec, ko duhovnik kaznuje nosečo Katrico: ponoči jo zapre v kostnico, kjer se ji omrači um. Šele ob njeni blaznosti in Petrovi smrti se zave svoje nasilnosti do najbližjih soljudi. Stopnjevanje generacijskega konflikta je paralelizirano tudi z elementi dogajalnega prostora, predvsem s fresko, na kateri je duhovnik v "sobi sveta" upodobil poslednjo sodbo izprijenemu svetu z mitično ribo faroniko, ki jo že ljudska pesem povezuje s koncem sveta. Toda naraščanje konfliktnosti med duhom in telesom v glavni osebi ter med njo in varovance-ma paralelizira vedno večja apokaliptičnost celotnega dogajalnega prostora: vremenske težave, povodenj in kuga. Zanjó zbolí tudi duhovnik in v to dogajanje pripovedovalec spretno vplete prizor, v katerem umsko omračena Katrica podoji bolnega duhovnika, ne da bi bilo trdno določeno, ali gre za njegove bolezenske blodnje ali za resnični dogodek.

Iz romana *Plebanus Joannes* je razvidno, da se zanimanje za probleme kolektiva umika problemom posameznika, ki opravlja poseben, duhovniški poklic, zaradi katerega prihaja v spore s samim seboj, pa tudi s cerkveno in posvetno oblastjo. V želji po neoporečnem opravljanju svojega izjemnega poklica pa se njegova pravično zastavljena skrb za najbližje soljudi sprevrča v njihovo in njegovo nesrečo. To velja tudi za naslednji Pregljev "duhovniški" roman *Bogovec Jernej* (Dom in svet 1923), v katerem je naslovna oseba sicer protestantski duhovnik, torej ni zavezan celibatu, toda njegove izkušnje z nasprotnim spolom niso nič manj grozljive kot v prejšnjem romanu. Po ženini smrti

umre kot žrtev posilstva njegova nimfomanska hči, sam pa se zaljubi v ženo barona, ki mu daje pribežališče na svojem gradu Brdo pri Kranju. To mesto postaja zanj vedno bolj nedosegljivo zaradi vedno hujše bolezni in vedno večjega vdajanja pijači, ki spremlja njegove ljubezenske nesreče in obup zaradi naraščajoče moči katolicizma. Nazadnje umre na begu pred rekatolizacijskimi vojaki v koči prostitutke grajskih hlapcev. Tudi v tem romanu je hotel biti bogovec vernikom zgleden razširjevalec in razlagalec "prave, evangeljske vere", torej gre spet za modificirano obliko "novega človeka", vendar se zaradi spremenjenih družbenopolitičnih razmer (protireformacija) in osebnih stisk (izguba družinskih članov, nesrečna ljubezen do baronice) prežgodaj uniči, kar neposredno izpoveduje poanta romana, izražena v obliki ponavljajočega se refrena o izjemni, tudi pogubni moči ljubezni. Prav vodilni motiv in pripovedovalčevi komentarji razkrivajo, da je roman spet zasnovan kot parabolična konkretizacija poante. V njem ne manjka paralelizmov med doživljanjem glavne osebe in grozljivo zimsko pokrajino niti manj običajnih ljubezenskih variant (incest). Tudi ta roman se po oblikovni plati nagiba k fragmentarizaciji podpoglavij, najbolj opazen pa je stil, ki je begal že pisateljeve sodobnike, ujete v ožino realistične poetike. Kot je ugotovila Hermina Jug-Kranjec, je ta ekspresionističen, vendar vsebuje tudi številne baročne prvine; kot celota pa je izredno domišljen in semantično bogat, seveda če ga sprejemamo brez predsodkov literarnorealistične vrste.⁶⁴

Posebnost biografskega romana o Jenku z naslovom *Simon iz Praš* (Dom in svet 1924) je vrnitev k historiografski snovi, ki pa je kljub upoštevanju biografskih dejstev svobodno obdelana. Oblikovna posebnost je kompozicija romana, ki jo sestavlja šestkratni paralelizem dogajalnega časa: pripovedovalec v vsakem odlomku predstavlja drugo plast dogodkov iz Jenkovega življenja. Največja novost pa se zdi izbor "posvetne" osebe za glavno osebo. Bolj natančno primerjanje literarnih likov iz dosedanjih Pregljevih besedil pa pokaže, da gre v bistvu za modifikacijo oseb, ki so imele preroške in videnjske sposobnosti ter z njimi opozarjale soljudi na usodne spremembe. To počne s svojo poezijo tudi Jenko, čeprav ima zaradi drugačnih okoliščin več težav kot uspeha. V romanu se spet pojavljajo konstante Pregljevega pripovedništva: skrivnostnost prostora, ki ga glavna oseba ne more obvladati (tokrat Sorško polje), fragmentarizacija pripovedi in njena parabolizacija.

Z navedenimi pripovednimi besedili je Pregelj izoblikoval svoj temeljni ekspresionistični motivno-idejni repertoar, ki ga je v poznejših besedilih pravzaprav variiral in mu samo dajal nove poudarke, kar pa ne pomeni, da bi bila ta besedila estetsko manj uspešna. Na kratko je treba omeniti samo še tri novele. V prvi z naslovom *Runje* (Dom in svet 1925) je začetna podoba sveta prežeta z razsvetljskim upanjem o moči medicine, ki bo s svojimi metodami zaustavila ali celo zatrla bolezensko epidemijo. Ta ima funkcijo ekspresionistične katastrofe, ki preti svetu in ljudem. Ostareli zdravnik jo sicer uspešno preprečuje, vendar ga ta doseže v obliki tragičnega ljubezenskega čustva.

Dekle, ki iz iracionalnih razlogov odkloni njegovo zdravstveno pomoč, smrtno zbolí, on pa doživi notranji zlom, ki ga s svojimi razsvetljskimi nazori ne zna premagati. Ideja o obvladljivosti sveta je problematizirana.

Še bolj idilična je navzven novela *Regina Roža ajdovska* (*Izbrani spisi* III, 1929), ki jo pripoveduje spet ostareli moški, tokrat upokojeni podeželski duhovnik. Njegov svet se je zožil na upravljanje posestva in skrb za telesno zdravje. Naključni premik v odmaknjen grajski svet, v katerem se pojavi grozljiva slika z vloženo pripovedjo o nedoumljivem poseganju iracionalne, uničevalne magične sile v navidezno urejen svet, upokojenca ne prizadene. Šele ko ta sila razdre z nasilno smrtjo ljubezensko razmerje v njegovi bližini in povzroči propadanje njegovega majhnega zasebnega sveta, se začne idila sprevrčati v občo katastrofo, pred katero se ni mogoče obvarovati z ničimer, niti z religijo. Ideja novega človeka, ki je skrita v načrtu za poroko dveh srečnih zaljubljenecv, je izničena z njunim propadom. Prav tako je izničena ideja o umnem, razsvetljskem gospodarjenju in uravnovešenosti posameznikovega vedenja kot načinu za doseg srečnega življenja.

Ideja o novem človeku pa je prignana do konca šele v Pregljevi novi noveli *Thabiti kumi* (Sodobnost 1933), ki je nekakšen epilog k romanu *Plebanus Joannes*, saj ju druží ista glavna oseba – katoliški duhovnik. Ta se mora kljub starosti še vedno bojevati proti senzualnosti, ki jo terja njegovo telo. Pri opravljanju duhovniške dolžnosti se ne more sprijazniti s skorajšnjo smrtjo bolnega mladega dekleta, zato se odloči, da bo s spolnim aktom prelil svoje telesne moči vanjo in jo čudežno ozdravil. Ta skrajno osebna in z vidika institucije, ki ji duhovnik pripada, prepovedana in kazniva teologija čudeža doživi polom: dekle umre, duhovniku se omrači um. V tej teologiji čudeža se spet skriva ideja, da bosta bolnica in duhovnik postala po ozdravitvi "nova človeka", toda čudež nadomesti smrt in blaznost, ki je posledica dolgotrajnega boja posameznika proti lastnemu telesu. S tem je Pregelj prignal problematiko uresničevanja askeze kot sredstva za doseg "novega človeka" do radikalnega konca, od koder ni bilo več nobenih razvojnih možnosti za usmeritev njegovega pripovedništva. Zato je prav v tej radikalizaciji, ki jo je spremljala burna recepcijska reakcija sodobnikov, treba iskati bistveni vzrok za opustitev pripovednega ustvarjanja.

Pregled Pregljevih najbolj značilnih netrivialnih literarnih besedil je – glede na izhodišča – pokazal, da je v njih pripovedno realizirana tolikšna obilica motivov, povezanih z idejami, ki veljajo vsaj delu nemške literarne zgodovine za tipično ekspresionistične, da je ta oznaka upravičena tudi za Preglja.

OPOMBE

¹ Citirano po: Thomas Anz & Michael Stark (ur.), *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart 1982, str. XV.

² N. d., str. XV-XVIII.

³ Silvio Vietta & Hans-Georg Kemper, *Expressionismus*, München 1975, str. 13.

- ⁴ N. d., str. 13-20.
- ⁵ N. d., str. 22.
- ⁶ N. d., str. 23.
- ⁷ N. d., str. 23; za mesijanski ekspresionizem primerjaj tudi str. 186-188.
- ⁸ N. d., str. 210.
- ⁹ N. d., str. 24.
- ¹⁰ N. d., str. 29.
- ¹¹ N. d., str. 25.
- ¹² N. d., str. 25.
- ¹³ N. d., str. 195-196.
- ¹⁴ N. d., str. 122-132.
- ¹⁵ Wolfgang Rothe, *Der Mensch vor Gott: Expressionismus und Theologie*, v zborniku: Wolfgang Rothe (ur.), *Expressionismus als Literatur*, Bern - München 1969, str. 40-66.
- ¹⁶ Citiran je slovenski prevod iz ekumenske izdaje: *Sveto pismo stare in nove zaveze*, Ljubljana 1981, str. 1210.
- ¹⁷ Thomas Anz, *Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus*, Stuttgart 1977 (Germanistische Abhandlungen 46).
- ¹⁸ Thomas Anz, *Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus*, Frankfurt am Main 1979.
- ¹⁹ N. d., str. 7.
- ²⁰ N. d., str. 7.
- ²¹ Thomas Anz & Michael Stark (ur.), *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart 1982, str. 650.
- ²² Walter H. Sokel, *Die Prosa des Expressionismus*, v: Wolfgang Rothe (ur.), *Expressionismus als Literatur*, Bern - München 1969, str. 153-170.
- ²³ Armin Arnold, *Prosa des Expressionismus. Herkunft, Analyse, Inventar*, Stuttgart - Berlin - Köln - Mainz 1972.
- ²⁴ Silvio Vietta & Hans-Georg Kemper, *Expressionismus*, München 1975, str. 117.
- ²⁵ Wilhelm Krull, *Prosa des Expressionismus*, Stuttgart 1984 (Sammlung Metzler, 210).
- ²⁶ N. d., str. 2-3.
- ²⁷ N. d., str. 17-44.
- ²⁸ N. d., str. 45-47.
- ²⁹ N. d., str. 49.
- ³⁰ N. d., str. 49-57.
- ³¹ N. d., str. 68-91.
- ³² Anton Slodnjak, *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana 1934, str. 458.
- ³³ N. d., str. 458.
- ³⁴ Lino Legiša, *Zgodovina slovenskega slovstva VI: V ekspresionizem in novi realizem*, Ljubljana 1969, str. 125, 130, 134.
- ³⁵ Franc Zadavec, *Zgodovina slovenskega slovstva V: Nova romantika in mejni obliki realizma*, Maribor 1970; VI. VII: *Ekspresionizem in socialni realizem*, Maribor 1972. (Knjižge I-IV in VIII je napisal Jože Pogačnik.)
- ³⁶ Franc Zadavec, *Zgodovina slovenskega slovstva V*, Maribor 1970, str. 155.
- ³⁷ N. d., str. 361.
- ³⁸ Franc Zadavec, *Zgodovina slovenskega slovstva VI*, Maribor 1972, str. 195.
- ³⁹ N. d., str. 195.
- ⁴⁰ N. d., str. 197.
- ⁴¹ N. d., str. 219-220.

⁴³ Zbornik: *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi (Tipološka problematika ob jugoslovanskem in širšem evropskem kontekstu - Mednarodni simpozij v Ljubljani od 30. junija do 2. julija 1983)*. Ur. Franc Zdravec s sodelovanjem Helge Glušič in Franca Jakopina. Ljubljana 1984 (Obdobja, 5).

⁴⁴ Franc Zdravec, *Slovenska ekspresionistična literatura*, n. d., str. 9-40; pri tem se naslanja na svoj članek *Pregljeva ekspresionistična proza*, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture XIX, 1983, str. 7-22.

⁴⁵ France Bernik, *Ekspresionizem in slovenska pripovedna proza*, n. d., str. 107-116.

⁴⁶ Helga Glušič, *Slovenska ekspresionistična kratka proza*, n. d., str. 117-122; citat je na str. 119.

⁴⁷ Lado Kralj, *Ekspresionizem*, Ljubljana 1986 (Literarni leksikon 30), str. 165.

⁴⁸ N. d., str. 165.

⁴⁹ N. d., str. 165.

⁵⁰ N. d., str. 165-166.

⁵¹ N. d., str. 166.

⁵² Hermina Jug-Kranjec, *Podoba človeka v Pregljevem ekspresionističnem romanu*, Jezik in slovstvo 29, 1983/84, št. 1, str. 4-18. Avtorica je isto problematiko obravnavala tudi v disertaciji *Poetika in semantika Pregljevega romana Bogovec Jernej (Poetska in pomenska oblikovanost pripovedi)*, Ljubljana 1988, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti.

⁵³ Prim. Marjan Dolgan, *Kompozicija Pregljevega pripovedništva*, Koper 1983.

⁵⁴ Janko Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987.

⁵⁵ N. d., str. 200-201.

⁵⁶ N. d., str. 201.

⁵⁷ N. d., str. 202.

⁵⁸ N. d., str. 134.

⁵⁹ Prim. Janko Kos, *K vprašanju literarnih smeri in obdobj*, Primerjalna književnost, 5, 1982, št.1, str. 1-20.

⁶⁰ Ivan Pregelj, *Izbrana dela I*, Celje 1962, str. 24.

⁶¹ Prim. Marjan Dolgan, *Kompozicija Pregljevega pripovedništva*, Koper 1983, str. 29-30.

⁶² Ivan Pregelj, *Izbrana dela I*, Celje 1962, str. 18.

⁶³ N. d., str. 206.

⁶⁴ N. d., str. 352.

⁶⁵ Hermina Jug-Kranjec, *Poetika in semantika Pregljevega romana Bogovec Jernej (Poetska in pomenska oblikovanost pripovedi)*, Ljubljana 1988.

*Študija je del raziskave, ki jo je omogočila Alexander von Humboldt-Stiftung.

Veliki dosežek Aristotelove filozofije umetnosti je teorija pesniške fikcije ali iluzije, ki jo je razvil ob modifikaciji Solonovega izreka, da pesniki "govorijo mnogo laži". Ob analizi prizora "umivanja nog" iz Odiseje Aristotel prikazuje, da je Homer lahko tudi druge učil, kako je treba pripovedovati izmišljene zgodbe, ter postal učitelj pesništva, ker je znal na primeren način uporabiti paralogizem. Pesniška pripoved ali mit ima svojo autonomijo, ki je onstran dosega logične kritike. V poglavju "O problemih in rešitvah" je Aristotel razvil dvanajst toposov, da bi zavrnil tedanja kritiko Homerja in pesništva sploh, ki je izhajala iz petih vidikov - umetniška dela so absurdna, nerazumljiva, škodljiva, protislovna in brez umetniške resnice. Svojega zagovora umetnosti ni utemeljeval le s teorijo posnemanja in s teorijo oblikovanja idealov, temveč je uporabil teorijo logičnih napak oz. paralogizmov, kakor jo je razvil v *Organonu*. Tako pesniška in znanstvena resnica nista več v nepomirljivi antitezi kakor pri Platonu, temveč ima vsaka svoje autonomno področje veljavnosti.

Valentin Kalan

PESNIŠKA ILUZIJA IN APOLOGIJA RESNICE V UMETNOSTI

**Aristotel: Poetika,
24. in 25. poglavje**

De demonstratione omnino fallaci
disserritur in ipsius libro de arte poetica.
Alfarabius¹

Pántes gár prostithéntes apangélousin.
"Vsi, ki kaj pripovedujejo, radi dodajajo
kaj iz svojega".

Poetika 1460a 18

Aristotelova *Poetika* se zaključuje s tremi temami: z opisovanjem Homerjeve pesniške tehnike kot umetnosti paralogizma oz. ustvarjanja iluzije v 24. poglavju (1460a 5 do 1460b 5)², z apologijo umetnosti v 25. poglavju in z dokazovanjem, da je tragedija pravzaprav najvišja vrsta pesništva, ker najlepše dosega namen posnemanja (tò télos tēs miméscōs, 1462a 18) in umetniški učinek (tò tēs téchnēs érgon, 1462b 12) v zadnjem, 26. poglavju. Vprašanje umetniškega namena in učinka, ki je katarza, bomo v nadaljnjem pustili ob strani.

Pesništvo je diskurz, ki zahteva pristojnost, kompetentnost (epistéme)³. Analiza očitkov pesništvu zahteva razvite literarne vede, ki bo omogočila sistematično kritiko teh očitkov, nekakšno topiko kot dialektičen preizkus in ovržbo kritike. Tako je 25. poglavje *Poetike* z obravnavo vprašanj in rešitev (1460b 6) nekakšen ključ do Aristotelove poetike, saj mora po pregovoru tudi "tisto, kar je najboljše, doseči svojo dovršenost preko nasprotja" (*Metafizika*, A 2, 983a 17-18). Pot analize poteka vedno v nasprotni smeri kakor pot razvoja.

Teorija pesniške iluzije

Za Aristotelovo filozofijo umetnosti je zlasti pomemben opis Homerjeve pesniške tehnike, ki se izteče v prvo sistematično filozofsko teorijo pesniške fikcije, pesniške iluzije, čeravno so seveda nastavki za takšno teorijo razberljivi pri Gorgiasu in pri Platonu. Teorijo pesniške iluzije vpelje Aristotel skoz opravičevanje paralogizma v umetnosti.

Izhodišče Aristotelove teorije pesniške iluzije je postulat, da mora biti pesniško delo prepričljivo: pesniškemu mitosu moramo verjeti (pisteúein, 9. pogl., 1451b 16-17): "to kar je mogoče, je prepričljivo (pithanón)". Beseda pithanós ima aktiven in pasiven pomen, ki se nanaša bodisi na osebe ali na stvari: prvič aktiven pomen glede oseb - 'zmožen prepričati, prepričljiv, ki najde zaupanje', in drugič aktiven pomen glede stvari - 'verjeten, sprejemljiv'. Poleg tega ima beseda še pasiven pomen: 'lahkoveren, poslušen, pokoren'. Sorodni grški besedi sta peithó - 'pregovarjanje, prepričevanje', in pistis - 'dokaz, veljava, vera', ki označujeta odnos neke besede do drugega človeka, do sočloveka, do poslušalca: pistis je moč besede nad drugim, peithó je moč besede, kakor jo drugi prestaja⁴. Kadar je pesniška beseda prepričljiva, tedaj doseže nenavadni status, da je namreč hkrati resnična in lažna, resnična, kolikor je verjetna in prepričljiva, ter "varljiva" in "lažna", ker je mimesis dejanja, ne pa dejanje samo. In status pesniške "neresnice" imenuje Aristoteles paralogizem. Pesniški mitos ima status fikcije, izraz, ki Aristotelu manjka, če nismo pripravljeni z besedo fictio prevajati njegovih izrazov mímēma, mýthos in pseúdos (posnetek, zgodba, laž). Ne glede na te disparatnosti med današnjimi in Aristotelovimi grškimi koncepti je nedvomno, da Aristotel priznava pesniškemu govoru poseben status, po njegovem pesništva ni mogoče vezati na resničnostne kvalifikacije "realnosti"⁵: "Ni vsak govor izjavni <govor>, temveč tisti, v katerem nastopa resničnost ali neresničnost; a <to> ne nastopa v vseh izjavah, saj je npr. molitev govor, toda niti resničen niti neresničen (pseudés)" (*O jeziku* 4, 17a 2-7). Taki stavki ne morejo biti predmet logike, temveč sta zanje primernejši način proučevanja retorika ali literarna teorija. Zato ne preseneča, če v *Poetiki* Aristotel samo trikrat uporablja besedo "resničen" (aléthés): ob vprašanju prikazovanja resničnega oziroma dejanskega stanja stvari (25. pogl., 1460b 34 in b 37) in v diskusiji o napačnem sklepanju (24. pogl., 1460a 24).

Najbolj prepričljivi (pithanótatoi) pesniki so tisti, ki dosežejo največjo resničnost (aléthinótata), resničnost v prikazovanju čustev (1455b 32). Čeprav se v tem primeru prepričljivost nanaša le na čustva in geste, je Aristotelova teza v splošnem ta, da je naloga pesniškega stila prepričati in ustvariti "resničnostni učinek"⁶, iluzijo. Tako pravi Aristotel v *Retoriki*: "Toda to stvar napravi prepričljivo tudi njihova primerna govorica, saj naša duša napačno sklepa (paralogízetai gâr hē psyché), da tisti, ki govori, govori resnico" (Rh. III. 7, 1408a 19-21). Patetičen govornik naredi vtis na poslušalca zato, ker ljudje ravnajo v okoliščinah, ki jih govorec opisuje, tako kakor sam govorec, ne oziraje se na to, ali je zgodba resnična ali ne.

V Aristotelovi teoriji umetnosti je veličastno, kako utemeljitelj formalne logike in sistematik logičnih napak (*Sofistični dokazi*, *Prve analitike* in *Retorika*) v *Poetiki* vzpostavi teorijo, da je paralogizem v pesništvu nekaj dopustnega, medtem ko v *Retoriki* pravi, da pesniki ne uporabljajo homonimov kakor sofisti, temveč sinonime (Rh. III 2, 1404b 38): "sinonimi pa so običajni izrazi z istim pomenom" (1405a 1).

Svoje uvide o postopku oblikovanja pesniške iluzije razvije Aristotel ob analizi Homerjevih pesniških postopkov. Homer ve, kaj mora pesnik delati, če naj bo umetnik (mimētēs, 24. pogl., 1460a 8):

- 1) pesnik sam naj čim manj govori;
- 2) naj prikazuje osebe, ki imajo določene značaje (1460a 11);
- 3) naj preseneča z zanimivim dogajanjem (tò thaumastón, prim. 9. pogl., 1452a 4-7, in 24. pogl., 1460a 13, 17).

Takšna presenetljivost oziroma čudovitost je tudi posebnost tragedije, vendar pa jo Homer dosega z uporabo nerazumnih dogodkov (tò álogon, 1460a 13), kakor je npr. Ahilovo odkimavanje v prizoru zasledovanja Hektorja (*Iliada* 22, 133-213). Nerazumljiva dejstva so v epu sprejemljiva, ker ne vidimo delujočih oseb. Ravno ta primer za nerazumno dejanje (tò álogon) je v 25. poglavju naveden za ponazoritev in razrešitev očitka o nemožnem v pesništvu (adýnaton, 1460b 23-26). Kar je v realnosti nemogoče, to se v pesništvu kaže kot nerazumno. Mimetična umetnost naj nekaj nerazumnega pove na verjeten in sprejemljiv način. In značilnost epa je, da nekaj neverjetnega, kar pa preseneča in ugaja, napravi verjetno. Homer, ki je veljal za učitelja Grčije v vzgoji, v govorništvu, pravu itd., zdaj v *Poetiki* nastopa kot učitelj pesniške tehnike: "Predvsem Homer je tudi druge naučil, kako je treba pripovedovati izmisljene zgodbe" (pseudē légein hōs deí, 1460a 19-20)⁷. Ta umetnost pa je uporaba pesniškega paralogizma (paralogismós, 1460a 20), ki ga Aristotel ponazori s prizorom "umivanja nog" iz *Odiseje*⁸. Penelopa je tu narobe "razbrala znamenja" (sémata, Od. 19, 250), saj je napačno sklepala na resnico antecedensa iz resnice konsekvensa: da bi bila zgodba Krečana Aitona resnična (p), bi moral poznati podrobnosti (q) - Aiton pozna podrobnosti (q), torej je njegova zgodba resnična (p). Aristotelov tekst se glasi: "Ljudje si namreč zamišljajo, da v primeru, če je tole, je tisto, ali če se tole dogaja, se dogaja tisto, da tedaj, če je kasneje, zato tudi je ali nastopa poprejšnje; to pa je napačno. Kajti če je prvo neresnično in če je res, da je drugo posledica prvega, tedaj mora povezati drugo z zmotnim prvim⁹. Ker naša duša ve, da je to drugo resnično, napačno sklepa (paralogizetai hēmón hē psyché), da obstaja tudi prvo" (1460a 20-25). Ta paralogizem je posledica težnje človeške narave, ki sklepa, da če p-ju vedno sledi q, tedaj mora q-ju, če se pripeti q, nujno predhajati p. V hipotetičnem sklepu "če p, tedaj q" ni veljavno sklepati "ker q, zato p". Ta napaka je v *Sofističnih dokazih* označena kot paralogizem oziroma napačen sklep zaradi posledice (parà tò hepómenon, 5. pogl., 167b 1 sl.). To napako imenuje sodobna logika tudi "napaka potrjevanja drugega člena" v hipotetični sodbi ali "napaka konsekvence" (ex consequenti)¹⁰. Po tem paralogizmu nastanejo prevare, ki so značilne za nazore in sodbe, zasnovane na zaznavi, na takem paralogizmu temeljijo retorični dokazi iz znamenj (seméiōn). V *Sofističnih dokazih* je naveden naslednji primer: potem ko je deževalo, je zemlja vedno mokra; toda če je zemlja mokra, ni nujno pravo sklepanje, da je deževalo (167b 7 sl.)¹¹. In Penelopa ravno sklepa na podlagi znamenj (sémata)¹². Paralogizem je tudi del naše patologije vsakdanjega življenja, tako za-

sebnega kakor političnega, kakor pripominja Aristotel v *Politiki*: ob drobnih spremembah, ki ostajajo skrite, razum napačno sklepa (paralogízetai hē diánoia) kakor pri sofistinem dokazu, ki beseduje, da če je vsaka stvar majhna, je tudi vse majhno (V 8, 1307b 34 sl.). Potemtakem je paralogizem, ki ustvarja tako ali drugačno iluzijo, možen na več načinov:

- 1) ob čustvenem govoru;
- 2) ob sklepanju iz zaznav;
- 3) ob sklepanju iz znamenj.

Prav v tej zadnji možnosti za iluzijo, v tem spregledu paralogizma temelji možnost pesništva. V paralogizmu umetnosti ne gre več za pravo zmoto. Aristotelov pesniški princip, ki upošteva iluzijo, se glasi: "Prej je treba dati prednost nemogočemu verjetnemu (adýnata eikóta) kakor pa možnemu neprepričljivemu" (1460a 26-27). Primat prepričljivosti kot pravilo rešitve paralogizma nastopa tudi v 25. poglavju (1461b 11-12): "Z ozirom na pesništvo je več vredno prepričljivo nemogoče (píthanòn adýnaton) kakor pa neprepričljivo mogoče"¹³. Pomembno je z vidika pesniškega tisto, kar zbuja občudovanje in ugodje, dasiravno je nerazumno (álogon). Toda zaradi umetne pesnikove pripovedi nerazumno ostane skrito (lanthánei, 1460b 17), namreč skrito kot nerazumno. Iracionalno vstopi v mimetično delo skozi videz verjetnosti, ki je zanimiv in navdušujoč. Zato je tudi vsakdanji govor prepleten z izmišljenimi dodatki (1460a 18-19 in motto).

Z logičnega stališča je fallacia ex consequenti, o kateri sedaj govorimo, logična napaka tiste vrste, ki ni odvisna od besednega izraza. Tako Aristotel v *Sofističnih dokazih* (SE) razlikuje sedem vrst ali oblik napačnih sklepov, ki so neodvisni od besednega izraza (166b 28sl.):

1. paralogizem zaradi pripadanja ali akcidence (parà tò symbebékós, SE 5, 166b 28-36);

2. napaka zaradi vidika, secundum quid (166b 38-67a20);

3. napaka zaradi nepoznavanja bistva stvari, ki je predmet ovržbe, in napaka nerazumevanja tega, kaj zavračanje je - ignoratio elenchi (parà tèn tou élénchou agnoia, 167a 21-35 in 6. pogl. *Sofističnih dokazov*);

4. napake, ki nastanejo zato, ker se jemlje kot soglasje neka teza, ki jo je šele treba dokazati, petitio principii (167a 36-39, *Topika*, VIII 13, 162b 34, in *Prva analitika*, I 23, 40b 30);

5. napaka zaradi posledice, fallacia ex consequenti (tò parà tò hepómenon, 166b 25 in 167b 1-20), ki jo pravkar obravnavamo;

6. napaka nepravilno navedenega vzroka oz. razloga, napaka post hoc ergo propter hoc (SE 5, 167b 21-36);

7. napaka poenostavitve, ki nastane, kadar splet vprašanj jemljemo kot eno samo vprašanje (167b 37-168a 16)¹⁴.

Nerazumnosti je laže prikriti v epiki kakor v tragediji, ki ne sme imeti nerazumnih delov (tà áloga mérē, 24. pogl., 1460a 27-28). A spet velja, da je kaj neumestnega tudi v tragediji dopustno, če je dovolj dobro razloženo: "če to stori in ima to dovolj razumen videz, tedaj je dopustno tudi neumestno" (1460a 34-5). Homer je tisti, ki nenavadno in absurdno (tò átopon, áloga) zna napraviti neopazno (aphanízein) - in sicer z lepimi besed-

dami¹⁸. Paralogistična moč pesništva je tolikšna, da Aristotel svari pred pretirano izbrušeno dikcijo, in jo priporoča v delih brez dejanja (argois), ki niso niti etični niti intelektualni, kajti: "preveč bleščeč govor spet zakriva tako značaje kakor misli" (prav tam, 1460b 4-5). Čeprav se Aristotel kar boji sugestivne moči besede, pa velja zanj naslednje pravilo umetniške pripovedi: boljše so zanimive nerazumne stvari kakor razumne, ki niso zanimive (áloga thaumastà eúloga mè thaumastà)¹⁶.

Četudi je pesniški paralogizem dopusten, se mora pesnik izogibati protislovij in nasprotij v pripovedi (hypenantíōma, tà hypenantía), o čemer je govor zlasti v 25. poglavju (1461a 32, b 3, 16, 23, 1461b 3, 16, 23). Beseda paralogismós v *Poetiki* nastopa še v 16. poglavju, ki govori o vrstah razpoznavanja, in ena izmed njih je prepoznanje po sklepanju (ek syllogismoū), k čemur spada paralogismós toū theátrou, "napačno sklepanje občinstva" (Gantar), paralogizem občinstva (1455a 12)¹⁷.

Glavna poanta 24. poglavja je zagovor pesniške iluzije: govoriti laži na primeren način. Izraz pseudés rabi Aristotel samo na tem mestu v smislu pesniške fikcije. K. Gantar v komentarju prevoda dodaja, da ima grška beseda pseudés, pseudos širši obseg kakor 'laž' ter da pomeni 'izmišljotino', 'fantazijo'¹⁸. R. Ingarden je upravičeno pripomnil, da je Aristotel s teorijo mitosa kot prepričljive in verjetne, a neresnične pripovedi odkril, ne da bi se zavedal, posebno bit umetniškega dela, namreč njegovo intencionalnost, fiktionalnost¹⁹. Aristotel je zagovarjal Homerjevo pripovedovanje verjetnih zgodb z razlikovanjem med imitativno umetniško ter neimitativno znanstveno literaturo²⁰. O tem bomo govorili v interpretaciji 25. poglavja. Sedaj pa bi rad dodal kratek komentar toposa, da "pesniki lažejo".

V 1. knjigi *Metafizike* Aristotel odkloni Simonidov izrek, da bi samo Bog imel to čast (géras), da si pridobi božansko in svobodno pristojnost (*Metaph. A 2, 983b 31*). Če bi bilo res, kar govorijo pesniki, da je božanstvo zavistno, tedaj bi postali nesrečni vsi, ki bi si prizadevali za takšno pristojnost. Toda "pesniki govorijo mnogo laži" (pollà pseudontai aidoi, prav tam, 983a 3-4)²¹. Aristotel torej začenja svojo metafiziko tako, kakor če bi slovenski filozof rekel: "Slovenski pesniki lažejo". V prizoru "umivanja nog", ki ga Aristotel omenja kot primer paralogizma, se nahaja znameniti verz:

"Venec laži ji naplete tako, podobnih resnici"

íske pseúdea pollà légōn etýmoisi homoía

(*Odiseja XIX, T, 203*)²²

Toda ob omembi pesniške laži v *Metafiziki* Aristotel trdi, da je "celo ljubitelj mitosa (philomythos) na določen način ljubitelj modrosti, saj je mitos sestavljen iz čudovitih stvari" (*A 2, 982b 18-9*)²³. Če Aristotel torej v *Metafiziki* trdi, da pesniki lažejo, v *Poetiki* pa o tem, kakor naj pesnik pripoveduje laži, tedaj je treba nekoliko pojasniti grško razumevanje 'laži', pseudosa. V slovarju *Metafizike* razlikuje Aristotel naslednje pomene pojma 'napačnosti' (*V, 29*):

1. stvarno napačno (hōs prágma pseudos, 1024a 16-7):

a) nebivajoče stvari,

b) stvari, ki vzbujajo napačno predstavo (phantasia), npr. sanje;

2. lažna beseda oz. izjava (lógos pseudēs):
 - a) se nanaša na nebivajoče, kolikor je napačna izjava;
 - b) napačno se lahko izreka tako definicija kajstvene biti kakor tudi akcidenca in lastnosti (páthē);
3. neiskren oz. zlagan človek (ánthrōpos pseudēs): je tisti, ki namerno govori napačne besede ter skuša tudi drugim vtisniti takšne besede (1025a 4).

Ti različni pomeni pojma laži so rezultat dolge zgodovine grške literature, na katere začetku sta Homer in Heziod. Pri določanju pomena besede pseudēs daje M. Detienne naslednje bistvene opombe:

1. temeljna opozicija ni pseudēs in aléthēs, temveč pseudēs in apseudēs, čeprav je pseudēs antonim za aléthēs;
2. pseudēs ne pomeni laži, temveč prevaro, slepilo ("la tromperie"), kar izražajo še besede: zvijača, naklep, prevara (dólos, mētis, apátē) – prim. dolómētis apátē theōū – "skrite nakane boga" (Gantar) v Ajshilovih *Peržanih* (v. 93).
- 3) v arhajski rabi besede pseudēs je mogoče opaziti dva komplementarna pomena:
 - a) beseda, ki skuša varati in podaja – kakor vsaka apátē – samo videz stvarnosti, ne da bi bila nekaj stvarnega²⁴;
 - b) beseda "brez dovršitve", brez realizacije, brez izpolnitve²⁵.

Doklerjev *Grško-slovenski slovar* navaja naslednje pomene:

- 1) pseudēs – lažniv, /lažnivec/, izmišljen, zlagan, kriv, neresničen, lažen, napačen;
- 2) pseúō – act. postavim kaj na laž, varam, uničim, goljufam, zapeljem, (pre)slepim; pass.: nalaže, preslepi, prevara me kdo, zmotim se; med.: lažem se, varam, nezvesto ravnam; izmislim, nalažem koga, goljufam, kršim, prelomim;
- 3) pseúdos – laž, neresnica, prevara, goljufija;
- 4) apseudēs – nelažniv, resnicoljuben, nevarljiv, resničen, zanesljiv, pristen, nedvomen²⁶.

Doklerjev slovar dobro opiše glagolske pomene, pri pseudēs je pomen 'lažnivec' lapsus, manjka pa pomen 'lažen, neresničen': pri pseúōs manjkajo pomene: 'pesniška fikcija, zvijača, hlinjenje, pretvarjanje, potvorba, ponarejanje'²⁷, medtem ko izmed glagolskih pomenov manjka 'razočarati'.

Za teorijo pesništva je zlasti pomembna povezava lažne besede s prevaro (apátē): to je vidno zlasti pri Heziodu, kjer so "lažne besede" otroci Svaje (Eride), ki je sestra Prevare (Apate), obe pa sta hčeri Noči (*Theogonia*, 224–229)²⁸. Kolikor je beseda vezana na prevaro, je v mitskem mišljenju "neka dvojna moč, pozitivna in negativna, ki je na tej ravni popolnoma analogna drugim dvosmiselnim močem"²⁹. "Lažne" besede so nasprotje ljubezenskega "kramljanja" (*Theogonia*, 205). Mitski starec Nereus, učitelj resnice, je tudi učitelj prevare – kakor Proteus³⁰. Mitska dvoumnost je vidna v znameniti izpovedi Muz:

"Znamo povedati mnogo laži, podobnih resnici znamo, če hočemo, tudi povedati čisto resnico."

ídmen pseúdea pollá légein etýmoisi homoía,
ídmen d' eút' ethélōmen alethéa mythésasthai

(*Theogonia*, 27–28)

Besede pseúdea etýmoisi homoíā prevaja Detienne kot "stvari, podobne realnosti"³¹. Take besede pa pri Homerju izreka Odisej, mojster zvijače in prevare. Ali so etýma iste realnosti kakor alethéa?

V filozofskem svetu je pesniška dvoumnost nadomeščena s kontradikcijo, protislovjem, ki usmerja in uravnava pravilno, tj. skladno in resnično mišljenje; Aristotelova zasluga je, da je kljub vzpostavitvi znanstvene resnice – na paradigmatičen način v 4. knjigi *Metafizike* (Metaph. Γ) z vzpostavitvijo aksioma o protislovju kot temelja logike oziroma ontologije – iskal elemente, ki konstituirajo pesniško resnico. Pseúdea so zasnovane na podobnosti, podobnost zasnuje mimesis. Odkritje mimesis pa M. Detienne pripisuje Simonidu³², ki je prvi postavil tezo o besedi kot podobi (eikón) stvari, kar je sprejel tudi Aristotel. Potemtakem je treba poskus E. Martineauja, da se mimesis razume brez vsake zveze s podobnostjo³³, še izostriti. Miški pesnik je zmožen videti resnico, je "učitelj resnice", "maître de Vérité": "V arhajskem mišljenju... se pesnik, vedež in pravični kralj uveljavljajo kot učitelji besede, neke besede, ki jo opredeljuje isto razumevanje resnice kot alétheia"³⁴. Toda pesniške resnice ni brez Muz, ki so hčere Mnemosine. Muze govorijo "resnico", ker nekaj razodevajo z besedami. Pesniško spoznanje oziroma pesniška resnica je posredovana z besedami.

Toda pesniško razodevanje je nekaj sekundarnega glede na primarno neuvidevanje. Ta prvotna nevednost je neke vrste pozabe: "ta pozaba je notranja samemu subjektu in je pasivna: to je *léthos (sc. pozaba), ki je na njegovem imenu oblikovan pridevnik aléthés"³⁵. Resnice, ne znanstvene ne umetniške, ni brez dejavnosti in umetnosti njenega razkrivanja. Kljub navidezni "prevari" je tudi pesništvo "poč resnice" (Pindar, 3. pitijska, 103).

Treba bi bilo še vprašati, ali je pesniško iluzijo sploh upravičeno postaviti na raven mišljenja nasproti zaznavanju in čustvovanju (nóesis versus aísthesis), temveč predvsem v "razmerje med stvarmi in besedami", glede besed pa nastopa še razlika med polno besedo Bogov in varljivim jezikom ljudi (*Illada* A 526)³⁶. Toda Aristotelova spoznanja so bila pozabljena, čeprav so vedno nastopali tudi aristotelški zagovorniki umetnosti, npr. Philip Sidney, *The Defence of Poesie* (1594) oziroma *Apologie for Poetrie*: "... pesnik si samo izmišlja, toda nikoli ne vara; od vseh ljudi pod soncem, ki pišejo, je pesnik najmanj lažnivec... saj ničesar ne trdi, ter torej tudi nikoli ne laže"³⁷.

Zavračanje napačnih očitkov in apologija umetniške resnice

25. poglavje *Poetike* ima naslov "O vprašanjih in rešitvah" (Peri problēmátōn kai lýseōn) ter predstavlja klasičen tekst antične filološke hermenevtike. "Corpus vile" te literature, imenovane vprašanje, problemi in rešitve (aporíai, zétémata, lýseis), je bil Homer. To poglavje povzema gradivo Aristotelovega mladostnega spisa *Homerske zadrege, vprašanja, raziskave* (Aporémata /Problēmata, Zétémata/ Homériká) v 6 knjigah³⁸, ki seveda ni ohranjen (Diogenes Laertios 5. 26)³⁹. To poglavje je svojstven primer Aristotelove dialektične diskusije, v kateri problem ne pomeni kake poljubne težave ali vprašanja, temveč neko "že

obdelano, v znanstvenem kontekstu postavljeno nalogo z določeno stopnjo težavnosti⁴⁰. Dialektični problem je to, kar je v skladu z etimologijo – probállein: postavljati, vreči kaj pred koga – vrženo v polje diskurza ter tvori njegovo temo ali vložek, a tudi oviro v napredovanju razprave. Kanonično se problem postavlja v obliki dvojnega vprašanja: "Ali neka stvar je takšna ali ni?" oziroma: "p ali ne-p?", pri čemer "p" označuje enostavno propozicijo (*Topika* A 4, 101b 32–33). Kadar je problem, ki je v diskusiji, neka posebno pomembna trditev nekega filozofa, ga Aristotel imenuje teza. Teza ima značaj splošne trditve ali paradokсне hipoteze, ki sme biti obravnavana kot teza zaradi tega, ker jo je postavil pomemben filozof. Aristotel včasih imenuje problem tudi trditev, ki je v postopku diskusije izgubila značaj vprašanja⁴¹. Potemtakem se problem nanaša na tisti sloj jezika, "v katerem se izrekamo ne o stvareh, temveč o izjavah, ki o njih govorijo, ter o njihovi upravičenosti"⁴².

Osnova dialektičnega razpravljanja je neskladje. Negacija oziroma alternativnost v formulaciji problemov spominja na izziv in grožnjo, kakršna je bila v arhaiski dobi za vidce in modrece uganka⁴³. Spisi z različnih področij, imenovani "Problemata", so nastajali že v dobi sofistike⁴⁴, ko je bila razširjena razprava o Homerjevem pesniškem delu (Protagoras, Gorgias, Antistenes). Na zastavljena vprašanja je bilo mogoče dati pozitivno rešitev (lýsis), mogoče pa je bilo odgovoriti v smislu kritike, očitkov in "graje" (epitimémata)⁴⁵: "...nekateri (énoi) na nerazumen način vnaprej postavijo neko domnevo ter delajo svoje sklepe o besedilu, ki so mu sami dosodili pomen, ter <pripisujoč pesniku> da je rekel nekaj, kar se njim dozdeva, grajajo pesnika, če je to v nasprotju z njihovim lastnim sumničanjem oz. prepričanjem" (*Poetika*, 1461b 1–3). Predpostavka celotne analize pesništva kot umetnosti, ki je mimesis eidosa, je ta, da je pesništvo ustvarjalnost in vedenje. V 25. poglavju je Aristotelova izrecna tema ravno pesniška resnica, kakor je to analiziral že Butcher⁴⁷.

V kompozicijskem smislu je mesto 25. poglavja znotraj *Poetike* pripravljeno z razprava o álogon, adýnaton in paralogismós v 24. poglavju, nasveti pesniku imajo za protiutež kritike pesnikov, a razmislek o jeziku tudi kaže na analizo besednega izraza v 25. poglavju. Še zlasti pa je soočenje s problemi literarne kritike izzivala tradicionalna homerska kritika. To poglavje je pogosto podnaslovljeno kot poglavje "o literarni kritiki", toda njegova prava tema je "prej kritika literarne kritike"⁴⁸.

Rešitev nekega problema je lahko historična ali filološka pojasnitev. Kadar pa je v literarnem vprašanju skrit očitek, graja, obsodba, tedaj razrešitev očitka pomeni oprostitev pesnika. Diskusija v 25. poglavju včasih bolj spominja na sodnijsko razpravo kakor na diskusijo v filozofski šoli. T. Tyrwhitt je zato glede vsebine citiral *Sofistične dokaze*: "na sofizme se spretno odgovarja s sofizmi" (SE 175a 31)⁴⁹.

To poglavje je mogoče razdeliti na tri dele:

A) na splošni uvod, ki govori o tem, kako je treba odgovarjati na kritiko pesništva (1460b 6–21);

B) na glavno razpravo, v kateri Aristotel v dvanajstih točkah zavrača kritiko pesništva ter s tem podaja apologijo umetnosti (1460b 22 – 1461b 9);

C) na zaključek, v katerem Aristotel povzema dvanajst točk apologije, razčleni pet točk kritike ter poda splošen zaključek (1461b 9-25).

Ad A:

Aristotelova apologija pesniške umetnosti se začne s prikazom splošnih postulatov literarne kritike⁵⁰, ki tvori uvodni del (A) tega poglavja (1460b 6-22):

"A glede vprašanj in rešitev, koliko je njihovih vidikov in kakšni so ti vidiki, bi utegnilo postati očitvidno tedaj, če bomo motrili na ta način. Ker je pesnik prikazovalec, prav tako, kakor če bi bil slikar ali upodabljači umetnik druge vrste, je nujno treba, četudi obstajajo številčno tri možnosti, da posnema stvari z enega določenega vidika: ali kakršne so bile ali kakršne so, ali kakršne trdijo, da so, ali kakršne se kažejo ('se zdi, da so'), ali kakršne bi morale biti.

Vse te predmete posnemanja pa pesnik razodeva v jeziku, v katerem so tudi glose in metafore ter druge raznovrstne jezikovne spremembe: te stvari namreč pesnikom dopuščamo...

Napake pesništva samega so dveh vrst, prve so napake glede na pesniško umetnost po sebi, druge pa zadevajo pesništvo naključno. Če si je namreč pesnik izbral <nekaj pravilno, toda tega ni primerno predstavil zaradi>⁵¹ svoje nezmožnosti, je to napaka same umetnosti; če pa si ni pravilno izbral predmeta prikaza, (temveč je npr. prikazal konja, ki hkrati izproži obe desni nogi) ali je napravil napako glede na določeno posebno znanost, npr. napako na področju medicine ali katerekoli si že bodi druge znanosti ali umetnosti /ali če je ustvaril nekaj, kar je nemogoče/⁵², tedaj to ni napaka glede umetnosti same po sebi" (1460b 6-13,15-21).

Iz narave pesniške dejavnosti izhajajo vidiki (eidē - 1461b 22)⁵³, s katerih je treba presojeti pesništvo in s katerih je mogoče ustrezno razrešiti očitke:

I) Če pesnika obsojajo, češ da ne prikazuje resnične stvari (hóti ouk aléthē, 1460b 33), tedaj ga lahko opravičimo glede na predmete posnemanja, ki so ali (a) dejanski, pretekli ali sedanji, ali (b) ustrezajo določeni tradiciji, ali (c) so ideali.

II) Pesniški prikaz je mogoče opravičiti na podlagi značilnosti besednega izražanja (léxis): glede modalitet jezika velja licentia poetica.

III) Umetnosti ne moremo presojeti z njej tujimi merili, temveč glede na njej lastno pravilnost in resničnost, ki je umetniška resnica (hē orthótēs tēs poiētikēs, 1460b 13-14)⁵⁴. Napake na področju umetnosti so dvojne: (a) zadevajo bistvo pesništva, ali pa so (b) s pesništvom v naključni povezavi ter zadevajo posebne znanosti, npr. biologijo, strategijo, medicino, historiografijo. Pesniško umetnost lahko opazujemo s treh vidikov: 1) umetnost kot taka, 2) predmeti posnemanja, 3) sredstva posnemanja, pri čemer umetnostne resničnosti umetnosti ne moremo strogo ločiti od njenih predmetov. Ta členitev je blizu trem razlikam v predstavljanju "po sredstvih in predmetih ter načinu" (3. pogl., 1448a 24-25).

Ad B:

V drugem, najobsežnejšem delu 25. poglavja (1460b 22-1461b 9) podaja Aristotel dvanajst vidikov ali toposov za razreševanje

problemov in očitkov umetnosti in umetnikom, v katerih je navedena vrsta konkretnih primerov iz grške književnosti. Čeprav so v teh toposih uporabljeni gornji trije postopki zagovora (umetnost kot taka, predmeti, jezik), pa ti toposi niso navedeni v istem zaporedju kakor v uvodnem delu, poleg tega se zdi, da je vpeljan nov tip problema o tem, kaj je lepo in prav oziroma nelepo in slabo (toû kalôs è mè kalôs, 1461a 4).

1) Aristotel najprej razrešuje očitke, ki so usmerjeni proti sami pesniški umetnosti kot takšni (tà pròs autèn tèn téchnèn), pri čemer navezuje na zadnji stavek prvega dela (A):

1) "Če je pesnik ustvaril nemogoče stvari, je sicer napravil napako, vendar pa ima prav, če dosega smoter, ki je lasten njegovi umetnosti (ta smoter je bil že obravnavan⁵⁵): če namreč tako napravi bolj pretresljiv ta ali pa kak drug del pesnitve" (1460b 22-26). Pesnik je ustvaril nemogoče stvari (adýnata, 1460b 23-28); ta ocena izgubi status ugotovitve napake, če umetnost doseže svoj smoter (télos, 1460b 25), ki je začudenje. Če je mogoče doseči smoter začudenja in pretresljivosti tudi brez te napake, tedaj ta napaka ni opravičljiva: "saj v umetniškem delu, če je le mogoče, ne sme biti sploh nobene napake" (1460b 28-29). Zgled (parádeigma) za razrešitev tega očitka je prizor Hektorjevega pregona, analiziran že v 24. poglavju (1460a 15). Rešitev se opira na ugotavljanje, da ta napaka zadeva samo vojaško veščino in je torej z vidika pesništva drugotnega značaja ali postranska (katà symbebékós). Ko Aristotel meni, da pesniku ni treba natančno poznati vseh stvari, ki jih prikazuje, je s tem v neposrednem nasprotju s Platonom (prim. *Politeia*, R. 600e-602b). Aristotel posebej izpostavi, da nista nekaj istega resničnost politike in pesništva, pri čemer "politika" zadeva etično teorijo in politično filozofijo; tudi tu seveda meri na Platonovo teorijo umetnosti. Neodvisnost pesniške orthotes sicer predpostavlja niz estetskih vrednot, ki pa so priznane samo implicitno⁵⁶.

2) "Nadalje se je treba vprašati, v čem je napaka (hamártēma): ali v tem, kar zadeva umetnost samo (téchnē), ali pa v nečem drugem, kar je z umetnostno prezentacijo le v naključni povezavi" (tôn katà tèn téchnèn è kat' állo symbebékós, 1460b 29-32). Napaka proti bistvu umetnosti je v tem, če je kak predmet prikazan nerazpoznavno in neumetniško (amimētōs - 1460b 32)⁵⁷. Napaka, ki zadeva bistvo umetnosti, je nezmožnost (adynamía, 1460b 17), da bi ustvarili podobo, npr.: manjša napaka je upodobiti košuto z rogovi, kakor pa nekaj prikazati nerazpoznavno. Če je umetniški predmet prikazan neumetniško (amimētōs), tedaj je to posledica umetnikove ustvarjalne nepristojnosti in nezmožnosti (atechnía)⁵⁸.

(II) Vse naslednje vrste rešitev se opirajo na vidik predmetov umetnostnega predstavljanja:

3) "Kadar se pesniku očita, da likov ni prikazal resnično, tedaj lahko odgovorimo, da bi takšni morali biti" (1460b 32-33). Očitek, da nekaj ni resnično (ouk aléthē, 1460b 32)⁵⁹, ki ni omenjen v seznamu očitkov, se razrešuje tako, da je pesnik ustvaril like takšne, "kakršni morajo biti" (hoious dei) - formula-cija, ki ponavlja zahtevo hoia einai dei, "kakršni bi morali biti"

v delu A (1460b 11) ter aspekt boljšega (tò béltion) v odseku C (1461b 10) – ne pa takšne, kakršni so (1460b 32–35). Primer za to je Sofoklov odgovor Evripidu, ko je rekel, "da on ustvarja takšne like, kakršni bi morali biti, medtem kot Evripides ustvarja takšne, kakršni so"⁶⁰. Umetnik ustvarja idealno, paradigmatično razsežnost stvarnosti⁶¹.

4) "Če pa očitka ni mogoče razrešiti na nobenega od teh dveh načinov, je treba odgovoriti, da tako govorijo, npr. zgodbe o bogovih: tako govoriti namreč najbrž ni niti resnično niti boljše, saj je najbrž tako, kakor je menil Ksenofan, vendar pa tako zatrjujejo" (1460b 35 – 1461b 1)⁶². Če na očitke o neresničnosti oz. nerazumnosti (álogon iz odseka C, 1461b 14) ne moremo odgovoriti, da je tako v resničnosti niti da je tako boljše, tedaj lahko odgovarjamo, da ljudje tako govorijo oziroma se jim tako kaže ter tako verujejo (1460b 10). Gre za splošni nazor in vero (dóxa, 1461b 10), S tem najbrž ni mišljen Ksenofanov fragment 34 (Diels–Kranz), ki govori o nemožnosti vedenja o bogovih, temveč meri Aristotel na Ksenofanovo razkrinkavanje tradicionalne mitologije (Homer, Hesiod) kot moralno neustrezne (fr. 11 in 12). V nasprotju s Ksenofanovo kritiko tradicionalnih mitov Aristoteles dopušča, da pesnik posega v zakladnico mitske folklore. Aristotelovo opravičilo: "toda tako zatrjujejo" bi Platon težko sprejel: "Kjer je Platon ogorčen, tam je Aristotel neprizadet"⁶³.

5) Če na očitke o neresničnosti umetniških podob (1461a 1–4) ne moremo uveljavljati toposa o boljšem (béltion) ali o umetniškem idealu, tedaj odgovarjamo tudi tako, da je tako bilo v preteklosti (1460b 10) ali da je tako sedaj ali pa da je bil takšen običaj. Primer za to je način shranjevanja orožja pri Ilirih (*Iliada* X, 152). Ta topos rešitve pesniškega problema je v bolj izčrpni obliki ohranjen v Aristotelovih *Homerskih vprašanjih* (Rose, fr. 160 R3, Porfirij pri sholiastu Homerja, *Iliada* X, 153): "...Homer vedno prikazuje stvari takšne, kakršne so tedaj bile"⁶⁴.

6) "Glede na vprašanje, ali je kaj komu lepo in prav ali pa nelepo izrečeno ali storjeno, se ne sme proučevati zgolj tako, da gledamo na samo storjeno dejanje ali na izrečeno besedo, ali je plemenita ali pa nizkotna, temveč je treba gledati tudi na delujočega ali govorca in upoštevati, komu kdo kaj stori ali komu kdo govori ali kdaj ali s kakšnimi sredstvi ali zaradi česa, npr. ali da bi dosegel večje dobro ali da bi odvrnil večje zlo" (1461a 4–9). Razpravljanje o lepem in plemenitem (kalôs) razrešuje očitke o škodljivosti (blabêrôn – 1461b 23), ki meri umetnost z vidika njene etične razsežnosti. V vprašanju je konkretnost in kontekstualna pogojenost moralne in politične presoje⁶⁵. Tema o plemenitosti in nizkotnosti (spoudaïon è phaûlon) nastopa tudi v 2. poglavju *Poetike* (1448a 2). Omenjenih šest toposov za razrešitev očitkov zadeva napake izven besednega izražanja (éxò tês léxeôs – Vahlen).

(III) Nadaljnje očitke je treba razreševati (dialýein) tako, da obravnavamo jezikovni izraz, torej s stališča dikcije (pròs tèn léxin, 1461a 9–10). V popisu očitkov se omenja, kako je treba razreševati protislovnosti (hýpenantía) v pesniškem diskurzu ali v pesnikovih besedah (1461b 15–6)⁶⁶. Gre za očitke, ki so

blizu toposu nerazumnosti (álogon) ali toposu nemožnosti (adýnaton), kar spet kaže na povezanost teh treh aspektov teorije pesništva: (I) umetnost kot taka (II) predmeti in (III) beseda oziroma jezik.

7) Razrešitev z manj znano besedo: glosa (1461a 9–10); primer je opis Dolona, ki je bil "neznatne postave" (Sovre)- eidos kakós, kar naj ne bi pomenilo 'pohabljeno telo' (sōma asýmme-ton), temveč 'nelep videz, nelep obraz' (*Iliada* 10, 316).

8) Rešitev s prenosom pomena (metaphorá, 1461a 16–21): metafora je "uporaba tujega imena" (onómatos allotriou epiphorá, 1457b 6–7); primer: izraz oíē naj se ne uporablja v izključujočem smislu, ker pomeni 'edini' ali 'eden izmed bolj znanih' – o ozvezdju Veliki medved oziroma Veliki voz, ki ponoči ne zaide (*Iliada* XVIII, 489).

9) Rešitev glede na naglas (katà tèn prosódian, 1461a 21–23): prozodija tu zaobsega naglas (tónos), kvantiteto zloga (chrónos) ter pridih (pneúma)⁶⁷; primer je iz *Iliade* (21, 297), kjer se nahaja verz: "za delež pa dava ti slavo", ki ga Aristotel v *Sofističnih dokazih* (4. pogl., 166b 6–8) locira v II. spev. Gre za interpretacijo zgodbe o varljivi sanji, ki jo je Zevs poslal Agamemnonu (*Iliada* 2, 15). Vprašanje je, ali je varljiv Zevs (dídomen kot 1. os. mn.) ali samo sanja (didómen kot infinitiv – imperativ)⁶⁸. Zevsovo prevaro, ki je bila velik problem za Homerjeve interprete, je kritiziral Platon (*Politeia*, 382c–383a). Za antično kritiko je bila najbolj sprejemljiva rešitev problema v tem, da bogovi in kralji lahko lažejo zaradi koristi skupnosti (ex tò prósphoron)⁶⁹.

10) Rešitev glede na ločila oz. razločevanje (diaíresis, 1461a 10), ki jo v *Sofističnih dokazih* opisuje kot dvojni postopek povezave in ločitve; primer: Empedokles, fr. 35.14–15 – kaj je smrtno in kaj nesmrtno. Diaíresis le delno ustreza naši interpunkciji, ker označuje tudi smiselno ločitev med besednimi skupinami, ki ne zahteva nujno postavljanja vejice (diastízein)⁷⁰. Gre za povezavo in ločevanje besed, sýnthesis in diaíresis (SE 4, 166a 36 sl.).

11) Rešitev glede na dvoumnost v izrazu (amphibolía, 1461a 25–27); primer: pléon – 'poln' in 'večina' v *Iliadi* (10, 251–253). O amfiboliji je govor v *Sofističnih dokazih* (SE 166a 6–23). Amfibolija je vrsta ekvivokacije, ki nastane s povezavo besed, ki same niso dvosmiselnice.

12) Drugi očitki se razrešijo glede na običajno oz. udomačeno rabo besed (katà tò éthos tēs léxeōs, 1461a 27sl); primer: Ganimed toči vino, oinohocúcin, čeprav bogovi ne pijejo vina, a oínos tu rabimo kot 'pijačo'. O jezikovni rabi govori Aristotel tudi v *Sofističnih dokazih* (4. pogl., 166a 17) pod imenom "oblika izraza" (schēma tēs léxeōs): to je napaka, ki nastane zaradi gramatikalne forme⁷¹. Pomembno je, da se po Aristotelu ta aspekt nesporazumov lahko razrešuje tudi z metaforično razlago besed, ki je omenjena v rešitvi št. 8, saj je metafora samo aplikacija tujega imena (21. pogl.).

Na koncu razlage navideznih protislovij v pesniški govorici navaja Aristotel splošne topose za zavračanje očitkov, ki merijo na pesniško jezikovno izražanje: "A tudi kadar se dozdeva, da

določeno ime označuje nekaj protislovnega, je treba pregledati, na koliko načinov bi to ime lahko nekaj razodevalo v določenem govoru..." (1461a 31-33). Proučiti je treba, koliko pomenov sprejme neka beseda in kako bi nekdo mogel to besedo razumeti na najboljši način. Tako bi se šele mogli izogniti napaki tistih kritikov, o katerih je govoril Glavkon, da umetniku pripisujejo oziroma vanj projicirajo svoje lastne domneve. Na splošno lahko rečemo, da zavračanje oziroma reševanje očitkov Aristotel opira na dialektični postopek, organon, ki je "zmožnost določanja, na koliko načinov se vsaka posamezna stvar izreka" (Top. A 13, 105a 23-24, in A 15, 106a 1 sl.).

Iz te analize dvanajstih toposov je vidno, kako Aristotel vse probleme in očitke, ki so prisotni v kritiki Homerja in pesništva sploh, razrešuje v korist Homerja, pri čemer aplicira svoje osnovne postulate o bistvu umetnosti: "Na ta način je treba obsodbe in očitke, ki jih obsegajo vprašanja, razreševati tako, da jih pregledujemo na podlagi teh treh vidikov" (1460b 21-22).

Ad C:

Na koncu 25. poglavja Aristotel povzema rešitve z vidika različnih očitkov (1461b 9-25), dasiravno v drugem delu (B) ni bila vsaka rešitev (lýsis) vezana na določen očitek ali kritiko (epitímēma). Očitkov je pet: a) absurdnost, b) nerazumljivost, c) škodljivost, d) protislovnost in e) neumetniškost:

"Očitke potemtakem izvajajo iz petih vidikov: stvari, ki jih umetnik prikazuje, namreč obsojajo bodisi kot nemoгоče (adýnata) ali kot nerazumljive (áloga) ali kot škodljive (blaberá) ali kot protislovne (hýpentáta) ali kot nekaj, kar je v nasprotju s pravilnostjo (pará tēn orthótēta tēn katá téchnēn), ki jo določajo pravila pesniške umetnosti. Rešitve pa je treba proučevati na podlagi navedenega števila vidikov, ki jih je dvanajst" (1461b 21-24).

Aristotel najprej povzema dvanajst rešitev, ki odgovarjajo na pet napačnih očitkov.

Očitek o adýnaton (a) se zavrača na tri načine:

1. s stališča samega pesništva (pròs tēn poiesin, 1461b 9-12): nemoгоče je sprejemljivo, če je prepričljivo. Zgled za to je opis Hektorjevega bega v rešitvi št. 1.

2. z vidika ideala, "boljšega" (pròs tò béltion), z ozirom na to, kar je boljše: umetniški prikaz presega realnost (1461b 13): primer za to je rešitev št. 3 ali pa tudi Zevksisova Helena: "Toda če je nemoгоče, da bi bili liki takšni, kakršne je slikal Zevksis, tedaj lahko odgovorimo: toda saj so boljši: umetniški prikaz mora namreč prisijati" (1461b 12-13). Začetek tega stavka je preveden po Vahlenovi konjekturi: "Toda če je nemoгоče" (kaì ei adýnaton), medtem ko je izraz "boljši" dopolnjen v smislu "boljše je, da so takšni"⁷². O umetnostnem "preseganju" realnosti je Aristotel govoril že v 15. poglavju: "Tragedija je prikazovanje boljših, kakor smo mi..." (1454b 9 sl.)⁷³.

3. s stališča splošnega mnenja (pròs tēn dóxan): primer za to je rešitev št. 4: homerska teologija. Toda v tej rešitvi je formulacija "ker tako govorijo" (1460b 35), ki se nahaja kot pojasnilo v povzetku očitka o nerazumnosti, álogon (1461b 14).

Očitki o nerazumnosti (álogon) (b) in o protislovnosti (hýpentáta) (d) se precej prekrivajo: prim. rešitve št. 4, 5 in 12.

○ Očitek o škodljivosti (c) bi razreševala rešitev št. 6, medtem ko so očitki o protislovjih (d) razrešeni v odgovorih od št. 7 do 12. Očitek o tem, da gre za napako proti umetniški resnici oziroma proti tehnični pravilnosti pesništva (parā tèn orthótēta tèn katā téchnēn) (c), meri sicer na dvojno napako umetnosti, namreč bistvena in drugotnega značaja – slednja je "napaka glede določene posebne veščine ali znanosti" (1460b 15–32, prim. b 19 tō kath' hekástēn téchnēn hamártēma), posebej pa na rešitev št. 2. Ob neustreznem konceptu umetnosti se "napaka" vedno more dojeti kot napaka glede na posamezno specialno znanost. Očitek tokrat izraža predteoretsko stališče o tem, kaj naj bi bila narava oziroma bistvo pesništva.

○ Dasi je Aristotel zavrnil vse očitke proti umetnosti, pa vendar ostaja neki upravičen ugovor: "Toda očitjanje nesmiselnosti in pokvarjenosti je upravičeno, kadar pesnik brez kakršnekoli potrebe uporablja nerazumno.. ali nizkotnost .. ali pokvarjenost..." (1461b 19–21); primer: Ajgej v *Medeji* in Menelaj v *Orestu* pri Evripidu. V splošnem vendarle velja, da se je treba izogibati napakam v pesniški umetnosti: "Če pa bi bilo mogoče doseči smoter ali boljše ali ne slabše brez določenih napak glede na umetnost o določenem področju, tedaj do napake ni prišlo upravičeno; saj ne smemo, če je le mogoče, sploh nikjer delati napak" (1460b 27–29).

V tem povzetku pa določena lýsis ni točno vezana z določeno epitímēma. Med problemi in rešitvami, med rešitvami in očitki ni kongruence, medtem ko takšen paralelizem nastopa tako v dialektiki kakor v retoriki (SE 34, 183a 27 in SE 9, 170a 39, Rh. I, 1, 1355a 29), kjer gre za argumentacijo za in proti določeni tezi: "Ovržba je izpeljava nasprotno trditve" (SE, 9. pogl., 177b 1–2). Do takšnega neujemanja na področju pesništva prihaja zato, ker so ugovori postavljeni brez vednosti, na podlagi samovoljnih domnev (proypolambánousin, 1461b 1 in b 9): "iz zmote nastane problem", di' hamártēma dē tō problēma⁷⁴.

V iskanju kongruence je najprej jasno, da je rešitev s stališča dikcije (pròs tèn léxin) skupaj šest (1461a 9–32), in sicer:

- glosa ali neobičajna raba neke besede: topos št. 7,
- metafora ali raba besede v prenesenem pomenu: topos št. 8,
- prosodia – naglas ali pridih: topos št. 9,
- diairesis – razločevanje, tj. ločitev oz. povezava besed: št. 10,
- amphibolia – dvoumnost: št. 11,
- tō éthos tēs léxeōs – običajna raba besed⁷⁵.

S stališča umetnosti (pròs tèn téchnēn) sta dve rešitvi (1460b 22–32) – št. 1 in 2, medtem ko so rešitve na očitek o neresničnosti (1460b 32 – 61a 4) tri – št. 3, 4 in 5. Tako imamo enajst rešitev; dvanajsta o lepem je v 1461a 4–9 (št. 6 v gornjem seznamu), medtem ko 1461a 31 – 1461b 9 podaja splošna pravila za odgovor na očitek notranje protislovnosti. Argumenti od 1 do 6 ustrezajo vidikom predmetov posnemanja in bistva umetnosti, medtem ko rešitve od 7 do 12 ustrezajo aspektu sredstev predstavljanja, tj. besednemu izrazu.

V podrobnosti je značilno, da je Gudeman naštel samo pet odgovorov na očitke glede jezika, medtem ko jih Goldschmidt

razčleni na sedem⁷⁶. Goldschmidt je namreč dodal še mnogoterost pomenov (posahós, 1461b 32), ki je za Vaglimiglia "povzitek vseh poprejšnjih rešitev prós tèn léxin z nekega enotnega stališča"⁷⁷. Poleg tega je Gudeman štel jezikovne napake kot napake proti besedni umetnosti (téchnēn lexikēn - Gudeman, str. 429 in 442), čeprav je bolj smiselno, da jih uvrstimo pod rubriko hypenantion. Vprašljivo je tudi, ali je napaka katà tèn téchnēn tehnično-znanstvena⁷⁸ ali zadeva stila ali zadeva pesniške umetnosti kot take: bržkone gre ravno za nepreciznost konceptov, ki jih uporablja nereflektirana literarna kritika.

Odgovori očitkom glede pesniškega jezika ustrezajo splošnemu očitku o notranji protislovnosti pesniškega diskurza oziroma tega, kar govori pesnik sam ali njegove osebe. Glede takih protislovij pa je treba uporabiti isti postopek kakor pri razreševanju sofističnega, tj. navideznega dokazovanja: "Protislovja v pesnikovih besedah je treba proučevati ravno tako, kakor opazujemo ovržbe v dokazovanju: namreč ali se nanašajo na isto in z ozirom na isto ter na prav isti način in jih je potemtakem tudi treba razreševati"⁷⁹ ali glede na to, kar pesnik sam govori, ali glede na to, kar bi mogel domnevati presoden človek" (1461b 15-18). Očitke je torej treba razreševati tako, kakor bi jih videl premišljen človek (ho phrónimos; prim. EN 1107a 1), ki zna presojati v zadevah vrline, ali pa po pravilih dialektike. Dokaz je resničen, če je odgovor (antíphasis), ki je vsebovan v ovržbi, usmerjen na isto stvar v istem odnosu itd. V *Sofističnih dokazih* Aristotel v zvezi z razreševanjem paralogizmov, ki temeljijo na ignoratio elenchi, ugotavlja, da je sklep treba primerjati z njegovim protislovjem, da bi videli, ali vključuje nekaj istega glede na isto ter v razmerju do istega ter na isti način ter v taistem času (26. pogl., 181a 1-5). Kakor mora vsako dokazovanje upoštevati aksiom o protislovju, tako v sofistčnih dokazih vedno nastopa napaka ignoratio elenchi, ki je počelo vseh sofizmov in paralogizmov (SE, 6. pogl., in 167a 25-27). Vse vrste paralogizmov je treba zvesti na ignoratio elenchi (SE 6): le-ta je pravzaprav temeljna napaka nekega diskurza sploh. V analizi pesništva je treba ravnati tako kakor v retoričnih ali dialektičnih diskusijah, kjer se išče neko neskladja ali nedoslednosti (enantíomata) odgovarjalca "ali glede na to, kar sam govori, ali z ozirom na tiste, za katere soglaša (homologeîn), da prav govori, ali delajo, pa tudi še glede na tiste, ki so izpričano takšni, ali glede na vse ali glede večine" (SE 15, 174b 19-23).

V Aristotelovem paraleliziranju poetike in dialektike je značilno, da se rešitve, ki zadevajo pesniški stil oziroma besedni izraz, skoraj ujemajo z logičnimi napakami oziroma paralogizmi (élenchoi, paralogismoí), ki zadevajo govor (parà tèn léxin, SE 4, 165b 23-27): "Obstajata dva načina zavračanja. Paralogizmi ene vrste so odvisni od besednega izraza (in dictione), paralogizmi druge vrste pa so izven besed. Načinov ustvarjanja predstave (tà empoioúnta tèn phantasían) na podlagi jezika je šest po številu: enakozvočnost - homōnymía (aequivocatio), dvosmiselnost - amphibolía, povezava - sýnthesis (compositio), delitev - diaíresis (divisio), poudarek - prosōdia (accentus), oblika izražanja - schēma léxeōs (figura dictionis), dvoumnost

gramatikalne oblike". Te vrste argumentacije se imenujejo tudi toposi (SE, 166b 20-21).

Če pustimo ob strani vprašanje, ali sploh mogoče strogo ločevati ti dve vrsti paralogizmov⁶⁰, pa je pomembno, da Aristotel v *Poetiki* dialektično teorijo refutacije uporablja za zagovor umetnika oziroma umetnosti. Ta zagovor pa pomeni izostritev presoje umetniških del.

S teorijo o resnici pesništva odgovarja Aristotel na Platonovo vprašanje o resnici umetnostnega predstavljanja, mimesis v 2. knjigi *Zakonov*. Platon postavlja pesniško resnico v nasprotje s slabo vladavino občinstva (theatrokratía ponērá, *Zakoní*, 700e-701a). Gledališče naj ne bo kraj, kjer gledalci ne bi priznavali nobene umetniške resnice ter bi umetnost presojali le po ugodju, ki ga človek občuti, bodisi da glasbo razume ali ne. Platon hoče, da bi med gledalci zavladala aristokracija okusa in presoje, ki bi znala videti umetniško pravilnost in resnico. Tudi umetnost ima svojo resnico in pravilnost (orthótēs, *Zakoní*, 700e), ki pa se mora zgledovati po resnici znanosti (667c)⁶¹.

Vsekakor je treba ponovno premisliti, koliko 2. knjiga Platonovih *Zakonov* tvori predpostavko Aristotelove *Poetike*⁶². Medtem ko je Platon umetnost podredil filozofskim kriterijem, pa je Aristotel uporabil filozofsko logiko, da bi vzpostavil ne le avtonomijo umetnosti oziroma njene resnice, temveč tudi avtonomijo vrednotenja umetniških del. Za Aristotela pesništvo ni niti samo inspirirano odkrivanje neke "višje resnice" niti zgolj "laž" in iluzija. Zato kot merilo estetske kritike uvede premišljenega ocenjevalca (ho phrónimos, 1461b 18), ki je blizu tega, da bi dosegel tisto izravnavo spoznavne in čustvene naravnosti v estetski kritiki in presoji, ki jo je kasneje utemeljila Kantova filozofija umetnosti.

OPOMBE

¹ "O napačnem dokazovanju je govor v njegovi knjigi o pesniški umetnosti"; fragment 13 iz domnevne druge knjige *Poetike*, cit. po Lanza 1992, str. 228.

² Ta del *Poetike* je Bywater povzel kot "the art of imparting a plausible air to incredible fiction"; cit. po Nahm 1975, str. 147.

³ Prim. Kalan 1991, str. 1-2.

⁴ Detienne 1967, str. 61-62.

⁵ Tatarkjevič (s. a.), str. 239 in 292.

⁶ Dupont-Roc - Lallot 1980, str. 283: "un effet de vérité".

⁷ Prim. o tem D. Sayers, *Aristotel o detektivski literaturi*, v: *Memento umori*, izd. S. Žižek in R. Močnik (Ljubljana 1982), str. 29; varianta prevoda: "pripovedovati laži na primeren (pravi) način".

⁸ Odisej pripoveduje Penelopí, da je Krečan Alton iz Knososa, kjer je nekoč celo gostil samega Odiseja na njegovem potovanju v Trojo, ter kot dokazilo verodostojnosti svoje pripovedi opiše Odisejevo obleko in prijatelje.

⁹ Če A ni resničen, toda če je A tak, da če bi bil resničen, bi sledil B (četudi se B lahko dogodi tudi na drugačen način in ne le kot nasledek A-ja), tedaj mora pesnik dodati B (prostheinal) svojemu napačnemu stavku A; tedaj bodo njegovi poslušalci, ki bodo videli, da je B resničen, napačno sklepali, da je resničen tudi A, katerega naravni, četudi ne nujni nasledek je B; Lucas 1990, str. 228.

¹⁰ Prim. Gantar 1982, str. 150-151. Več o tem Hamblin 1970, str. 35-37, 84-87, in G. E. R. Lloyd, *Magic, Reason and Experience* (Cambridge 1984), str. 65.

¹¹ Prim. tudi *Retoriko*, B 19, 1392b 16 in B 24, 1401b 20-29, kjer je ob analizi navideznih premislekov (enthymémata phainómena) omenjen kot sedmi topos tudi paralogizem na podlagi posledice (pará tò hepómenon). V *Topíki* je napaka posledice omenjena kot vrsta napake zaradi akcidence (Top. 168b 27 in 169b 6).

¹² Prim. Gudeman 1934, str. 413, ki opozarja na *Retoriko* (B 19, 1392b 16 sl., in B 24, 1401b 20-29).

¹³ Teza o verjetnem, ki je nemogoče, in o možnem, ki je neprepričljivo, je v nasprotju z 9. poglavjem, kjer je možno postavljeno kot prepričljivo (1451b 16).

¹⁴ Za klasifikacijo sofizmov prim. Hamblin 1970, passim; A. S. Ahmanov, *Logičeskoe učenje Aristotel'a* (Moskva 1960); I. M. Bochenki, *Formale Logik* (Freiburg - München 1956).

¹⁵ Dupont-Roc - Lallot 1980, str. 385, opozarja na opozicijo prikazovati - izbrisati (phaínesthai - aphanízein): "To, kar pokažemo, povzročí, da se zabiše tisto, kar nima svojega mesta v tekstu."

¹⁶ Tako je Aristotelovo pozicijo izostril Kuzmič 1912, str. 214.

¹⁷ Tekst negotov: paralogismós toú theátrou (rpk.) ali toú thatérou (Hermann in Bursian); Gudeman: "Fehlschluss einer anderen Person" (str. 300). Po smislu je tudi občinstvo druga oseba. Lahko bi se vprašali, ali je tu izvor Baconovega koncepta idola theatri iz *Novega organona* (I, 44).

¹⁸ Gantar 1982, str. 150.

¹⁹ Ingarden 1978, str. 38.

²⁰ Prim. o tem Gullely 1979, str. 172-175.

²¹ Avtor tega izreka naj bi bil Solon (fr. 26, ed. E. Hiller-V. Crusius).

²² A. Dokler, *Grško-slovenski slovar* (Ljubljana 1915), s. v. ískó - "Izmislil si je mnogo prevar, podobnih resnici".

²³ Prim. V. Kalan, *Dialektika in metafizika* (Ljubljana 1981), str. 157-158.

²⁴ Levet 1976, str. 211: pseúdos in alétheia počivata na različnih ravninah: "fiktivna realnost" in "resnična realnost".

²⁵ Detienne 1990, str. 30.

²⁶ P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, 1980, takole povzema pomen glagola pseúdomai: "v medialni obliki izraža vsakovrstne pomanjkljivosti: laž, prevaro, kršenje prisege, potvarjanje listin" (str. 1287b). Za indoevropske jezike je sploh značilno, da se uporabljajo isti ali sorodni izrazi za zmoto, pravaro in laž, tako da se pomen 'laži' razvija iz milejših izrazov; prim. o tem C. D. Buck, *A Dictionary of Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages* (Chicago 1949), str. 1170.

²⁷ Chantraine 1980, str. 1287b.

²⁸ Prim. Detienne 1990, str. 30sl.

²⁹ Detienne 1990, str. 66.

³⁰ Detienne 1990, str. 72.

³¹ Detienne 1990, str. 76.

³² Detienne 1990, str. 109.

³³ Martineau 1976, str. 441, 443, 451.

³⁴ Detienne 1990, str. 50.

³⁵ Levet 1976, str. 15-16.

³⁶ Prim. o tem Rosenmeyer 1955. Prim. Homerjev opis "Spanca" (*Illada* XV 290-291): "nočnemu orlu podoben, ki pravijo v gorskih predelih/ halkis mu večni bogovi, ljudje pa navadno kimindis". Po Heglu imata religija in filozofija isto vsebino, le njuna spoznavna forma je različna: "toda kakor Homer o nekaterih stvareh pravi, da imajo dve imeni, eno v jeziku bogov, drugo v jeziku efemernih ljudi, tako obstajata za omenjeno vsebino dva jezika, eden je jezik čustva, predstave,... drugi pa jezik konkretnega pojma"; G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I*, v: *Werke* 8, 1970, str. 24-24.

³⁷ Citirano po Tatarkevjič (s. a.), str. 292.

³⁸ Gantar 1982, str. 40-41, 151-152.

³⁹ Poleg tega dela ter poleg *Razprave o pesniški umetnosti* v 2 knjigah (pragmateia tēs téchnēs polētikēs, a, b (Diogenes Laertios 5. 24) nastopa v seznamu Aristotelovih del še aporetično delo *Vprašanja pesništva* (Polētiká) ter dialog *O pesnikih* (Peri poiētōn) v 3 knjigah. Prim. Diogenes Laertios, *Životi i mišljenja istaknutih filozofa* (Beograd 1973), ter *Catalogue of Aristotle's Writings, v: The Complete Works of Aristotle*, ed. J. Barnes, 1985, vol. II, str. 2386-2388.

⁴⁰ H. Holtzky, geslo "Problem", v: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 7, 1989, stol. 1397.

⁴¹ Prim. J. Brunschvicg, *Aristote: Topiques* (Paris 1967), *Introduction*, str. XXIX.

⁴² J. Brunschvicg, *Notes complémentaires*, n. d. str. 121.

⁴³ G. Colli, *Die Geburt der Philosophie*, 1981, str. 72; cit. H. Holtzky, geslo "Problem", v: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 7, 1989, stol. 1398.

⁴⁴ Prim. H. Flashar, *Einleitung*, v: Aristoteles, *Werke in deutscher Übersetzung 19, Problemata Physica* (Berlin 1962), str. 297.

⁴⁵ Pfeiffer 1968, str. 6, 8: zētēmata proballein je bila navada na simpozijih intelektualnih krogov.

⁴⁶ Kuzmić 1912: énia - "nekateri izraze".

⁴⁷ Butcher 1951, III. pogl. *Poetic Truth*, str. 163-197.

⁴⁸ Tako Goldschmidt 1982, str. 372.

⁴⁹ Cit. po Lucas 1990, str. 233.

⁵⁰ "Postulati generali di critica letteraria", Vaglimigli 1934, str. 181.

⁵¹ Lucas 1990: Lac. stat. et sic explet Vahlen: orthōs, hēmarte d'en tō mimeisthai (sive apergāsasthai) di' > adynamían; ali Lucas: ti kai ouk orthōs emimēsato di...

⁵² é adynata pepoētai, secl. Düntzer.

⁵³ Gesichtspunkte, Vahlen 1914.

⁵⁴ Prim. Kalan 1991, str. 1-2.

⁵⁵ V Aristotelovi *Poētikí* o tem govorijo naslednji pasusi: pogl. 6, 1550a 31; 9, 1452a 6; 14, 1454a 4; 16, 1455a 17; 24, 1460a 12; prim. Vaglimigli 1934, str. 186.

⁵⁶ Lucas 1990, str. 235.

⁵⁷ amimētōs - "d'une manière non-representative" (Dupont-Roc - Lallot 1980); inartistically (Butcher 1954).

⁵⁸ Prim. Vahlen 1914, str. 187.

⁵⁹ Glede alēthēs je upravičena Kuzmićeva opomba: "Taj izraz alēthēs ne označuje istinito mišljenje o predmetu za koji inače znamo, da postoji, nego označuje sam bitak: tō alethēs - tō on - tō dynatōn. Prim. Kuzmić 1912, str. 220. Prim. *Prve analitike*: nemogoče - ne resnično (adynaton - ouk alēthēs, APr. I 46, 52a 32).

⁶⁰ Prim. Kuzmić 1912, str. 220: autōs mēn poiēin toíous, hoíous dei eínai, Euripídēs dē poiēin toíous, hoíoi eísi.

⁶¹ O Aristotelovem pojmu umetniške paradigme ali ideala prim. Kalan 1991, str. 14.

⁶² Lucas sprejema Vahlenov tekst: all' ei étychen hōsper Xenophánei, prim. Vahlen 1914, str. 331-332.

⁶³ Lucas 1990, str. 239. Prim. Platon, *Država*, 331a sl. Razrešitev očitka, da so Homerjevi miti o bogovih nespodobni (aprepēs), se izvaja tudi s toposom navade: hōn hē lysis katà tō pleiston apō éthous lambánetai (Schol. II. 18, 489); cit. po Lucas 1990, str. 239.

⁶⁴ Grški tekst pri Vahleu 1914, str. 189: toiaúta ací poiēi Hómēros, hoía én tóte; prevod tega fragmenta je pri Vaglimigliu 1934, str. 189, ter v Barnes 1985, str. 2431.

⁶⁵ Prim. o tem še *Nikomahovo etiko* III, 1, 1110a 19, in *Politiko* VII, 13, 1332a 10-18.

⁶⁶ Twining: ta d'hypenantiós eireména - "kar je povedano na protisloven način"; P - ta d'hypenantía hós eireména; ta sporni tekst prejavata Dupont-Roc in Lallot kot "les contradictions en tant que dites".

⁶⁷ Prim. Vaglimigli (1934), str. 193.

⁶⁸ Vaglimigli 1943, str. 194: "Kajti če beremo didomen, napravimo Zeusa odgovornega za direktno laž ... z branjem didómen, infinitiv-imperativ, .. bi laž padla naravnost ... na Sanjo": "torej Sanja obljublja Agamemnonu slavo in potemtakem laže, ne pa kar Zeus"; Gantar 1982, str. 153.

⁶⁹ Lucas 1990, str. 253.

⁷⁰ V *Retoriki* (1407b 13) govori o težavah interpunkcije pri Heraklitu; v *Sofističnih dokazih* je omenjena dvoumnost izreka egō d' éthēka doūlon ant' eleūtheron - osvobodil sem te/ zaslužnil sem te (166a 36-37), prim. Vaglimigli 1934, str. 195-196.

⁷¹ Prim. Goldschmidt 1982, str. 377-378.

⁷² Prim. Vaglimigli 1934, str. 200: "béltiōn estí toioútous eínai".

⁷³ Prim. Kalan 1991, str. 13.

⁷⁴ Prim. o tem Goldschmidt 1982, str. 371-372, in Vaglimigli 1934, str. 202.

⁷⁵ Ta klasifikacija odgovorov spominja na delitev vrst imen v 21. pogl., 1457b 1 sl.: "Vsako ime je ali navadna beseda ali nenavadna beseda ali prispodoba ali okrasna beseda ali skovanka ali podaljšana ali skrajšana ali spremenjena beseda"; prim. Goldschmidt 1982, str. 377.

⁷⁶ Goldschmidt 1982, str. 377, 382, ter Gudeman 1934, str. 442.

⁷⁷ Vaglimigli 1934, str. 198, op. 2.

⁷⁸ Vahlen 1914, str. 220: "die technisch-wissenschaftliche Richtigkeit".

⁷⁹ 1) hóste kal autōn - "torej proučevati osebo ali.."; 2) hoste kal lytéon; M. Schmidt.

⁸⁰ Prim. Hamblin 1970, str. 80.

⁸¹ Prim. še *Zakoní* 668b o pravilnosti posnemanja (hē orthótēs tēs miméseōs).

⁸² Prim. Barbarić 1979.

IZBRANA BIBLIOGRAFIJA

I. Izdaje, prevodi, komentarji *Poētikē*:

BARNES, Jonathan, 1985: *The Complete Works of ARISTOTLE*, the revised Oxford translation, Bollingen Series LXXI 2 (New Jersey: Princeton University Press).

BUTCHER, S. H., 1954: *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art with a critical text and translation of THE POETICS* - with a prefatory essay by J. Gassner (London 1894, New York: Dover Publications).

DUPONT-ROC, Roselyne, LALLOT, Jean, 1980: *Aristote, La Poétique, le texte grec avec une traduction et des notes de lecture* par R. Dupont-Roc et J. Lallot, préface de Tzvetan Todorov (Paris: Éd. du Seuil).

GANTAR, Kajetan, 1982: *Aristoteles, Poetika*, 2. dopolnjena izdaja, prevedel, uvod in opombe napisal Kajetan Gantar (Ljubljana: Cankarjeva založba).

GUDEMAN, Alfred, 1934: *Aristoteles, Peri poiētikēs, Mit Einleitung, Text und Adnotatio critica, exegetischem Kommentar, kritischem Anhang und indices nominum, rerum, locorum* (Berlin und Leipzig: W. de Gruyter).

- KUZMIĆ, Martin, 1912: *Nauk o pjesničkom umijeću, Aristotelova Poetika, s prijevodom i komentarom* izdao Martin Kuzmić (reprint Zagreb 1977).
- LANZA, Diego, 1992: *Aristotele, Poetica. Introduzione, traduzione e note di Diego Lanza, testo greco a fronte*. 3. izd. Biblioteca universale Rizzoli 638 (Milano: Rizzoli).
- LUCAS, D. W., 1968, 1990: *Aristotle: Poetics, Introduction, Commentary and Appendices* (Oxford: Clarendon).
- NAHM, C. Milton, 1975: *Readings in Philosophy of Art and Aesthetics* (New Jersey: Prentice-Hall).
- VAGLIMIGLI, Manara, 1934: *Aristotele, Poetica, introduzione, traduzione, commento*, Seconda ed. riveduta (Bari: Laterza).

II. Študije in interpretacije

- BARBARIĆ, D., 1979: Prilog tumačenju porijekla i biti umjetnosti. *Ideje* št. 8, str. 29-36.
- BARTHES, Roland, 1970: *L'ancienne rhétorique, Aide-mémoire*. *Communications* 16, str. 172-223.
- BARTHES, Roland, 1990: *Retorika starih, Elementi semiologije. Studia humanitatis* (Ljubljana: ŠKUC)
- DETIENNE, Marcel, 1967, 1990: *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque. Textes a l'appui* (Paris: Editions La Decouverte).
- GADAMER, Hans Georg, 1981: *Umetnost in posnemanje, v: Misel o moderni umetnosti, Izbrani eseji in odlomki*, ur. J. Vrečko, Kondor 190 (Ljubljana: Mladinska knjiga), str. 50-60.
- GANTAR, Kajetan, 1985: *Antična poetika. Literarni leksikon*, 26 (Ljubljana: ZRC SAZU - DZS).
- GASSNER, John, 1978: *Aristotelova književna kritika, Književna smotra X*, št. 31-33, str. 23-32.
- GOLDSCHMIDT, Victor, 1982: *Temps physique et temps tragique chez Aristote, Commentaire sur le Quatrieme livre de la Physique (10-14) et sur la Poétique* (Paris: Vrin).
- GULLEY, Norman, 1971/1979: *Aristotle on the Purposes of Literature, v: Articles on Aristotle IV* (London 1979), str. 166-176.
- HAMBLIN, Charles Leonard, 1970: *Fallacies* (London: Methuen).
- INGARDEN, Roman, 1978: *Opaske na marginama Aristotelove Poetike, Književna smotra X*, št. 31-33, str. 33-48.
- KALAN, Valentin, 1991: *Aristotelova teorija umetnostnega predstavljanja - mimesis, Primerjalna književnost XIV*, št. 2, str. 1-22.
- LEVET, Jean-Pierre, 1976: *Le vrai et le faux dans la pensée grecque archaïque* (Paris: Les Belles Lettres).
- MARTINEAU, Emmanuel, 1976: *Mimesis dans la "Poétique": pour une solution phénoménologique (A propos d'un livre récent)*, *Revue de métaphysique et de morale* 81, št. 4, str. 438-466.
- PFEIFFER, Rudolf, 1968: *History of Classical Scholarship*. (Oxford).
- ROSENMEYER, G., 1955: *Gorgias, Aeschylus and Apaté*, *American Journal of Philology* 76, št. 3, str. 225-260.
- SIMONDON, Michèle, 1982: *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Ve siècle avant J.-C., Psychologie archaïque, mythes et doctrines* (Paris: Les Belles Lettres).
- TATARKJEVIĆ (Tatarkiewicz), Vladislav, s. a.: *Istorija šest pojmova: Umetnost - Lepo - Forma - Stvaralaštvo - Podražavanje - Estetski doživljaj. - Dodatak: O savršenstvu* (Beograd: Nolit). Poljski izvirnik: Warszawa 1975-1976.
- VAHLEN, Johannes, 1914: *Beiträge zu Aristoteles' Poetik*, hg. H. Schoene (Leipzig & Berlin: Teubner).

ALEKSAN- DRINEC

I. Zgodovinski razvoj in ritmični ustroj francoskega aleksandrinca

Pričujoča študija je prvi del razprave, ki na primeru prenašanja francoskega aleksandrinca v druge jezike obravnava razlike med silabičnim in akcentuacijskim verzifikacijskim sistemom. Študija analizira zgodovinski razvoj aleksandrinca od obdobja formiranja v srednjem veku prek normativne klasicistične poetike in romantičnega verza, ki uveljavi poleg klasične središčne cezure tudi možnost dveh cezur, do moderne lirike, ki dokonča proces ritmičnega osvobajanja aleksandrinca z brisanjem cezur in uporabo enjambementa. - Ritmični ustroj klasičnega aleksandrinca temelji na ravnovesju stalnih in premičnih ("ritmičnih", "svobodnih") naglasov. Njegova silabična struktura je v veliki meri odvisna od izgovarjanja in štetja nemege e-ja. Razkorak med konkretno ritmično podobo verza in abstraktno silabično shemo premošča klasicistična poetika z zapletenimi pravili.

Oglejmo si slavni Racinov verz z začetka tragedije *Ifigenija*, ki velja za neoporečen primer aleksandrinca:

Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune.

Sijajno zgrajeni verz se odlikuje z izjemnim ritmom, melodičnostjo in svojevrstno mehko podob, ki pa na sporočilni ravni učinkuje prav obratno - strašljivo in grozeče: idilični mir le še bolj poudari grozo bližajočega se žrtvovanja nedolžne princese Ifigenije, tako da učinkuje kot tišina pred nevihto. Racine je bil mojster tovrstnih učinkov.

Ker pa so za klasične francoske aleksandrinca značilne zaporedno rimane verzne dvojice, si oglejmo tudi začetna verza Racinove tragedije *Andromaha*:

Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle,
Ma fortune va prendre une face nouvelle;

Leksikalna definicija aleksandrinca je lahka in kratka: verz je dobil ime¹ po *Romanu o Aleksandru* (*Li Romans d'Alexandre*), ki je nastal proti koncu 12. stoletja; ima 12 zlogov, ki so v klasicizmu razdeljeni s središčno cezuro (la césure médiane) po 6. zlogu, romantika pa vpelje tudi možnost dvojne cezure (la double césure), in sicer po 4. in 8. zlogu; po dva zaporedna verza povezuje rima.

Podrobnejši pogled v zgodovinski razvoj in v ritmični ustroj aleksandrinca pa to pregledno definicijo močno zaplete in problematizira.

1. Zgodovinski razvoj aleksandrinca

Zgodovinsko dejstvo, da se aleksandrinec pojavlja že pred *Romanom o Aleksandru*, recimo v *Romanju Karla Velikega v Jeruzalem* (*Pèlerinage de Charlemagne à Jerusalem*) iz prve polovice 12. stoletja, niti ni bistveno. Bolj bistveno je vprašanje, na kakšen način se je aleksandrinec razvil iz

latinskega verza.² Ta problem že dolgo buri kri romanistom in verzologom, teorije pa večinoma temeljijo na dveh hipotezah:

1) Klasična hipoteza: aleksandrinec se je razvil iz malega (krajšega ali prvega) asklepiadeja (Asclepiadeus minor ali Asclepiadeum primum), ki ga je rad uporabljal Horac (- = dolgi zlog, ∪ = kratki zlog, / = meja stopice, // = cezura, ' = naglas):

Maecenas, atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum³

— / — ∪ ∪ — // — ∪ ∪ — / ∪ —

— / — ∪ ∪ — // — ∪ ∪ — / ∪ —

V prid tej hipotezi govorita število zlogov (12) in središčna cezura.

2) Alternacijska hipoteza je na prvi pogled manj prepričljiva in razvidna, ima pa v zadnjem času več zagovornikov (med drugimi romanista Michela Burgera in znamenitega estetikar Étienne Souriauja⁴; temelji na domnevi o dinamičnem naglasu v pozni latinski poeziji, kjer naj bi šlo za alternacijo krepkih in šibkih zlogov.⁵ Po tej tezi naj bi se aleksandrinec razvil iz latinskega jamskega tetrametra, kakršen je verz:

1 2 3 4 5 6 (+1+1) 1 2 3 4 5 6 (+1+1)

Xristus in nostra insula - quae vocatur Hibernia

Morda je ta "genetična" matrica eden izmed razlogov, zakaj ima aleksandrinec v svoji klasični podobi ritmični ustroj, ki ponavadi temelji na štirih naglasih, zato se je zanj uveljavila tudi sinonimna oznaka - tetrameter. Francoska literarna veda pa je poimenovala aleksandrinec francoske klasike tudi s terminom dimeter, ki označuje povsem enako ritmično strukturo kot tetrameter, le da izraz dimeter poudarja dva polstiha (hemistiches), ki ju ločuje središčna cezura, izraz tetrameter pa štiri naglase klasičnega aleksandrinca. Naštajmo jih:

- dva stalna naglasa, in sicer

1) na 6. zlogu, tj. pred središčno cezuro, na koncu prvega polstiha, in

2) na 12. zlogu, tj. na koncu verza, kar francoska literarna veda imenuje končnica (la clausule - iz latinske besede clausula);

- poleg tega pa še (najmanj) dva premečna, "ritmična" naglasa, v vsakem polstihu (najmanj) po eden, ki polstih členita na manjša ritmična segmenta.

Stalna naglasa vzpostavljata ritmično strukturo, medtem ko premečna naglasa mehčata rigidnost stalnih naglasov in cezur ter dajeta aleksandrincu živ ritmični utrip. Aleksandrinca, pri katerih se tudi premečni naglasi ponavljajo na istih mestih v verzu (recimo na 3. in 9. zlogu), učinkujejo namreč suho in monotono. Mojstri klasičnega aleksandrinca so znali imenitno sintetizirati spoštovanje stalnih naglasov in cezur s svobodo premečnih naglasov; oglejmo si nekaj aleksandrincev iz Racinove tragedije *Bérénice* (/ = središčna cezura, številke označujejo naglašene zloge):

De cette nuit, Phénice, / as-tu vu la splendeur?
 Tes yeux ne sont-ils pas / tout pleins de sa grandeur?
 Ces flambeaux, ce bûcher, / cette nuit enflammée,
 Ces aigles, ces faisceaux, / ce peuple, cette armée,
 Cette foule de rois, / ces consuls, ce sénat,
 Qui tous, de mon amant / empruntaient leur éclat.⁶

Predvsem je očitno – pri glasnem (recimo gledališkem) recitiranju pa tudi slišno – da sta stalna naglasa zmeraj na sredini in na koncu verza (točneje: na 6. in na 12. zlogu). Premični naglasi členijo polstihе na različno dolge ritmične segmente: če s številkami označimo število zlogov v ritmičnih segmentih zgoraj navedenih aleksandrincev, ugotovimo, da znotraj polstihov vlada precejšnja ritmična svoboda, ki daje aleksandrinu gibkost in mehko kot protiutež strogosti stalnih naglasov:

4 – 2 / 3 – 3
 2 – 4 / 2 – 4
 3 – 3 / 3 – 3
 2 – 4 / 2 – 4
 3 – 3 / 3 – 3
 2 – 4 / 3 – 3

Ker ima vsak polstih 6 zlogov, je logično, da lahko (svobodni) ritmični segmenti znotraj polstihа obsegajo od enega do pet zlogov; oglejmo si prav ta mejni, najbolj drastični primer, in sicer pri Racinovih verzih iz tragedije *Fedra*, ki ju bomo pozneje natančneje analizirali:

Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
 Un... Votre fils, Seigneur, me defend de poursuivre.⁷

Prvi polstih drugega citiranega aleksandrinca ima kar dva premična naglasa, na 1. in 4. zlogu; število zlogov po ritmičnih segmentih pa kaže nenavadno strukturo: 1 – 3 – 2 / 3 – 3. Pri tem opazamo, da je ritmični segment, ki ima le en sam zlog, pomensko karseda poudarjen. Premični naglasi torej nimajo le ritmične (zvočne) funkcije, temveč bistveno vplivajo tudi na pomensko poudarke, kar dokazuje, da zven v poziciji pomeni, pomen pa zveni.

Ritem francoskega verza je torej v veliki meri svoboden, ta svoboda pa nedvomno izhaja iz potrebe po vzpostavitvi ravnovesja med fiksnimi, rigidnimi strukturami verza, kakršna sta verzni konec in cezura, ter živim utripom besedne materije. Iz tega so-delovanja dveh različnih ritmičnih principov izhaja tudi klasicistična prepoved dolgih besed v poeziji: dolge besede

namreč povsem zapolnijo verzni segment, pri krajših verzih pa celo vso vrstico, kar pomeni, da imajo le stalni verzni naglas ob koncu verza oz. pred cezuro, oropajo pa verz svobodnega ritmičnega naglasa ter ga na ta način ritmično destabilizirajo, seveda s stališča klasicistične poetike. To prepoved je zlomil šele Verlaine, ko je pesem *Marina (Marine)*, III. del cikla *Bakrorezi (Eaux-fortes)* zaključil z verzom, ki vsebuje eno samo, petzložno besedo: "Formidablement..." Sledil mu je Mallarmé, ki je angleški sonet *Petit air II* prav tako začel s petzložnim prislovom: "Indomptablement a dû..."

Za zgodnji aleksandrinec in sploh za francosko srednjeveško poezijo je značilna izjemno močna cezura, ki je funkcionirala kot pavza znotraj verza in je delila verz na dva polstiha, ki nista nujno obsegala enakega števila zlogov. Čeprav je bila cezura med polstihoma malce šibkejša kakor pavza na koncu verza, ki je edina omogočala vdih, sta bila polstiha skoraj tako močni enoti kot celoten verz.⁸ Zato sta se oba polstiha lahko končala z nenaglašanim ženskim zlogom (nemim e), ki so ga izgovarjali, ne pa tudi šteli.⁹

Tektonski premik v razvoju francoske srednjeveške poezije je oslabitev cezure, ki izgubi značaj pavze, še zmeraj pa ohrani značaj zarezze (coupe), ki deli verz na dva polstiha. Zato so v 16. stoletju zakonodajalci normativne poetike prepovedali uporabo nenaglašnega, ženskega zloga (nemega e-ja) pred cezuro, na koncu prvega polstiha.

Čeprav v tej razpravi ne moremo obravnavati vseh posledic oslabitve prvotne cezure, naj le omenimo, da gre za enega izmed najpomembnejših dogodkov v zgodovini srednjeveške poezije. Logično je namreč, da oslabitev cezure krepi celoto verza na rovaš polstihov, zato verzni konec pridobi na pomembnosti, kar – kot vse kaže – zbuja dodatno potrebo po rimi.¹⁰

Po rahlem upadu rabe aleksandrinca v 14. in 15. stoletju je renesančna pesniška skupina Plejada, predvsem Ronsard, v 16. stoletju dvignila ta verz na piedestal francoske poezije; odtlej velja aleksandrinec za osrednji pesniški izraz francoskega duha. Spričo svojega ritmičnega ustroja in retoričnega zamaha je predstavljal nadvse primeren formalni okvir za veliko epsko in dramsko poezijo francoske klasike.

Maurice Grammont takole razlaga zgodovinski razvoj aleksandrinca od renesanse naprej:

"Romantični verz se ni rodil v 19. stoletju, temveč izhaja neposredno iz 16. stoletja. Aleksandrinec Plejade se je odlikoval z velikimi svoboščinami, in še posebej cezura je bila pogosto zelo šibka. V 17. stoletju je imel dvojno potomstvo: verz tragedije in verz komedije. Prvega sta regulirala Malherbe in nato Boileau, ki sta mu vsilila sintaktično zarezno (coupure) na koncu vsakega polstiha; drugi pa se je izognil prepovedim legislatorjev. Le-ta je ostal v mejah komedije in tako imenovanih sekundarnih žanrov; šlo je za verz Molièra in La Fontaina, medtem ko sta plemeniti verz uporabljala Corneille in Racine."¹¹

"Romantični verz", ki ga omenja Grammont, je aleksandrinec, v katerem je središčna cezura zamenjana z dvema cezura-

ma, po 4. in 8. zlogu, kar deli vrstico na tri (pod)enote s tremi stalnimi naglasi, zato ta verz imenujejo tudi trimeter (v nasprotju z dimetrom oz. tetrametrom) ali alexandrin ternaire (trojni oz. tridelni aleksandrinec).

Izum romantičnega verza ali romantičnega aleksandrincea tradicionalno pripisujejo Victorju Hugoju:

Chantez, oiseaux! / ruisseaux, coulez! / croissez, feuillages!¹²

Ta verz iz pesmi *Tristesse d'Olympio* je Hugo napisal l. 1837. Vendar pa trimetre srečamo že dve stoletji prej, med klasički; tako kot trimeter lahko beremo naslednji La Fontainov aleksandrinec:

Ah! si mon coeur / osait encor / se renflammer!¹³

Celo resni in globoki mojster jezika Racine se je zatekel k tovrstnemu svobodnejšemu aleksandrincu, in sicer pri pisanju svoje edine komedije – *Les Plaideurs* (Pravdači). Tam med prevladujočimi dimetri oz. tetrametri najdemo tudi naslednje trimetre:

Et je faisais / claquer mon fouet / tout comme un autre.¹⁴

Dormez chez vous; / chez vous faites / tous les repas.¹⁵

... Arrêt enfin. / Je pers ma cause / avec dépens¹⁶

V povezavi s tetrametrom zveni trimeter pri Racinu takole:

Et quand il serait vrai / que Citron, ma partie,

Aurait mangé, / messieurs, le tout, / ou bien partie¹⁷

Vendar pa je po drugi strani vse navedene trimetre še zmeraj mogoče brati tudi na "klasičen" način, kot dimetre ali aleksandrince s središčno cezuro:

Ah! si mon coeur osait / encor se renflammer!

Et je faisais claquer / mon fouet tout comme un autre.

Dormez chez vous; chez vous / faites tous les repas.

... Arrêt enfin. Je pers / ma cause avec dépens

Et quand il serait vrai / que Citron, ma partie,

Aurait mangé, messieurs, / le tout, ou bien partie

Če je v navedenih primerih vprašljivo, ali gre za trimetre ali dimetre (tetrametre), v naslednjem La Fontainovem verzu ne more biti nobenega dvoma:

Maudit chateau! / maudit amour! / maudit voyage!¹⁸

Gre za čisti trimeter, za tridelni aleksandrinec, kakršnega so razvijali komični žanri na robu strogo normiranega klasicizma. Zato je toliko bolj presenetljivo, da lahko čisti trimeter najdemo celo v Corneillovi pozni tragediji *Surena*, saj je normativna klasicistična poetika za tragedijo zapovedovala rabo dimetra (tetrametra):

Toujours aimer, / toujours souffrir, / toujours mourir.¹⁹

Preberimo ta trimeter skupaj s predhodnim dimetrom:

Je veux, sans que la mort / ose me secourir,

Toujours aimer, / toujours souffrir, / toujours mourir.

Sprememba ritma iz dimetra v trimeter nemudoma izzove zvišano pozornost in opozarja na pomembno sporočilo, ki zahteva drugačen ritem. Ta ritmična modulacija zahteva tudi spremembo tempa izgovarjave, kar razločno začutimo, če ta dva aleksandrinca preberemo na glas, še natančneje pa to slišimo pri glasni gledališki izreki, če prisluhnemo francoskim igralcem, ki se vse življenje šolajo v težavnih in zapletenih pravilih odrske izgovarjave aleksandrinca: ker velja pravilo, da naj bodo vsi aleksandrinci približno enaki po trajanju, zahteva sprememba dimetra v trimeter tudi hitrejšo izgovarjavo tridelnega aleksandrinca, če naj bo njegovo trajanje enako trajanju počasnejšega dvodelnega aleksandrinca. Skratka: dimeter ima počasnejši, trimeter pa hitrejši tempo. Od romantike naprej, ko je bil trimeter sprejet kot legitim način členjenja aleksandrinca, so pesniki mojstrsko menjavali različna ritma in tempa dimetra in trimetra, da bi dosegli čim večjo ritmično raznovrstnost.

Tudi zgoraj citirani Hugojev trimeter je obkrožen s samimi dimetri:

"Eh, bien! oubliez-nous, / maison, jardin, ombrages!
Herbe, use notre seuil! / ronce, cache nos pas!
Chantez, oiseaux! / ruisseaux, coulez! / croissez, feuillages!
Ceux que vous oubliez / ne vous oublieront pas!

Pospeševanje tempa v tem Hugojevem trimetru z zvočnimi sredstvi podpira njegov pomen.

Ritmična sprememba se zgodi tudi v primeru enjambementa, ki je bil kot prestopanje stavka čez mejo verza v klasicistični poetiki najstrože prepovedan, ker naj bi rušil ritmično celovitost verza in zvočno moč rime. Znamenita sta aleksandrinca, s katerima je Boileau prepovedal enjambement v svoji *L'art poétique*:

Les stances avec grâce apprirent à tomber,
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.²⁰

Navedena verza sta pomenljiva na več ravneh: čas izjave očitno govori o tem, da je bil enjambement močno razširjen v obdobju pred klasicizmom. In res: v francoski srednjeveški poeziji kar mrgoli enjambementov, te in mnoge druge pesniške svobosčine pa so si radi jemali tudi renesančni pesniki, zbrani v skupini Plejada, predvsem Ronsard, zato Boileau z gnevom detronizira Ronsardov pesniški kult. Oglejmo si funkcioniranje enjambementa v Ronsardovi pesnitvi *La vie rustique*, napisani v aleksandrincah; naslednja fragmenta smo si izbrali zaradi tega, ker tudi na pomenski ravni zagovarjata prevlado narave nad umetno(stno) lepoto, kar se povsem ujema s svobodo Ronsardovega pesniškega jezika:

Plus belle est une Nymphé en sa cotte agraffée,
Aux coudes demi-nus, qu'une Dame coiffée
D'artifice soigneux, toute peinte de fard;
Car toujours la nature est meilleure que l'art.
(...)

Écoutez donc ici les musettes sacrées
Des ces Bergers, Seigneurs, de diverses contrées,
Qui font diversement tout ainsi qu'il plaît
D'amoureuses chansons sonner cette forêt...²¹

Pri Boileauju srečamo izraz enjambement v njegovi prvotni, etimološki obliki: glagol enjamber pomeni namreč prestopiti, prekoračiti, izvira pa iz francoske besede za nogo – jambe. V slovenščini bi torej lahko napravili besedno igro in rekli, da je enjambement – prestopek, v tem smislu pač, da prestop stavka iz verza v verz predstavlja prestopek, prekoračitev, prekršek zakonov normativne poetike, kakor jih je formuliral Boileau, najstrožji zakonodajalec klasicistične besedne umetnosti. Zanimivo pa je, da so njegovo prepoved enjambementa včasih kršili celo najstrožji klasicistični avtorji, recimo Racine v že citiranem aleksandrincu iz *Fedre*:

Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
Un...Votre fils, Seigneur, me défend de poursuivre.

Navedeni Racinov enjambement s formalnega stališča sicer kričeče krši pravilo, vendar je očitno uporabljen zavestno in spretno, izžareva pa nadvse močan ritmični in pomenski učinek: besedica Un je z enjambementom izločena iz predhodnega verza, s tropičjem ločena od ostanka vrstice ter na ta način karseda pomensko poudarjena. Enjambement kot "prestopek" je torej legitimen pesniški postopek, ki s spretno uporabo utegne sprožiti presenetljive pomenske učinke in obrate, saj se pravi smisel določene pesniške izjave razkrije bralcu šele potem, ko vrstico prebere do konca in se z očmi vrne na levo stran, na začetek naslednje vrstice.

Zaradi pomembnosti polstihov kot posebnih ritmičnih (pod)enot pozna francoska poezija tudi enjambement znotraj verza, ki ga literarna veda imenuje rejet (iz glagola rejeter – odvreči, zavreči); gre za ritmični postopek, pri katerem je zadnja beseda določenega priredja ali podredja "od-vržena" čez cezuro iz prvega v drugi polstih. (Francoska literarna veda včasih uporablja termin rejet tudi kot sinonim za enjambement.)

Naj na tem mestu le omenimo, da v francoski poeziji srečujemo tudi t. i. "kontra-enjambement" in "kontra-rejet": gre za obrnjeni enjambement oz. rejet, ko se nova sintaktična enota začne tik pred koncem verza oz. polstih.

Razvoj aleksandrinca gre pri utemeljiteljih pesniškega modernizma v smeri rušenja sistema cezur in uveljavljanja enjambementov, skratka, čedalje večje ritmične svobode.

Marjeta Vasič takole razlaga revolucionarne svoboščine, ki jih je Baudelaire vpeljal v aleksandrincev:

"Na prvi pogled se zdi, zlasti tujemu, nefrancoskemu bralcu, da je bil Baudelaire v metriki bolj tradicionalen kakor v izbiri in kombinaciji besed. Tako se kaj pogosto sliši mnenje, da je pesnik na 'star' način izrazil 'novo vsebino'; mnenje, ki iz načina izključuje semantične posebnosti in temelji na predpostavki, da je v poeziji mogoče ločiti vsebino od oblike. (...) Tudi Baudelaire je večinoma pesnil v dvanajstercu;

in kakor ugotavlja Cassagne, njegovi prestopki rušijo predvsem klasično-romantično binarno simetrijo verza (zareza, odmor po šestem zlogu in na koncu dvanajsterca), ki jo je sicer popolnoma obvladal, kadar mu je ustrezala. V splošnem pa je pri njem očitna tendenca po sprostitvi tradicionalne ritmične sheme; izvajal jo je z različnimi postopki: z uporabo tako imenovanega tritaktnega dvanajsterca, tako imenovanega trimetra, ki ga je iznašel že Hugo, ki pa pri Baudelairu nima zmerom enake funkcije kakor pri njem; s pogosto kombinacijo trimetra in prestopa, ki sintaktično enoto začinja ali nadaljuje; s poudarjeno besedo na petem in enajstem, namesto na predpisanem šestem in dvanajstem zlogu (kar je nekaj let pozneje opazil šestnajstletni Rimbaud in v svojih prvih pesmih tvegal podoben prekršek), z verzji brez vsakršnega predaha. Vsi ti postopki seveda niso nikakršne metrične akrobacije, ki bi bile same sebi namen. Z njimi je Baudelaire ustvaril nove ritme, značilne samo zanj, in obenem podelil svojim verzom posebno intonacijo in melodiko, ki se razlikujeta od vse tedanje poezije (čeprav je za nekatere postopke dobil pobudo v prozaičnih verzih Sainte-Beuva). Njegova pesniška govorica se odmika od deklamatorsko vznesene, 'pojoče', navzven usmerjene recitacije; njena intonacija je pritažena, njen ritem se podreja sintaktični strukturi besedila, tako da mestoma uhaja ritmičnim zakonitostim verza in se približuje prozi.²²

Oglejmo si nekaj primerov Baudelairovih aleksandrincev. Tu je romantični trimeter iz VI. pesmi cikla *Le Voyage*:

"O mon semblable, / o mon maître, / je te maudis!"

Druga kitica pesmi *Les Aveugles* je zanimiva zaradi močnega enjambementa med 2. in 3. verzom ter zaradi sistema rim, saj Baudelaire namesto zaporednih rim, značilnih za tradicionalne aleksandrince, uporabi oklepajočo rimo:

Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,
Comme s'ils regardaient au loin, restent levés
Au ciel; on ne les voit jamais vers les pavés
Pencher rêveusement leur tête appesantie.

Ritem navedene kitice je – razen v zadnjem verzu – nemogoče razčleniti s središčno cezuro, ne ujema pa se niti z romantičnim trimetrom.

V zgoraj citiranih štirivrstičnicah je Hugo povezal aleksandrincev s prestopno rimo, Baudelaire pa z oklepajočo. Z določeno mero poenostavljanja bi lahko rekli, da so zaporedne rime pri aleksandrincu primerne za epsko poezijo (in seveda dramatiko), medtem ko so prestopne in oklepajoče rime pri aleksandrincu znamenje lirske poezije.

Baudelaire je pogosto ulil široki ritem aleksandrincev celo v drobno posodo soneta, s tem pa dosegel povsem nove izrazne možnosti. Značilen je v tem smislu sonet *La Destruction*, iz katerega citiramo tercinski del:

Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,
Haletant et brisé de fatigue, au milieu
Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,
Et jette dans mes yeux pleins de confusion
Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,
Et l'appareil sanglant de la Destruction!

Druga tercina, v kateri verzni ritem sicer temelji na tradicionalni središčni cezuri, ponuja v premislek problem števila zlogov v aleksandrincu: preštejmo zloge v 1. in 3. verzu te tercine:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Et jette dans mes yeux / pleins de confusion

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Et l'appareil sanglant / de la Destruction!

Končnica *-ion* se v moderni francoščini izgovarja kot en zlog, tovrstno izgovarjavo, ko dva zaporedna vokala v besedi tvorita diftong, pa fonetika in prozodija imenujeta sinereza. Vendar se Baudelaire ni zmotil pri številu zlogov, temveč se je držal tradicionalnega pesniškega štetja zlogov, ki temelji na latinski etimologiji. V pesniški rabi se namreč končnica *-ion* bere in šteje kot dva zloga (*i-on*), zato imata besedi *confusion* in *Destruction* v Baudelairovem sonetu po štiri zloge (*con-fu-si-on* in *De-stru-cti-on*), ne pa po tri, kakor je uveljavljeno v sodobni vsakdanji govorici. Ta fonetični pojav je – za razliko od sinereze – v fonetiki in prozodiji znan pod terminom diereza,²³ označuje pa izgovarjavo dveh zaporednih vokalov v besedi kot dveh različnih zlogov. Navedena aleksandrinca imata torej po 12 zlogov:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Et je-tte dans mes yeux / pleins de con-fu-si-on

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Et l'a-ppa-reil san-glant / de la De-stru-cti-on!

Izgovarjava besed *confusion* in *Destruction* z dierezo (*con-fu-si-on* in *De-stru-cti-on*) neprimerno bolj poudari ti dve besedi kakor izgovarjava s sinerezo (*con-fu-sion* in *De-stru-ction*).

Tega postopka pa ni izumil Baudelaire, temveč ga srečamo že pri klasikih. Sodobniki so se zgražali nad naslednjim Racinovým aleksandrincem iz *Ifigenije*, saj so v njem našli zgolj 11 zlogov:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Il l'attend à l'autel / pour la sacrifier.²⁴

V 17. stoletju so končnice glagolov na *-ier* izgovarjali kot en zlog, kot diftong. Vendar je Racine prekršil to pravilo s tem, da je pri glagolu *sacrifier* namesto sinereze (*sa-cri-fier*) uporabil dierezo (*sa-cri-fi-er*) in tako dobil 12-zložni verz.

Z ritmom je torej poudaril težo besede "sacrifier" (žrtvovati) ter z jezikovnimi sredstvi poglobil tragično sporočilo drame o žrtvovanju nedolžne princese Ifigenije. Njegovo kršenje slovničnih pravila je bilo torej umetniško utemeljeno.

Spričo vsega povedanega je naravno, da se je sinereza že zaradi hitrosti izgovarjave bolj uveljavila v prozi in vsakdanji govorici, medtem ko je poezija zaradi vrednosti besede večinoma ohranila dierezo. Čeprav se je moderna lirika v veliki meri približala dikciji vsakdanje govorice, je naravnost k dierezi ohranila; Henri Morier trdi, da gre pri tem bistvena zasluga Mallarméju in Valéryju: "Orientacija moderne poezije, kakor sta jo inicirala Mallarmé in Valéry, je naravnana k odvratanju od

sinereze ter h krepitvi diereze, kar ponovno vzpostavlja dostojanstvo pesniške izreke in skrajno skrb zanjo.²⁵ Nenavadno je, da je v istem času eden izmed poslednjih velikih pesnikov tradicionalnega sloga, Edmond Rostand, poskušal svoj verz približati vsakdanji govorici, zato je forsiral sinerezo, po vsej verjetnosti zaradi potrebe po približevanju živi govorici svojega gledališkega občinstva in zahtev sodobne odrske izreke:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Ah, c'est que quelqu'un hier m'a mis la mort dans l'ame.²⁶

Zgodovina izgovarjave besede hier (včeraj) kaže, da so jo v srednjem veku doživljali kot enozložno besedo, medtem ko sta bili že v Rostandovem času in tudi še danes možni obe izgovarjavi – sincretična (hier) in dieretična (hi-er), zato ta primer dobro ponazarja Rostandovo naravnost k sinerezi.

Resnici na ljubo pa je treba priznati, da so nekateri pesniki izkoriščali tovrstne dublete pri razreševanju metričnih problemov: tako parnasovec François-Joachim-Édouard Coppée rabi besedo hier na oba načina:

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12
De sa vue, hier encor, / je faisais mon délice.

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12
Or, ce fut hi-er soir, / quand elle me parla.²⁷

Oglejmo si razliko v odnosu do diereze in sinereze na primeru iste besede, pridevnika ancien(ne) – starodaven (-na). Mallarmé pri tej besedi uveljavi dierezo:

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12
Mon doute, amas de nuit / an-ci-enn-e, s'achève²⁸

In Rostand? Sinerezo:

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12
Toujours vive, elle est là, / cette blessure an-cienne²⁹

Tu smo priče svojevrstnega paradoksa: tradicionalist Rostand izbere moderno izgovarjavo, sinerezo, medtem ko se radikalni modernist Mallarmé odloči za tradicionalno pesniško izgovarjavo, dierezo. Ta primer razločno kaže, da je razmerje med tradicionalno in moderno poezijo bolj kompleksno in protislovno, kakor smo današnji navajeni misliti zaradi še zmeraj prevladujoče modernistične ideologije, po kateri naj bi med moderno in tradicijo zijal nepremostljiv prepad.

Pri modernizaciji aleksandrinca je nadvse pomemben Verlaine. Ta prenovitelj francoske verzifikacije je pred središčno cezuro, kjer bi moral stati stalni naglas, rad postavljajl nenaglašene besede, in to je literarna veda poimenovala "verlainovska cezura". Vendar se zastavlja vprašanje, kako sploh ritmično prebrati tovrstne Verlainove verze. Je naslednji aleksandrinec sploh dimeter?

Elle ne savait pas que / l'Enfer c'est l'absence.³⁰

Ali trimeter?

Elle ne savait / pas que l'Enfer / c'est l'absence.

Ne prvi, klasični, ne drugi, romantični način členjenja aleksandrinca na notranje segmente ne ustrezata povsem sintaktični strukturi tega verza. Še bolj drzna je radikalna uporaba enjambementa v isti pesmi (*Amoureuse du diable*):

Ce fut une banale et terrible aventure.
Elle quitta de nuit l'hôtel. Une voiture
Attendait. Lui dedans. Ils restèrent six mois
Sans que personne sût où ni comment. Parfois
On les disait partis à toujours. Le scandale
Fut affreux.

Začetniki moderne lirike so se dobro zavedali, da je treba aleksandrinec spričo njegove zgodovinske obremenjenosti in pretirane eksploatacije rabiti previdno. Modernistično distanco do aleksandrinca dobro ponazarja lucidni intervju, ki ga je Stéphane Mallarmé dal Julesu Huretu l. 1891 in ki je znan pod naslovom *O literarni evoluciji*:

"Prvič od stvarjenja sveta pesniki ne pojejo v zboru. Vse doslej, kajne, so bile za spremstvo potrebne velike orgle uradnega metruma. No, torej, ta metrum je že vse prevečkrat preigran, zato je začel utrujati. (...) Mar ni skrajno nenaravno, da je bralec lahko povsem prepričan, pa naj odpre katerokoli zbirko, da bo povsod našel, križem in počez, povsem enoličen in konvencionalen ritem, in to tam, kjer naj bi, ravno obratno, morali iskati bistveno različnost človeških občutij? Kje je navdih, kje je nepredvidljivo? O, kako duhamorno! (...) Spričo svoje zaljubljenosti v strog verz, ki je sam po sebi lep, Parnasovci niso videli, da gre tu za prizadevanje, ki dopolnjuje njihovo hotenje: prizadevanje, ki hkrati ponuja to prednost, da ustvarja neko vrsto interregnuma za veliki verz, ki je v svoji utrujenosti prosil milosti. Kajti treba je vedeti, da poskusi najmlajše generacije niso usmerjeni k odpravi velikega verza; želijo le dihati več zraka v pesmi, ustvariti neko vrsto fluidnosti in gibkosti med verzi velikega zamaha, kar so doslej po malem pogrešali. V orkestru je mogoče nenadoma zaslišati zelo lepe bleske pihal; vendar zelo dobro vemo, da bi nas orkester, ki bi ga sestavljali le taki zvoki, kaj hitro utrudil. Mladi redčijo te velike poteze in jih pustijo učinkovati le v trenutkih, ko naj ustvarijo totalen učinek: na ta način bo aleksandrinec, ki si ga ni nihče izmislil, temveč je čisto sam vzniknil iz instrumenta jezika, namesto da bi še naprej ostal v manlakalnem in negibnem stanju, odslej bolj svoboden, bolj nepredvidljiv, bolj zračen: dobil bo vrednost verza, ki ga uporabljamo le za izražanje težkih vzgibov duše. Razsežnost prihodnje poezije bo zajemala vase izhodišče velikega verza, skupaj z neštetimi motivi, ki jih poraja individualni posluš." ²¹

Ta mešanica spoštovanja, kritične distance in svobodnejšega odnosa do aleksandrinca je značilna tudi za Mallarméjevo lastno pesniško prakso, kakor kažeta njegovi osrednji pesniški deli - pesnitvi *Favnova popoldne* in *Herodiada*:

Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,

Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Rezanje aleksandrinca v dve ali več vrstic, ki pa skupaj štejejo 12 zlogov, je postopek, ki ga je vpeljala že francoska dram-

ska klasika; v trenutkih čustvene napetosti je rada razdelila aleksandrincev na več dramskih replik oz. govorcev, vendar je pri tem ponavadi spoštovala središčno cezuro:

CLYTEMNESTRE: Pourquoi le craignons-nous? /

ACHILLE: Pourquoi m'en défier?

ARCAS: Il l'attend à l'autel pour la sacrifier.

ACHILLE: Lui!

CLYTEMNESTRE: Sa fille!

IPHIGÉNIE: Mon père! /

ERIPHILE: O ciel! quelle nouvelle!

ACHILLE: Quelle aveugle fureur pourrait l'armer contre elle!³²

Mallarmé radikalizira ta postopek, pri tem pa se ne meni za sistem cezur, kakor kažejo (kontra)enjambementi in (kontra)rejeti v zgoraj citiranem uvodu v *Favono popoldne*:

(kontra-rejet) (rejet)

Ces nymphes, je les veux / perpétuer .

(kontra-enjambement) Si clair,

Leur incarnat léger... (enjambement)

V *Herodiadi* je le tu in tam mogoče razdeliti aleksandrincev s klasično središčno cezuro ali z dvema "romantičnima" cezura, pesnik pa enjambement zagodi celo med sestavna elementa rodilniške metafore ("les larmes / Du bassin") ali sintagme ("caprice / Solitaire"), kakor kažejo že prvi verzi *Starodavne uverture za Herodiado*:

Abolie, et son aile affreuse dans les larmes

Du bassin, aboli, qui mire les alarmes,

Des ors nus fustigeant l'espace cramois,

Une Aurore a, plumage héraldique, choisi

Notre tour cinéraire et sacrificatrice,

Lorde tombe qu'a fuie un bel oiseau, caprice

Solitaire d'aurore au vain plumage noir...

Očitno je Mallarmé vpeljal svojo eliptično, pomensko zatemnjeno sintakso celo v aleksandrincev, tradicionalno trdnjavo racionalistično prosvetljenega francoskega "zdravega duha". Po njem se je zgledoval tudi Paul Valéry, zadnji francoski pesnik, ki je virtuosno pesnil v strogih klasičnih oblikah.

Valéry je sledil svojemu pesniškemu "Učitelju (Mojstru - Maître)" Mallarméju pri sintezi diamantno izbrušene klasične forme z modernistično svobodo jezika. Kljub nezaupanju do tako pogosto uporabljane in zlorabljanega verza je tudi Valéry v aleksandrincu napisal svoja "velika" pesniška besedila - pesnitev *Mlada Parka* (ki obsega nič manj kot 512 aleksandrincev) ter obe pesnitvi, posvečeni Narcisu (mladostno delo *Narcis govori* in zrelo delo *Narcisovi fragmenti*). Ni naključje, da je Valéry posegel po aleksandrincu prav pri dolgih pesniških tekstih, kjer je najbrž čutil potrebo, da množico čudovitih lirskih detajlov poveže v celoto s trdnejšo ritmično strukturo in retoričnim zamahom, ki sta značilna

za aleksandrinec. Impozantna je v tem smislu prva kitica
Mlade Parke:

Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure
Seule, avec diamants extrêmes?... Mais qui pleure,
Si proche de moi-même au moment de pleurer?³³

Verzološke analize nenavadno pogosto citirajo primere iz Valéryjeve poezije, kar dokazuje njegov pomen za zgodovino francoske verzifikacije. Ob vsej svoji inovativnosti se je Valéry zvesto držal izjemno strogih pravil in konvencij normativne klasicistične poetike. Nemara edino odstopanje od kanonov tradicionalne verzifikacije si je privoščil s kršenjem pravila o obveznem menjavanju moških in ženskih rim, vendar je to vselej storil z namenom, da doseže kak poseben pomenski in estetski učinek. V pesnitvi *Narcis govori* pa ga je neizenačen obseg kitic včasih pripravil do tega, da je pri aleksandrincih prekršil pravilo o zaporedno rimanih verznihi dvojicah in posegel npr. po oklepajoči rimi:

Adieu, reflet perdu sur l'onde calme et close,
Narcisse... ce nom même est un tendre parfum
Au coeur suave. Effeuille aux mânes du défunt
Sur ce vide tombeau la funérale rose.

Mallarmé in Valéry sta zadnja velika francoska mojstra klasičnih pesniških oblik. Aleksandrinec je sicer ostal v uporabi tudi v 20. stoletju in so se ga posluževali mnogi vidni pesniki; naštejmo jih: Francis Jammes, Charles Péguy, Alfred Jarry, Léon-Paul Fargue, Anna de Noailles, Tristan Derème, Max Jacob, Guillaume Apollinaire, Jules Romains (nerimani dvanajsterci), Jean Cocteau, Jacques Audiberti, Raymond Queneau in celo nadrealist Louis Aragon. Vendar pa večina naštetih avtorjev uporabljala aleksandrinec v tesni povezavi s pesniškimi postopki, ki jih je odkril modernizem, zelo pogosto pa tudi na način parodije in (avto)ironije, kakor je razvidno iz začetka pesmi *Établissement d'une communauté au Brésil* Maxa Jacoba:

On fut reçu par la fougère et l'ananas
L'antilope craintif sous l'ipécacuanha.
Le moine enlumineur quitta son aquarelle
Et le vaisseau n'avait pas replié son aile
Que cent abris légers fleurissaient la forêt.
Les nonnes labouraient. L'une d'elles pleurait
Trouvant dans une lettre un sujet de chagrin.
Un moine intempérant s'enivrait de raisin...

Queneaujeva pesem *L'explication des métaphores*, iz katere citiramo začetni kitici, je napisana v neoporečnem ritmu klasičnega aleksandrinca s središnjimi cezurami:

Loin du temps, de l'espace, / un homme est égaré,
Mince comme un cheveu, / ample comme l'aurore,
Les naseaux écumants, / les deux yeux révoltés,
Et les mains en avant / pour tâter le decor

- D'ailleurs inexistant. / Mais quelle-est, dira-t-on,
La signification / de cette métaphore:
"Mince comme un cheveu, / ample comme l'aurore"
Et pourquoi ces naseaux / hors de trois dimensions?

Ironiziranje vrednostnega sistema, ki ga je v poeziji izražal tradicionalni aleksandrinec, kaže na to, da se je umetniška moč aleksandrinca v 20. stoletju izčrpala in da ne zmore več izražati duha dobe, temveč funkcionira na negativen način, kot (avto)kritika lastne zgodovine. Če je sklenjena oblika aleksandrinca nekoč pričala o smiselni urejenosti kozmosa, potem modernistična Queneaujeva uporaba aleksandrinca na duhovit način priča o grenki izkušnji izgube smisla.

Kljub številu pesnikov, ki še zmeraj posegajo po aleksandrincu, je radikalni modernizem kot prevladujoči pesniški izraz ustoličil prosti verz, s tem pa je slava aleksandrinca dokončno zašla. Zaenkrat tudi ni videti, da bi postmodernizem rehabilitiral in revitaliziral to verzno obliko, ki ji sodobna estetska občutljivost ni naklonjena, saj jo - morda neutemeljeno - razume zgolj kot pesniški izraz tradicionalne poetike in presežnega življenjskega vrednostnega sistema.

Mogoče pa je napočil čas, ko si je aleksandrinec - če naj parafraziramo Mallarméja - že toliko odpočil, da bi ga lahko ponovno obudili k življenju?

2. Ritmični ustroj aleksandrinca

Ritem je pri aleksandrincu bistveno povezan z naravo rim. Klasicistična poetika je postavila železni zakon menjavanja moških in ženskih rim, ki velja tudi za aleksandrinec.

Francoska literarna veda uporablja termina "moška" in "ženska rima" drugače kot slovenska literarna veda, terminološka razlika pa je utemeljena v različnosti francoskega in slovenskega jezika in verza. Kljub vrhunskim dosežkom, ki so jih francoski pesniki prispevali v zakladnico svetovne književnosti od srednjega veka do modernizma, je francoski verz po svojih zvočnih izraznih možnostih izpostavljen nevarnosti ritmične monotonije: omejuje ga oksitoničnost francoskega jezika, nujnost naglasa na zadnjem zlogu besede pa seveda bistveno določa tudi naravo ritma in rime v francoskem verzu.

Različne možnosti naglasov v slovenščini, s tem pa tudi različne možnosti pri načinu rimanja (moške, ženske in tekoče rime) nimajo le evfoničnih učinkov, temveč po svoje vplivajo tudi na bogastvo ritma slovenskega verza.

Sledeč pri nas uveljavljeni terminologiji bi lahko rekli, da francoski verz pozna le moške rime. Vendar ni čisto tako: prav zaradi zavesti, da nenehno ponavljanje moških rim učinkuje monotono in trdo, je klasicistična normativna poetika razvila predvsem dve pravili:

1) Da ni dovolj le rima v smislu ponavljanja zadnjega, naglašenege vokala (zvočni stik ponavljanja zadnjega samoglasnika za francoska ušesa ne učinkuje kot polna rima, ampak zgolj

kot asonanca), saj istovetnost enega samega zvočnega elementa v rimi francoska verzifikacija obravnava kot šibko, revno ali nezadostno rimo – rime faible, pauvre ali insuffisante:

Votre Oreste au berceau va-t-il finir sa vie?
Pleurez-vous Clytemnestre, ou bien Iphigénie?³⁴

Revna rima je dovoljena le med enozložnimi besedami (feu – bleu) oziroma med besedami, ki pripadajo različnim besednim družinam, pa še takrat zgolj pri zaporedni rimi, medtem ko so pri prestopni in oklepajoči rimi revne rime že preveč medsebojno oddaljene, da bi jih slišali.³⁵

Da bi bila rima "zadostna" (rime suffisante), mora obsegati vsaj dva zvočna elementa, ki se ponavljata:

A peine un faible jour vous éclaire et me guide.
Vos yeux seul et les miens sont ouverts dans l'Aulide.³⁶

Najbolj pa je zaželena t. i. bogata rima (rime riche), v kateri se ujema tudi glasovi pred naglašnim vokalom (npr. v slovenščini vila – svila ali v francoščini vers – univers oz. songe – mensonge). Z drugimi besedami: bogata rima je v francoščini tista, v kateri se ujema vsaj en zvočni element več kakor pri t. i. zadostni rimi, kar pomeni, da se pri bogati rimi ponavljajo (vsaj) trije zvočni elementi:

Un prodige étonnant fit taire ce transport:
Le vent qui nous flattait nous laissa dans le port.³⁷

2) Druga zahteva pravi, da se moške rime zaradi ritmične raznovrstnosti morajo obvezno menjavati z "ženskimi rimami", kakor Francozi imenujejo rimane besede, ki se končujejo z nemim e-jem.

Celotna problematika narave, definicije in celo same identitete aleksandrinca se suče okoli vprašanja nemega e-ja. Problem ritmične funkcije nemega e-ja obseda francoske pesnike, estete in teoretike verza že od srednjega veka. Gre za vprašanje, ki je ušesu, navajenemu akcentuacijskega verza, skoraj povsem tuje in celo obskurno: ostri disputi okoli uporabe nemega e-ja v francoski poeziji, recimo znameniti "spor retorikov" (la querelle des rhétoriciens) v 15. in 16. stoletju, se nam zdijo povsem nepotrebni, racionalistično malenkostni in celo smešni v svoji precioznosti. Vendar se temu problemu ne smemo in ne moremo izogniti, kakor da ga ni: nemi e je poseben zvočni pesniški pojav, konstitutiven za celotno francosko poezijo, pisano v vezani besedi. Zato se velja podrobneje posvetiti naravi tega nenavadnega glasu, ki naj bi bil – kot pove samo njegovo lingvistično ime – nem, neslišen... kar pa ni povsem res; gre za palatalni samoglasnik, ki je po načinu izgovarjave blizu diftongu oe, vendar se od njega loči po tem, da je njegova zvočnost tišja, njegovo trajanje pa krajše. Zato ima Henri Morier prav, ko pravi, da je termin "nemi e (e muet)" napačen ter da bi ga morali nadomestiti z "atoničnim e (e atone)".³⁸ Maurice Grammont takole razlaga zgodovinski razvoj izgovarjave nemega e-ja: "V stari francošči-

ni tako imenovani nemi e ni bil nikoli dejansko nem; že od nekdaj je šlo za šibek glas, ki pa so ga vendarle izgovarjali. Ščasoma pa je prenehal biti slišen v nekaterih legah današnje izgovarjave; pravimo: je n' sais pas, toda j' n'en sais rien, un' fenêtre, toda la fenêtre; vse je odvisno od njegovega položaja in od tega, kar ga obkroža.³⁹ Že iz zgornjih primerov se da razbrati pravilo, znano pod imenom "pravilo treh soglasnikov", ki ga je Maurice Grammont formuliral l. 1892 v svojem delu *Traité pratique de Prononciation française*: "Splošno pravilo je, da se nemi e izgovarja zgolj takrat, ko se je treba izogniti trku treh soglasnikov." Primer dveh nemih e-jev v eni sami besedi je pridevnik ženskega spola petite (izg. p'tit'): prvi nemi e je na začetku, drugi pa na koncu besede, in prav slednji ima še poseben pomen za ritmiko francoske vezane besede, saj bistveno krepi izgovarjavo zadnjega soglasnika, kar vpliva tudi na zven rime. Izredno občutljivo je vprašanje nemega e-ja v glagolskih končnicah. V poeziji pa je izgovarjava nemega e-ja še bolj komplicirana in kodificirana kot v neliterarnem, vsakodnevem jeziku komunikacije. Klasicistična poetika je razvila zapletena pravila elizije, ki se spreminjajo glede na lego nemega e-ja; še posebej kočljivo je vprašanje nemega e-ja pred cezuro. Jean Suberville⁴⁰ je pravila elizije klasificiral takole – za ilustracijo dodajamo primere iz 1. prizora I. dejanja Racinove tragedije *Ifigenija*:

I. Nemi e znotraj besede:

1) se šteje med dvema soglasnikoma:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Nous menacions de loin les rivages de Troie.⁴¹

2) se ne šteje, če sledi samoglasniku ali diftongu (iz citirane-ga primera se da razbrati, kako je nemi e zamolčan v glagolski končnici za 3. osebo množine, če sledi samoglasniku: au-rai-ent):

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Les vents nous auraient-ils exaucés cette nuit?⁴²

II. Nemi e na koncu besede:

1) se šteje med dvema soglasnikoma, če drugi soglasnik začinja naslednjo besedo; za zgled lahko velja konec pravkar citiranega verza (cette nuit):

2) se ne šteje:

a) če mu sledi beseda, ki se začinja s samoglasnikom, ki obvezno elidira nemi e:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
A peine un faible jour vous éclaire et me guide.⁴³

Izjema pri pravilu elidiranja nemega e-ja pred samoglasnikom sta le določni člen le in kazalni zaimek ce:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Ce héros, qu'armera l'amour et la raison⁴⁴

Eden izmed poglavitnih razlogov za elidiranje nemega e-ja pred samoglasnikom je hiat - zev, trk dveh samoglasnikov, ki je v francoski klasični poeziji prepovedan oziroma je dovoljen le takrat, ko ne gre drugače, ko ga zahteva sama narava jezika, recimo pri vezniku et (ça et la) in pri mnogih slovnicih oblikah, ki se jim ni mogoče izogniti (tu es, tu as) itn.

Kljub prepovedi hiata srečamo trk samoglasnikov celo pri največjih mojstrih francoske klasike, recimo pri Racinu:

Et l'empire d'Asie à la Grèce promis⁴⁵

Za klasično vzgojena ušesa je najbolj kakofoničen trk dveh enakih samoglasnikov, ki ga ponovno, presenetljivo, najdemo pri Racinu:

Je plains mille vertus, une amour mutuelle⁴⁶

Vendar Racine ne bi bil Racine, če ne bi mojstrsko omilil neprijetnega učinka hiata tako, da je zapovrstna samoglasnika ločil s cezuro:

Et l'empire d'Asie / à la Grèce promis

Je plains mille vertus, / une amour mutuelle

Koliko zlogov ima pravzaprav pravkar citirani aleksandrinec? Preštejmo jih, vštévši vse neme e-je:

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13 14

Je plains mill-e ver-tus, / un-e a-mour mu-tu-ell-e

Ker se nemi e pred samoglasnikom elidira, nedoločni člen une pred samostalnikom amour šteje le en zlog. Preštejmo ponovno:

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13

Je plains mill-e ver-tus, / une a-mour mu-tu-ell-e

Še zmeraj imamo aleksandrinec s trinajstimi zlogi, čeprav ima aleksandrinec po definiciji dvanajst zlogov. Ta razlika med definicijo in realno izgovarjavo aleksandrinca izvira iz poglavitnega pravila francoskega verzifikacije, da se nemi e na koncu verza izgovarja, ne pa tudi šteje! Prav tako se ne šteje nemi e na koncu prvega polstiha.

Zato so možni tudi aleksandrinca, ki imajo na videz še večje število zlogov - recimo naslednji Racinov verz iz tragedije *Athalie*, kjer nemi e nastopa tudi dobesedno, na pomenski ravni, v ženski obliki pridevnika nema - muette:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

L'arche sainte est muette et ne rend plus d'oracles.⁴⁷

V tem aleksandrinca so kar štiri nemi e-ji: na koncu besed arche, sainte, muette in oracles; dva izmed njih sta na izpostavljenih mestih - na koncu polstiha (muette) in na koncu stiha (oracles) in se torej ne štejeta. Nema e-ja na koncu besed sainte in muette se zaradi elizije ne izgovarjata... In tako le dobimo 12-zložni aleksandrinec:

Ker so nemi e francoski pesniki vse do najnovejšega časa večinoma doživljali kot poseben zlog, se zakomplicira vprašanje števila zlogov pri aleksandrincu: aleksandrincec z žensko rimo (rimo z nemim e) ima 13, ne pa 12 zlogov, kakor naj bi jih imel po svoji osnovni definiciji; če pa se nemi e pojavi na koncu polstiha, potem ima aleksandrincec z žensko rimo kar 14 zlogov!

Francoska klasicistična poetika se iz tega problema izvije na sholastično "dvoličen" način, češ da se zadnji zlog pri ženski rimi "sliši", ne pa tudi "šteje".

Še bolj se to vprašanje zaostri pri nemem e-ju na koncu polstiha, se pravi pred središčno cezuro. Celoten spor retorikov v 15. in 16. stoletju se je vrtel okoli tega problema: čeprav so nasprotniki soglašali, da (se) nemi e na koncu polstiha "ne šteje", so lomili kopja ob praktičnih zvočnih posledicah. Jean Suberville je ta spor strnjeno opisal takole: "Za prve se izgovarja, čeprav (se) ne šteje; za druge pa se tudi ne izgovarja, ker (se) pač ne šteje."⁴⁸ Z drugimi besedami, tu gre za vprašanje elizije: ali naj se nemi e na koncu prvega polstiha elidira ali ne?

Povsem očitno je torej, da je doživljanje verza tu odvisno od dveh, ne zmeraj in ne povsem vzporednih procesov: od konkretnega zvočnega branja in od abstraktnega štetja, ki si zaradi racionalističnega prilagajanja vnaprej danim verznim shemam dovoljuje, da določenih zlogov kratko malo "ne šteje". Tu je pod vprašaj postavljen osnovni princip silabičnega verza, ki temelji na številu zlogov, saj pri aleksandrincu ni več jasno, koliko zlogov sploh ima - 12 (pri moških rimah), 13 (pri ženskih rimah oz. pri nemem e-ju na koncu verza) ali celo 14 (pri nemem e-ju na koncu polstiha in na koncu celotnega verza).

Podobne zadrege se pojavljajo tudi pri drugih verznih merah: deseterec je poleg dvanajsterca edini verz francoske poezije, ki je dovolj dolg, da potrebuje cezuro, zato pri njem srečamo strukturno enake ritmične probleme kakor pri dvanajstercu; vsi verzi z manjšim številom zlogov so dovolj strnjeni, da ne potrebujejo cezure, zato pri njih nemi e vpliva predvsem na izgovarjavo (rimo in ritem) verznega konca.

Čeprav tudi poezija drugih romanskih narodov temelji na silabičnem verzifikacijskem sistemu, se bistveno razlikuje od francoske po načinu naglaševanja besed: ti jeziki namreč poleg oksitona oz. oksitoničnega naglasa (na zadnjem zlogu) poznajo tudi bariton(ični naglas), ki ne pada na zadnji zlog in se deli na paroksiton (na predzadnjem zlogu) in proparoksiton (na predpredzadnjem zlogu). Zato število zlogov v aleksandrincih teh jezikov niha od 12 do 16, odvisno pač od števila nenaglašanih zlogov po zadnjem naglasu.

Še bolj pa se od ritma originalnega francoskega aleksandrincea oddaljijo aleksandrinci v jezikih z akcentuacijskim

verzifikacijskim sistemom (npr. v angleščini, nemščini in slovenščini), kjer je svobodni ritem premičnih naglasov nadomeščen s strožjim ritmičnim sistemom stalnih naglasnih mest. Če k temu dodamo še dejstvo, da je v "akcentuacijskih" aleksandrincih večinoma spremenjeno tudi število zlogov, da rima funkcionira povsem drugače ter da ni gotovo, ali akcentuacijski verz sploh potrebuje sistem cezur, potem se soočamo z vprašanjem, ali je aleksandrinec v teh jezikih sploh še aleksandrinec.

Tu se na konkreten način kaže osnovni problem naše verzološke raziskave: zaradi razlik med silabičnim in akcentuacijskim sistemom verzifikacije francoske pesniške oblike ob prenosu v slovenščino doživijo tako radikalne spremembe, da se lahko upravičeno vprašamo, ali sploh še ohranjajo svojo temeljno formalno identiteto.

Pozitiven odgovor na to vprašanje je možen le, če sprejmemo elastično definicijo pesniške oblike, ki jo ponuja Karl Vossler v avtoritativnem delu *Die Dichtungsformen der Romanen*:

"Verz je Protej: in prav tako kakor se Protej pojavlja zdaj kot voda, zdaj pa kot ogenj, zdaj kot kača, zdaj pa kot vol, in vendar ni nikoli identičen ne z vodo ne z ognjem, ne s kačo in ne z volom, tako se tudi določen verz pojavlja - enkrat z določenim številom zlogom, drugič pa na svobodni način, enkrat s strogo določenim, drugič pa s skaljenim ritmom, enkrat na sintaktično zaključen, drugič pa na sintaktično raztrgan način, - nobena teh lastnosti pa ne označuje njegovega lastnega, samosvojega bitja. (...) In če bi želeli to zadevo izreči do konca, bi morali podati prav toliko definicij, kolikor je na tem svetu verzov. Z drugimi besedami: sleherni verz je individuum, sleherni verz se od drugega razlikuje."

OPOMBE:

¹ Originalni francoski izraz "alexandrin" je v tej obliki prvič izpričan l. 1432; gre za substantiviran pridevnik, ki se je razvil iz prvotnega daljšega imena "rime alexandrine" oz. poznejšega izraza "vers alexandrin" - aleksandrinski verz. *Roman o Aleksandru (Li Romans d'Alexandre)*, po katerem je verz imanovan, naj bi napisali trije avtorji: Lambert le Tors de Chateaudun, Pierre de Saint-Cloud in Alexandre du Bernay. Nastal naj bi l. 1279.

² Poučen in izčrpen pregled zgodovinskega razvoja aleksandrinca iz latinskega verza in teze različnih teoretikov je strnil Henri Morier v svojem odličnem delu *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses universitaires de France, 1961, druga, razširjena izdaja 1975 (geslo o aleksandrincu str. 43 - 64).

³ Horatius, *Carmina* I, 1, 1-2, citirano po: W. J. W. Koster: *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, Leyde - A. W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij N. V., 1953, str. 348.

⁴ Geslo o aleksandrincu v obsežnem leksikalnem delu *Vocabulaire d'esthétique* (Presses universitaires de France, 1990), postumno izdanem delu znamenitega profesorja estetike na Sorbonni Étienne Souriauja, je pravzaprav napisala filozofinja Anne Souriau; v njem zagovarja tezo o razvoju aleksandrinca iz latinskega jamskega tetrametra.

⁶ Že Cezarjevi vojaki naj bi baje skandirali verze v čast zmagi, ne meneč se za dolžino zlogov, ki je temeljni princip kvantitativnega verzifikacijskega sistema antične poetike; tak naj bi bil tudi verz: *Caesar Gallias subegit Nicomedes Caesarem*.

⁷ Racine: *Bérénice*, I. dejanje, 5. prizor (citirano po: *Oeuvres complètes de Racine* I-II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1950).

⁸ Racine: *Phèdre*, V. dejanje, 3. prizor, verza 1445-1446.

⁹ Prim. Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, str. 79 (gelo o aleksandrincu).

¹⁰ Prim. Maurice Grammont: *Le petit traité de versification française*, Librairie Armand Colin, 1965, str. 20.

¹¹ Oslabitev središčne cezure je eden izmed razlogov za prehod asonance v rimo. Dokaz za to trditev je tudi soobstoj asonance in močne cezure v španskem srednjeveškem verzu, kjer sta polstiha pri zapisu celo vizualno ločena s presledkom; kot primer si oglejmo začetek - prvi *laisse* epa *El Poema de Mio Cid* (citirano po: *The Poem of the Cid - a bilingual edition with paralel text*, Penguin Classics, 1975):

De los sos ojos tan fuertementre llorando,
tornava la cabeça e estávalos catando;
vio puertas abiertas e uços sin cañados,
alcándaras vazías, sin pielles e sin mantos
e sin falcones e sin adtores mudados.
Sospiró Mio Cid, sa mucho avié grandes cuidados;
fabló Mio Cid bien e tan mesurado:
'Grado a tí, Señor, Padre que estás en alto!
Esto me an buelto mios enemigos malos.'

Laisse je kltica (morda bi bilo bolje reči: verzni odstavek) nenakomernega obsega v srednjeveških epih, ki temelji na isti rimi ali asonanci.

Občasne rime ne spreminjajo narave zvočnega stika, na katerem temelji španska srednjeveška poezija - asonance, saj je tudi rima le vrsta asonance, pač taka, da se v njej poleg samoglasnikov, na katerih je asonanca zgrajena, ujemajo tudi ustrezni soglasniki.

Ni povsem zanesljivo, ali gre pri citiranih verzih za izvorni začetek prvega speva (*Cantar primero*) epa *El Poema de Mio Cid*, saj mogoče prvih petdeset verzov manjka.

¹² Maurice Grammont: *Petit traité de versification française*, str. 55.

¹³ Victor Hugo: iz pesmi *Tristesse d'Olympio*, zbirka *Les Rayons et les Ombres*, 1837, citirano po: *Oeuvres choisies illustrées* (par Leopold-Lacour), Bibliothèque Larousse, str. 136.

¹⁴ La Fontaine: basen *Dva golobčka* (*Les deux Pigeons*), IX. knjiga drugega zvezka *Basni* (*Fables*), verz 81 (citirano po: *Classiques Larousse*, 1991).

¹⁵ Racine: *Les Plaideurs*, I. dejanje, 1. prizor, verz 8. Besedo *fouet* (bič) Racine že šteje kot enozložno, medtem ko so jo v srednjem veku šteli kot dvožložno (*fou-et*); tu se dotikamo problema diereze (izgovarjave dveh zaporednih vokalov v besedi kot dveh zlogov) oz. sinereze (izgovarjave dveh vokalov kot enega samega zloga), kar vpliva na štetje zlogov v verzu.

¹⁶ Racine: *Les Plaideurs*, I. dejanje, 4. prizor, verz 78.

¹⁷ Racine: *Les Plaideurs*, I. dejanje, 7. prizor, verz 229.

¹⁸ Racine: *Les Plaideurs*, III. dejanje, 3. prizor, verza 779-780.

¹⁹ La Fontaine: *Ragotin* (citirano po: M. Grammont: *Petit traité de versification française*, str. 65).

¹⁹ Corneille: *Surena*, I. dejanje, 3. prizor (citirano po: *Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957).

²⁰ Boileau: *L'art poétique*, *Chant premier*, verza 137-138 (citirano po Classiques Larousse, 1990).

²¹ Ronsard: *La vie rustique*, V. "Bergerte" - Prologue du premier joueur de lyre (citirano po: *Poésies choisies* de Pierre de Ronsard, Editions Garnier Frères, Paris, 1969, str. 189).

²² Marjeta Vasič: *Charles Baudelaire*, spremna beseda k zbirki prevedenih Baudelaireovih pesmi *Rože zla*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1977 (Kondor, 163), str. 129-130.

²³ Termina diereza v smislu ločene izgovorjave dveh zaporednih vokalov v besedi ne smemo zamenjevati s pojmom diereze kot cezure (recimo bukolske diereze v klasičnem heksametru).

²⁴ Racine: *Iphigénie*, III. dejanje, 5. prizor, verz 912.

²⁵ Henri Morier: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 1975, str. 1073-1074.

²⁶ Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac*, II. dejanje, 6. prizor.

²⁷ Coppéejeva verza sta citirana po Mauriceu Grammontu: *Petit traité de versification française*, str. 18.

²⁸ Stéphane Mallarmé: *L'Après-midi d'un faune* (citirano po: *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1945).

²⁹ Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac*, V. dejanje, 5. prizor (citirano po izdaji Librairie Charpentier et Fasquelle, Paris, 1919).

³⁰ Gre za zadnji verz pesmi *Amoureuse du diable*, ki jo je Paul Verlaine napisal l. 1883 v zaporu in jo posvetil Stéphaneu Mallarméju; objavljena je v zbirki *Jadis et naguère* l. 1885 (citirano po: *Oeuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1962).

³¹ Nekoliko skrajšani Mallarméjev intervju *O literarni evoluciji* iz l. 1891 je v prevodu Borisa A. Novaka objavljen v Novi reviji, št. 61-61, maj - junij 1987, v okviru prevodnega bloka, posvečenega Mallarméju.

³² Racine: *Iphigénie*, III. dejanje, 5. prizor, verzi 911-913.

³³ Prevod Borisa A. Novaka v *Liriki* (Mladinska knjiga, Ljubljana 1992, str. 17) je - paradoksalno - na ravni cezur bolj pravilen in tradicionalen kot Valéryjev izvirnik, saj trimetru sledita dva dimetra:

Kdo tam joka, / če ne veter, / ki samuje
S skrajnimi dragulji?... / Le kdo obupuje
V trenutku joka, / meni čisto blizu?

³⁴ Racine: *Iphigénie*, I. dejanje, 1. prizor, verza 37-38.

³⁵ Prim. Maurice Grammont: *Petit traité de versification française*, str. 37. Jean Suberville: *Histoire et théorie de la versification française*, Les éditions de l'école, Paris, 1956, str. 92.

³⁶ Racine: *Iphigénie*, I. dejanje, 1. prizor, verza 5-6.

³⁷ Racine: *Iphigénie*, I. dejanje, 1. prizor, verza 48-49.

³⁸ Henri Morier: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 1975, str. 378.

³⁹ Maurice Grammont: *Petit traité de versification française*, str. 11.

⁴⁰ Jules Suberville: *Histoire et théorie de la versification française*, str. 42.

⁴¹ Racine: *Iphigénie*, I. dejanje, 1. prizor, verz 46.

⁴² Racine: *Iphigénie*, I. dejanje, 1. prizor, verz 8.

⁴³ Racine: *Iphigénie*, I. dejanje, 1. prizor, verz 5.

⁴⁴ Racine: *Iphigénie*, I. dejanje, 1. prizor, verz 99.

⁴⁵ Racine: *Iphigénie*, I. dejanje, 1. prizor, verz 76.

- ⁴⁶ Racine: *Iphigénie*, I. dejanje, 1. prizor, verz 117.
⁴⁷ Racine: *Athalie*, I. dejanje, 1. prizor, verz 103.
⁴⁸ Jean Suberville: *Histoire et théorie de la versification française*, str. 37.
⁴⁹ Karl Vossler: *Die Dichtungsformen der Romanen* (herausgegeben von Andreas Bauer), K. F. Koehler Verlag, Stuttgart, 1951, str. 8-9.

PREVAJANJE BIBLIJE - PREVAJANJE FILOZOFIJE

Zbornik Društva
slovenskih književnih
prevajalcev, 16

Uredila Drago Bajt
in Aleš Berger
Oprema Jabolko
Ljubljana 1992

Urednika sta v isti zvezek uvrstila obe temi društvenega delovnega srečanja, ki je bilo konec septembra 1991 v Predvoru pri Kranju. Odločitev o tem je logična, saj so zbrani prevajalci in nekateri gostje obravnavali najprej probleme prevajanja filozofije in nato probleme novega slovenskega prevoda *Biblije*. Sožitje takih dveh tem v enem zvezku si vsebinsko sicer ne nasprotuje, toda če gledamo na zbornik zunaj konteksta društvene prireditve, bi bralce učinkoviteje nagovorila dva ločena zvezka. Ob prizadevanju urednikov za bolj komunikativno zunanjo podobo doslej grafično zelo asketskih gradiv bi dva zvezka še učinkoviteje opozorila na strokovno prodornost tega stanovskega društva.

Osrednje mesto v zborniku ima tema *Prevajanje Biblije*. Objavljene referate je mogoče razdeliti na tri skupine: načelna, teoretsko usmerjena razmišljanja, vprašanja v zvezi s prevajanjem starozaveznih besedil, ki še niso izšla, ter kritike in razmišljanja o prevodu *Nove zaveze*, imenovanem jubilejni, ker je izšel za 400-letnico Dalmatinove *Biblije* (1984). Diskusija je čimbolj zvesto posneta po avtoriziranem zapisu z magnetofona. Sledi ponatis polemike iz dnevnika Slovenec (oktober 1991) med F. Rozmanom, glavnim

KRITIKA

prevajalcem jubilejnega prevoda, in publicistom mednarodnega slovesa J. Krašovcem. Uvrstitev te polemike je zbornik obogatila z dokumentacijo, ki je povezana s temo posvetovanja, in je zato dobrodošla. Odpira pa vprašanje, ali ne bi bilo koristno objaviti še kakšno gradivo, na katerega se referati in diskusija sklicujejo.

Majda Stanovnik v referatu *Identiteta izvornika v različnih prevodih* dokazuje tezo, da prevod "ne more obnoviti izvornika v celotnem, neokrnjenem in nespremenjenem pomenskem obsegu z vsemi vzporednimi učinki in ga zato nikoli ne more nadomestiti." To velja tako za biblijske kot za druge literarne prevode. Kljub nestrpnemu odnosu bralcev do inovacij v prevodih *Biblije* prav ti prevodi izpričujejo "več skupnega kakor različnega tako z izvornikom kot z drugimi prevodi v isti jezik." Bistveno pa je spoznanje, da je *Sveto pismo* predloga, ki ostaja visoko prepoznavna ne le v variantah inter- ali intralingvalnih prevodov, ampak tudi kot citatni ali parafrazirani deli v drugih besedilih. Razprava razvija omenjene teze ob konkretnih navedbah prevajanja Prešerna v tuje jezike in s prikazom nekaterih rešitev v jubilejnem prevodu glede na Dalmatinov prevod, končno pa tudi s primeri recepcije *Nove zaveze* pri Cankarju.

V teoretsko skupino sodi tudi referat *Gorazda Kocijančiča O načelih novega prevoda Biblije*. Obravnava dva možna načina prevajanja. Eden od njiju se ravna po načelu *dinamične ekvivalence* (po Eugenu Nidu), ki si prizadeva, da naj formulacija prevoda

naredi enak vtis kot formulacija izvirnika. Zagovarja popolno prirodnost jezikovnega izraza v sobesedilu kulture bralca, ki mu ni treba pred tem poznati kulture iz ozadja izvirnika. Prevajanje po tem načelu omogoča zanesljive prenose v povsem tuje jezikovne sisteme. To načelo je danes široko sprejeto. – Na drugi strani pa prevajanje po načelu formalne ekvivalence skuša v ciljnem jeziku čimbolj natančno posneti sporočilo izvirnika na semantični, paradigmatični, stilistični in tekstualno-sintagmatski ravni. Sooča pa se s potrebo, da bralec prevoda za polno razumevanje spoznava tudi kulturno ozadje izvirnika.

Kocijančič meni, da mora izbira prevajalskega načela upoštevati predvsem namembnost prevoda. Za cerkveno-liturgično rabo, pa tudi za rabo sodobnih bogoiskateljev prevodi po načelu dinamične ekvivalence ne ustrezajo, kajti v njih se nerazumljivo kaže kot razumljivo, paradoksalno kot vsakdanje, tuje kot domače, s čimer se uveljavlja predvsem prevajalčeva razlaga (interpretacija), manj pa *Sveto pismo* samo. Zato predlaga vrnitev k načelu formalne ekvivalence, ki naj obravnava jezik izvirnika in njegove znake kot nekakšno ustvarjalno energijo. Pri tem se sklicuje na Schleiermacherjevo stališče, naj drža jezika daje "slutiti, da ni zrastla povsem prosto, ampak je bila upognjena k tuji podobnosti". Razprava je nastala po natančni primerjavi jubilejnega prevoda z grškim izvirnikom, zato razumemo poziv k vrnitvi k načelu formalne ekvivalence kot avtorjevo mnenje, da je pričujoči prevod bližji dinamičnemu načelu.

Kocijančičeva razprava omogoča bralcu prodrati v bistvo diametralno nasprotujočih si stališč, ki so jih zagovarjali referenti v zvezi z jubilejnim prevodom. Janko Moder (*Ob novem prevodu Svetega pisma Nove zaveze*) bi bil po tej delitvi izrazit "dinamist". To načelo je namreč skušal uveljaviti že v svojem prevodu *Evangelijev* leta 1977. Jubilejni prevod je po Modrovem mnenju očitno samo "nepotreben spodrsljaj". Pripomb nanj bi namreč bilo toliko, kolikor je prevoda samega. Povrh vsega pa je jezik kljub delu skupine prizadevnih slovenistov jezikovno "tako nedorečen". Moder je čustveno intonirano odklonilno kritiko odel v pohlevno zastavljanje vprašanj nepoučenega zboru strokovnjakov, in sicer o hebraizmi, o bistvu vsakega novega prevoda in o vzrokih jezikovne nespoštljivosti do slovenščine.

Manj odklonilen je Stane Suhadolnik. Kot slovenist je prispeval izčrpno analizo jubilejnega prevoda. Žal se seznanjamo z njo le prek *Zupetovega* prikaza njegovih temeljnih tez (*Suhadolnikova analiza jubilejnega prevoda Nove zaveze 1984*). Sicer pa bi bil Suhadolnik glede prevajanja bolj "formalist". Zavzema se namreč za zvestobo izvirnemu besedilu in njegovemu duhu, za razumljivost, usklajenost s sodobnim knjižnim jezikom, zlasti pa za upoštevanje literarnega izročila in ohranjanje značilnosti biblijskega sloga. V luči izročila dosedanjih prevodov, ki so vplivali tudi na oblikovanje tega stila, ocenjuje jezik jubilejnega prevoda. Ne nasprotuje sicer spremembam prejšnjega prevoda

na mestih, kjer je prevod postal zvestejši, meni pa, da je veliko preveč sprememb na račun težnje po posodobitvi ali kar preprosto na račun sprememb zaradi spremembe same. Najbolj sporno je uvajanje sinonimnih formulacij tam, kjer jih v izvirniku ni. Gre za nedopustno uveljavljanje načel praktične stilistike v visoko oblikovano umetnostno besedilo. Kljub temu, da je to prakso grajal že B. Vodušek ob Sovretovem prevodu Avguščina (1932), je očitno pri nas nadvse odprna.

Suhadolnik je prepričan, da jubilejni prevod v marsičem razveljavlja prvine, ki sodijo k biblijskemu stilu, obide izročilo, ki se je oblikovalo tudi s prevzemanjem *Nove zaveze* v slovensko književnost, in končno ogroža celo slovarski kvalifikator *bibl.* (biblično) za označevanje vrstnosti besedja v SSKJ. Pri tem se ne moremo znebiti vtisa, da je avtorja utesnjevalo dolgoletno slovarsko delo. Žaluje namreč za t.i. ekspresivnimi besedicami (kajti, zakaj), saj naj bi njihova neraba v jubilejnem prevodu zmanjševala možnost vplivanja na literaturo. Toda novi prevodi takih besedil, kot je *Sveto pismo*, arhaičnosti ne vzdržujejo iz stilnih pobud, temveč kvečjemu iz semantičnih. V celoti vendarle nosijo jezikovni pečat generacije prevajalcev.

Glede jezikovne korektnosti je Suhadolnik manj strog sodnik od Modra, problematizira pa rabo časov, glagolskega vida in načina. Res škoda, da v zbornik ni v celoti vključena njegova izčrpna ocena, ki bi na eni strani omogočila preveriti uničujoče Modrovo stališče, na drugi strani pa delova-

la kot koristen memento za prevajanje nasploh.

Od prevajalcev jubilejnega prevoda je *Otmár Črnilogar* v referatu *Nekaj značilnosti svetopisemskega sloga* sprožil zanimivo vprašanje o prevajanju t. i. sestavljene periode. Gre za začetek mnogih pisem svetega Pavla pa tudi svetega Petra, ki skušata "z eno samo mislijo takorekoč izdahniti vso teologijo hkrati." Pojasnil je, da so se prevajalci odločili za členitev period v več enot, saj so upoštevali vlogo besedil pri bogoslužju. Dolga perioda pri poslušanju namreč ni razumljiva. V tem so sledili mnogim, tudi zelo modernim prevodom. Črnilogar, ki se je v tem očitno pustil prepričati redakcijski komisiji, utemeljuje razbijanje periode z argumenti, ki bi jim pritegnili "dinamisti". V diskusiji so njegove argumente in prakso ostro napadli nebiblijski književni prevajalci. Trdili so, da je prevedljivo vse, in to podkrepili s primeri iz Prousta (*Radojka Vrančič*) in Aristotelove *Poetike* (*Valentin Kalan*). Celotni argument, da gre za govorjeno besedilo, so razumeli kot vprašanje "pljučne kapacitete" (beri: šolanega diha), ne pa kot resen problem t. i. prezentnosti besedila. Ta pojem namreč določa količino informacij, ki jo poslušalec lahko sliši in tudi dojame, ima pa povsem objektivne omejitve. Nasploh je prišlo v diskusiji predvsem do izraza splošno nasprotovanje spremembam, razpravljanje o smotrnosti prevajalske ekipe namesto enega prevajalca itd.

Tretja skupina referatov obravnava prevajanje *Stare zaveze*. V mnogočem so referati teoretsko naravnani. *Jože*

Krašovec v Dilemah prevajanja hebrejske biblije prikazuje paralelizem členov kot temeljno stilotvorno prvino hebrejske poezije. Razlaga njegovo sistematiko, stilni učinek v hebrejščini in možne vplive na prevajanje. Paralelizmi temeljijo na različni stopnji sopomenskosti. Da se ohrani figura ali izrazi pomenski odtenek, je po Krašovčevu bolje slediti formalni ekvivalenci. To velja tudi za mnoga "temna mesta" v biblijskih besedilih. Doživela so zelo različne rešitve tudi v najstarejših prevodih (grška *Septuaginta*, aramejski targumi), čeprav so bili ti mnogo bližji času nastanka izvirnika. Hebrejska besedila pa ostajajo kljub večtisočletni razliki v starosti nenavadno malo spremenjena. Tudi to je razlog, da je bolje slediti izvirniku čimbolj dobesedno.

Jurij Bizjak je pripravil referat *Nekaj Jobovih metafor*. Nakopičene metafore v tej knjigi je mogoče smiselno razvozlati šele s spoznavanjem dejstev biblične arheologije in etnologije. Dilema, ali ostati formalist in metaforo predočiti bralcu s pomočjo opomb, ali se predati dinamizmu in v sodobni kulturi poiskati nekaj ustreznega, Bizjaka ne zadovoljuje. Zavzema se za čimvečjo bližino izvirniku, ki edino lahko v metaforah ohrani neizčrpne pomenske razsežnosti.

Analogno razmišlja tudi *Marjan Peklaj* v spisu *Mojzove knjige - prevajanje danes*. Razlika med prevodom po formalnem ali dinamičnem načelu se mu zdi podobna razliki med prevodom poezije v verz in prevodom, ki verz razvezuje v prozno obliko. Gre torej za bistveno izgubo po-

menskih in stilnih razsežnosti.

Razmišljanje starozaveznih prevajalcev je naletelo na ploden odziv med izkušenimi prevajalci sodobne literature. *Aleš Berger* je namreč opozoril, da je tudi pri prevajanju literature 20. stoletja nedopustno v prevodu napraviti besedilo bolj transparentno, kot je v izvirniku. Bibličisti se v referatih sklicujejo na argumente svoje stroke, Berger pa je našel bistveni argument v preprostemu dejstvu, da je *Sveto pismo* sestavni del svetovne literature, kjer veljajo enovita prevajalska načela.

Strokovna razprava o prevajanju *Biblije* je obravnavala temeljna načela prevajanja, ki se ne omejujejo le na tovrstna besedila. V celoti se ni mogoče znebiti vtisa, da so prevajalci *Stare zaveze* metodološko enotnejši, prevajalci *Nove zaveze* pa ne povsem enakih misli. Seveda gre le za vtis. Edini bibličist med prevajalci jubilejnega prevoda se vabilu na posvetovanje ni odzval in je bralcu zbornika znan le iz polemike s Krašovcem.

Drugi del zbornika je bistveno krajši. *Kajetan Gantar* je ob smrti znanega latinista prikazal *Prevajalske dileme prof. Silvestra Koprive*, ki je neutrudno prevajal slovensko poezijo v latinščino. Po pregledu prevajalčeve zapuščine je razkril, da je Koprivo usmeril v prevajanje po kvantitativnem metričnem sistemu Anton Sovrè. Prej je namreč prepenjeval v naglasnem sistemu. Sovrè, ki je priznaval le antično latinsko literaturo, je bil v svojem času tako nesporna avtoriteta, da je Kopriva po njegovi oceni nekaj časa molčal, nato mu pa v celoti sledil.

Okroglo mizo *Prevajanje filozofije* je vodil *Frane Jerman*. *Valentin Kalan* je predstavil svoje izkušnje pri prevajanju Aristotela, *Dean Komel* pri prevajanju Heidegggra, *Marko Uršič* pa je razmišljal o nekaterih dilemah z ožjega področja logike. *Andrej Capuder* je diskutiral o vprašanju oblikovanja filozofskih terminov za potrebe prevajanja.

Sestnajsti prevajalski zbornik zasluži, da bi ga opazilo in v celoti prebralo čimveč bralcev.

Jože Faganel

FORMALIZEM

Zbornik mednarodnega kolokvija

Slovensko društvo za estetiko, Ljubljana 1992

Slovensko društvo za estetiko je pripravilo že več mednarodnih srečanj, med katerimi je bil verjetno najbolj odmeven kolokvij o postmodernizmu, ki se ga je udeležilo tudi nekaj znanih strokovnjakov s področja estetike (mdr. H. Paetzold, S. Morawski). Letošnji kolokvij, ki je potekal od 14. do 17. maja v Ljubljani, verjetno zaradi aktualnih političnih razmer po tej plati ni bil tako uspešen; tema tega srečanja je bil formalizem.

Problem formalizma v estetiki je seveda najtesneje povezan z Immanuelom Kantom in njegovo *Kritiko presodnosti*, ki je eno od temeljnih del novejške estetike nasploh, saj se je ta lahko avtonomno vzpostavila in se rešila spon empirizma in psihologizma, šele ko je Kant utemeljil čiste estetske sodbe na apriornih načelih

(npr. *sensus communis* oziroma apriorna, regulativna splošna veljavnost estetskih sodb), ki so pogoj njihove možnosti. Kant je sicer s tem, ko je obravnaval tudi vzvišeno, lepo kot simbol nrvnosti, v drugem delu pa kritiko teleološke presodnosti, t.j. vprašanje o bogu, vključil estetske sodbe v širši kontekst, vendar je estetsko ugodje opredelil kot brezinteresno igro spoznavnih moči ob čisti formalni smotrnosti predstave predmeta (ne pa ob njegovem pojmu ali goli čutni zaznavi), tako da bi lahko rekli, da je ob estetiki utemeljil tudi formalizem. Z (ne)veljavnostjo formalistične estetike tako na neki način postane vprašljiva tudi sama estetika oziroma veljavnost estetskih sodb. Prav o mejah formalizma, o njegovi relevantnosti ob najnovejši umetniški produkciji naj bi, kot kažejo objavljeni prispevki, tudi tekla beseda na tem kolokviju.

Prispevki se dotikajo estetskih vprašanj z različnih umetniških področij: glasbe, likovne umetnosti in literature, ter seveda estetike nasploh. Zdi se, da je poglavitni problem, ki se zastavlja ob naslovu kolokvija, kako sploh lahko združimo včasih precej različne poglede "formalistov", npr. Fiedlerja ali Wölfflina in ruskih formalistov; to nekako začutimo tudi v prispevku *Aleša Erjavca* (ki je tudi glavni organizator ljubljanskih kolokvijev o estetiki) z naslovom *Denouement of Formalism?* (Razplet formalizma?). Po Erjavcu je formalizem pojem, ki ga je pravzaprav ustvarila kritika tovrstnih usmeritev, da bi vanj zajela zelo različne smeri, katerih osnovna značilnost naj bi bila

atemporalnost metode in to, da je zanje forma bistveni element umetniškega dela. Erjavec pa ob primeru ruskega formalizma pokaže, da to ne velja povsem (npr. literarna evolucija, literatura kot "produkcija" - Opojaj). Srž kritike formalistične estetike po Erjavcu tiči v aristotelovski delitvi na morphê in hylê, ki jo nato nadomesti par vsebina (snov)/oblika. Vendar ta kritika ne zdrži, saj je sama "snov" vedno že vnaprej oblikovana, tako da gre za "dvojno metaforo" (izraz D. Summersa), ki se pojavi, ko snov transformiramo tako, da inducira drugo "snov", npr. ko barvni pigment na sliki postane "barva" lika, ki pa je le sugeriran, saj ga do konca konkretizira gledalec; gre torej za dvojnost predstavljenega in predstavljaljočega, tj. material še vedno ostaja na sliki tudi v svojem "izvornem" pomenu. Seveda ta razlaga, na kar opozarja Erjavec, ne velja tudi za literarna dela, saj tu vsebine nikoli nimamo pred sabo v njeni materialnosti. Opozicija forma/snov naj bi popolnoma izgubila pomen, če umetniško delo gledamo s stališča ustvarjalca, saj potem nimamo vnaprejšnje forme, v katero bi "vdeli" vsebino; to se ujema tudi s Kantovo opredelitvijo umetnine kot dela "genija", tj. kot nečesa sicer eksemplarnega, kar pa ne sme biti nikoli narejeno tako, da bi sledilo pravilom, saj sicer ne bi bilo svobodna igra spoznavnih moči, s tem pa tudi ne umetnost. Pri tem opozarja Erjavec na direktno povezavo formalistov (npr. Hildebranda, ruskih formalistov) z umetniškim ustvarjanjem. Za Erjavca je formalizem še vedno relevanten, ne

sicer v svoji tradicionalni, v metafiziki zasidrani obliki, ampak v "mehki" postmodernistični preinterpretaciji, saj je pravzaprav edini kriterij razmejitve umetnosti sredi labirinta najrazličnejših postmodernih "estetskih" tvorb.

Anna Ziedler-Janiszewska se v svojem prispevku *Kolaž - forma nereda* ukvarja s problemom, ali je forma sploh še lahko estetska kategorija, s katero lahko opišemo sodobna dela, pri čemer pravzaprav povzema dvome Adorna in Bürgerja: slednji namreč v svoji *Teoriji avantgarde* pravi, da bo Adornova teza, da se zaradi iracionalnosti poznokapitalistične družbe umetnosti ne bo več dalo obravnavati na ravni teorije, začela veljati šele za poavantgardno umetnost. Po avtoričinem mnenju Bürgerjev model neorganske umetnine, v katerega skuša zajeti avantgardistična dela, ni primeren za opis nekaterih postmodernističnih, pa tudi že avantgardističnih del (npr. dadaističnih kolažev, v katere je vpet tudi moment naključja). Po Bürgerju je neorgansko delo zavestna destrukcija tradicionalnega organskega dela, katerega enotnost določa hermenevtični krog delov in celote; v neorganskem delu so namreč njegovi sestavni deli organizirani po principu montaže, kar razbija totaliteto umetnine. Avtorica pa opozarja, da so takšna dela nekoherentna le na nivoju predstavljenega sveta, tj. fragmentarna so le na semantični ravni, namesto jasne "mimetične" semantike se pojavlja semantika sprva arbitrarnih znakov, ki jih v smiselno celoto konstruira avtor. Gre za demontažo "tradicionalnega sveta" in

za ponovno montažo njegovih delov po novem semantičnem principu, kar pa ne prizadeva t. i. "notranje semantike" oziroma formalno-sintaktične ravni dela. Prav ta raven naj bi razpadla pri delih, ki so organizirana po principu "kolaža" (avtorica tu povzema Schlichtingovo kritiko Bürgerja). Njihova forma ni več koherentna, Janiszewska jo imenuje "nomadska forma", ta dela pa recipientu ne ponujajo le možnosti, da konkretizira raven predstavljene predmetnosti, marveč tudi to, da jih formalno konstituira. Seveda se ob tem postavlja vprašanje, ali sploh še gre za enotno, a v svojih konkretizacijah tudi formalno "multiplicirano" umetno ali pa za več umetnin.

Matthew Rampley se ukvarja z Nietzschejevo kritiko formalistične estetike in njegovo recepcijo Kanta. Tega je Nietzsche sprejemal prek Schopenhauerja; Rampley pri tem v glavnem sledi Heideggerju oz. njegovemu delu *Nietzsche*. Kantovo brezinteresno ugodje kot ugodje brez slehernega interesa razen estetskega, ki je najbolj direktno usmerjen na predstavo predmeta kot takega, je Schopenhauer (in za njim Nietzsche) razumel v kontekstu problema volje, kot njeno negacijo. Za Nietzscheja pa je umetnost nasprotno oblika volje do moči, zmožnost stopnjevanja življenja, in kot taka "perspektivna" interpretacija sveta, ki se, kot volja do moči nasploh, izraža v višji stopnji organiziranosti. Prav v tem se Nietzsche, seveda s povsem drugega izhodišča, približuje Kantu. Organiziranost je po Nietzscheju tudi kriterij umetnosti in prav pomanjkanje

organizirajoče moči je zanj dokaz dekadentnosti postromantične umetnosti in Wagnerjeve glasbe.

Marija Švajncer se ukvarja s Kantovo *Kritiko presodnosti* in ugotavlja, da je pri Kantu estetika podrejena gnosologiji in logiki, zato estetika pri njem pade v območje spontane in naključnega (splošnega okusa), kar vodi v psihologizem. Kantu tudi ne uspe prodreti do lepega predmeta kot takega, klasifikacija umetnosti pa se mu zaradi tega, ker jo obravnava kot nekaj subjektivnega, spremeni v klasifikacijo človeških občutij. Iz tega avtorica sklepa, da umetnosti ne moremo zajeti z načeli formalizma, saj je nekaj spontanega. Seveda je težava v tem, da če bi predmet bil lep na sebi, oziroma če bi formalizem res lahko popolnoma deduciral pravila o lepem, potem to po Kantu ne bi bila več umetnost, saj bi iz sfere svobodne igre spoznavnih moči prešla ali v območje čistega uma ali pa v območje gole empirije (naključja in spontanosti), umetnina, ki sama sugerira pravila, pa ne spada v območje lepega, marveč med mehansko umetnost.

Janez Vrečko v svojem prispevku *Der Aufbau des Kunstwerks und die Katharsis* (Zgradba umetniškega dela in katharsis) išče zasnutke formalističnega razumevanja umetnosti že pri Aristotelu, in sicer v 4. poglavju *Poetike*. Po eni strani umetnina v gledalcu povzroča ugodje ob prepoznavanju posnetega, kar je spoznavna plat umetnosti, in to jo tudi uvršča pod filozofijo, ki je območje čistega spoznanja; po drugi strani umetnina lahko zbuja ugodje, tudi

če posnetega ne prepoznamo, in sicer zaradi svoje izvedbe, kar je tudi temeljni kriterij umetniškosti. (Vrečko npr. opozarja na Aristotelov izraz "pragmaton systasin" oz. "zgradbo dogodkov", ki je "duša tragedije" oz. njeno "počelo"). Prav s tem določilom pa se umetnost nasproti filozofiji vzpostavi kot avtonomno področje, kar se kaže tudi v katharsis kot imanentnem izbrisu mimetične funkcije umetnosti. V izvedbi oziroma v ugodju ob njej se po Vrečku implicitno kaže tudi že katharsis; ne glede na tezo Petruševskega, da te besede Aristotel sploh ni uporabil, je funkcija umetnosti še vedno ista. Poetična resnica se torej prav prek "formalnega določila" izvedbe oziroma ugodja ob izvedbi ločuje od spoznavne resnice oziroma ugodja ob spoznavanju v filozofiji.

Prispevki, objavljeni v zborniku, kažejo, da je formalistična estetika (vsaj) kolikor govorimo o umetnosti kot o nečem estetskem) nedvomno še vedno aktualna, kot so aktualne tudi nekatere Kantove opredelitve območja lepega. Škoda je le to, da nam zbornik, ki je sicer izšel v dveh zvezkih, večino razprav prinaša le v obliki kratkih povzetkov (včasih celo srečamo isti tekst v dveh različnih verzijah), kar nedvomno otežuje razumevanje avtorjevega hotenja.

Samo Krušič

THE FUTURE OF LITERARY THEORY

Ur. Ralph Cohen
Routledge,
New York - London, 1989

Izid zajetnega zbornika z obetavnim naslovom *Prihodnost literarne teorije*, ki na

več kot štiristo strah prinaša dvaindvajset posebej za to priložnost napisanih razprav ali drugačnih prispevkov, je že sam po sebi omembe vreden dogodek. Podatki, da je urednik zbornika hkrati urednik ugledne literarnovedne revije *New Literary History*, ki se uvršča v krog najboljših ameriških publikacij te vrste in je znana po naklonjenosti novejšim težnjam v "kontinentalni" znanosti, ter izbor sodelujočih, med katerimi so tako sloveča imena, kot npr. Hélène Cixous, Jonathan Culler, Arthur C. Danto, Gerald Graff, Geoffrey H. Hartman, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Rosalind Krauss, John Hillis Miller in Hayden White, pa obetajo tudi resnično reprezentativno vsebino. Vendar zbornik v celoti gledano ne izpolnjuje povsem takšnih pričakovanj. Pač pa gre za soliden informativen prikaz raznosmernih teženj v nadvse heterogenem in spreminjajočem se polju literarne teorije, za nekakšen prerez dogajanja na teoretskem prizorišču ob izteku minulega desetletja. To prizorišče pa je širše od zgolj ameriškega, čeprav v publikaciji številčno prevladujejo ameriški avtorji. Po urednikovich besedah je razumevanje procesa spreminjanja, ki ga doživlja oziroma mu je podvržena literarna teorija, ravno osrednji namen publikacije, razen tega da je lahko pisanje literarne teorije po njegovem seveda povsem hedonistično motivirano (str. VII).

Zanimivo je, da si le manjšina prispevkov prizadeva globalno reflektirati vprašanje o bližnjih usmeritvah, razvojnih perspektivah, prihodnjih strategijah in sploh o

bodočih potih literarne teorije, o njeni notranji razčlenitvi in o mestu v literarni vedi ter v okviru humanistike nasploh. Pri tem se njihovi avtorji seveda ne morejo izogniti kontekstu, ki sta ga v literarni vedi vzpostavila Wellek in Warren s *Teorijo literature*. Kljub temu pa jim ne gre za preureditve, podgraditve in ekstrapolacijo njihovih literarnoteoretskih koncepcij ali revizije pripadajočega pojmovnega aparata niti za spodbijanje nadvse problematične temeljne členitve literarne teorije na 'zunanj' in 'notranji' pristop ('extrinsic' in 'intrinsic' approach). Bolj od sistematike in celo bolj od problematizacije njihovih stališč so namreč aktualne tako imenovane praznine, slepe pege v uspešno uveljavljenem teoretskem modelu, torej tisti problemski sklopi, ki jih v okviru svoje paradigme nista tematizirala, ampak sta jih potiskala na obrobje ali zavračala. Tako je v zborniku mogoče opaziti množenje in reaktualizacijo vprašanj, ki bi v njihovi členitvi slejkoprej obveljala za zunanji pristop. Značilen premik pa predstavljajo nekakšne "sinkretične novotvorbe", poskusi konstruiranja novih pojmovnih mrež, teoretskih modelov, področij in predmetov, ki zelo decidirano kršijo t. i. "ontološko razpoko" med 'življenjem in družbo' in avtonomno umetnino kot 'estetskim objektom' (prim. R. Wellek, *Concepts of Criticism*, 1965, str. 293), ki je legitimirala wellekovski razcep.

Spričo tega pravzaprav ni presenetljivo, da je pri večini avtorjev namesto sistemskih rešitev v ospredju eksplikacija izhodiščnih teoretskih postavk ter uveljavljanje lastnih

pozicij v sklopu literarnoteoretskih refleksij. Te vključujejo razne levičarske orientacije, feministično in afroameriško optiko, teoretsko psihoanalizo, različice recepcijske estetike oziroma teorije bračevega odziva, dekonstrukcijo, implicirajo povezave s historiografijo, umetnostno zgodovino, filozofskimi "disciplinami" (etiko, estetiko) in celo z računalništvom ter po drugi strani oživljajo tudi interes za tradicionalne literarnoteoretske "arhive", zlasti npr. za genološka vprašanja. Med ostalimi modernimi usmeritvami niso zastopane npr. tekstna lingvistika, tekstologija, semiotika, hermenevtika in empirična literarna veda, kar je po vsej verjetnosti mogoče pripisati skromnejši in manj odmevni recepciji le-teh v ameriškem prostoru. Zbornik torej nakazuje, da ostaja temeljna orientacija literarnih teoretikov še naprej pluralizem metod in najbrž tudi eklekticizem, hkrati pa posredno priča najmanj o emancipaciji literarne teorije tako v razmerju do primerjalne književnosti (saj to razmerje sploh ni tematizirano), kot tudi v stroki nasploh.

Ker publikacija ni urejena tematsko, se je nemara še najbolje držati enostavnega zaporedja. Prvi prispevek francoske profesorice, prozaiстке, dramatičarke in teoretičarke *Hélène Cixous* je zelo osebno razmišljanje, nekakšen ekspozice eksistencialne fundiranosti lastnega pisanja oziroma strukture te fundiranosti, ki izhaja iz "avtobiografske konkretnosti" položaja subjekta v svetu, tj. avtorice kot ženske v določenem historičnem času in prostoru, iz njenega odnosa

do Očeta, do jezika, do užitka (jouissance) in do Drugih.

Sledita dve razpravi, ki povezujeta območje literarne teorije s področjem historiografskih študij. *Hayden White* podobno kot že v svojih prejšnjih delih navezuje problematizacijo domnevno nevtralnega statusa historiografskega teksta na spoznanje o diskurzivni posredovanosti historičnih dejstev in informacij, ki implicira interpretativni aspekt historiografije. Historično védenje, trdi avtor, pri tem pa ima v podporo tudi mnenje mnogih drugih uglednih teoretikov zgodovinopisja, je torej neizogibno "pripovedno", historična interpretacija pa je narativizacija historičnih dejstev. Literarni diskurz kot pripoved o izmišljenih dogodkih in historiografski diskurz kot pripoved o resničnih dogodkih sta si podobna, ker oba operirata z jezikom in uporabljata iste procedure oziroma strukture produkcije pomena. Zato je za razumevanje historiografskega diskurza potrebna tropološka analiza, s katero je mogoče analizirati elemente, ravni in kombinatorične procedure neformaliziranih in pragmatičnih diskurzov. V nadaljevanju razprave povzema *White* glavne ugovore zoper tropološko analizo pripovednega modusa historiografskega pisanja in jih nato po vrsti ovrže. Osrednja poanta njegove razprave ostaja torej interes za "sfabriciranost, narejenost" tovrstnega diskurza ter misel, da mora biti sodobna literarna teorija (izpostavi predvsem semiotiko in "neoretoriko") pristojna tudi za teorijo zgodovine, historične zavesti in historičnega pisanja.

Nasprotno pa je medievalist *Brian Stock* kritičen do

takšnega solipsističnega zasuk historioografskih samopremislekov in naraščajočega vala skepticizma v humanistiki. Sam se navdihuje pri izročilu nemške filologije (*Curtius*, *Auerbach*, *Spitzer*) in kulturne zgodovine (*Burckhardt*, *Huizinga*, *Kantorowicz*) ter je kritičen tudi do predstavnikov francoskih *Annalov* ravno zaradi zanemarjanja kulturnozgodovinskih tem. Povsem odkrito se zavzema za vrnitev k staromodni eksplikaciji, ki vključuje številna empirična dejstva in empirične vozle za njihovo povezovanje. Kot dodatno možnost vidi svojo interpretativno strategijo, ki jo razume kot kombinacijo subjektivnosti literarnega in objektivnosti historičnega. Opre jo še na moderne teorije konstruiranja univerzumov smisla (*N. Goodman*, *D. Davidson*), da bi se tako ognil pastem deterministične razlage, in jo tudi praktično uporabi za osvetlitev ključne vloge pismenosti kot poznosrednjeveškega pojma pri nastanku moderne novoveške zavesti.

Manj prepričljiva je *Martha Nussbaum*, ki skuša prav tako preseči koncept avtonomne estetske umetnine in postavlja torišče svojega delovanja v presečišče literarne teorije z etično problematiko. Avtorica je kritična do dekonstrukcije, češ da zanemarja to plast literature, in skuša sama obravnavati čustva, misli in akcije literarnih oseb iz Jamesovih *Ambasadorjev* v etičnem kontekstu. Osvežilna v njenem precej konvencionalnem, staromodnem modelu raziskave je nemara zamisel, da bi literarna teorija s proučevanjem velikih del lahko vodila tudi k rekonceptualizaciji etične teorije.

Naslednja dva spisa sta prejšnjemu v bistvu antitetična in na podoben način reflektirata pomen, mesto in vlogo dekonstrukcije v sodobni literarni teoriji, ne da bi se njuni stališči pri tem povsem pokrivali. – *Geoffrey H. Hartman* skuša najprej umestiti dekonstrukcijo v intelektualno izročilo ameriške literarne teorije in odkriva v new criticismu zgodnje zametke za njeno podlago. V drugem delu spisa pa nato zavrača najpogostejše napade nanjo in skuša tako indirektno artikulirati specifično dekonstrukcijo v spremenjenih okoliščinah, ki se kažejo v premestitvi interesa stroke od integriranja visoke modernistične umetnosti v kanon – k branju, ki je kanon vzpostavljalo in ga lahko tudi modificira, k poudarjanju intertekstualnosti fikcije itd.

John Hillis Miller je v svojem razmisleku hkrati širši in bolj precizen. Tudi sam ugotavlja v literarni teoriji spremembe, ki se kažejo v usmeritvi raziskovanja na relacije jezika z nečim drugim (kar je lahko bog, narava, družba, zgodovina, sebstvo), v razcvetu lacanovstva, feminizma, marksizma, foucaultovstva in v nekakšni ponovni oživitvi biografskih, tematskih, literarnozgodovinskih orientacij iz obdobja pred nastopom new criticisma. De Manova ironična napotitev k dekonstrukciji kot "imperialističnemu polščanju literature z metodo retoričnega branja" se po letu 1979 kljub obilnemu govorjenju o metodah dekonstrukcije sicer res ni praktično, aplikativno udejanila, vendar pa vidi Hillis Miller, ki parafrazira de Mana, prihodnost literarne teorije prav v posredovanju

(mediation), dialektičnem prepletanju retoričnega proučevanja in t. i. "zunanjih" (extrinsic) pristopov. Trenutni položaj humanistike v ameriškem prostoru je v ekonomskem smislu kar preveč obremenjen, a tudi preobražanje tradicionalne ameriške literarnovedne doktrine in razpad kanona, ki sta ju po njegovem inducirala new criticism in uveljavitev primerjalne književnosti, skupaj s spremenjeno socialo (hitrim množenjem fakultetnih izobražencev, večjezičnostjo družbe itd.) in vsesplošno internacionalizacijo humanistike so okoliščine, ki zahtevajo ponovno definicijo sodobne usmeritve stroke. Ta naj še vedno teži k ohranitvi "arhivov", vendar naj spodbuja redefiniranje tradicije in drugačno branje ter razširitev kanona z vidika na novo uveljavljajočih se socialnih skupin. Sklepna poanta pa zveni pravzaprav neomarksovsko: poleg arhivskega spominjanja naj literarna veda v svetu prevlade množičnih medijev nauči predvsem kritičnega branja, prvega sredstva za boj z "ideologijo".

Prispevek *Hansa Roberta Jaußa* ima obratno, retrospektivno noto. Gre za nekakšen compte rendu zasluznega znanstvenika, koncentriran samoprikaz najpomembnejših postaj lastnega literarnovednega udejstvovanja, poročilo o projektih in raziskavah konstanške šole (katere soustanovitelj je) in torej prerez dela povojnega razvoja literarne vede, ki ga je sam imenoval zamenjava paradigme (po Kuhnu), v njem aktivno sodeloval ter ga tudi institucionalno utrdil in podprl.

Naslednji dve razpravi sta praktični demonstraciji lite-

rarnoteoretskih teženj, ki jih artikulirajo posebne družbene skupine in o katerih govori Hillis Miller v svojem sestavku. V obeh primerih gre za t. i. ženske študije. *Catharine R. Stimpson* kritično analizira delo predhodnice ženskega gibanja *Virginie Woolf A Room of One's Own* in njen liberalni, humanistični angažma. Spričo kompleksnosti ženskih pozicij v svetu, pripadnosti različnim razredom in okoliščinam, političnim, kulturnim in drugim razmeram se zavzema za kritično metodo, ki jo imenuje z neologizmom "heterogeneity" in jo tudi sama prakticira. To je metoda, ki razbira razlike med ženskami, ki jih povzročajo telesa in družba, ter razbija vsakršno monolitno mišljenje o ženskah.

Sandra M. Gilbert in *Susan Gubar* pa v preglednem orisu sodobnega feminističnega pisanja predlagata dihomično klasifikacijo ženske kritike. Eno njeno vrsto predstavlja pretežno anglo-ameriška empirična kritika, ki sledi izročilu liberalnega humanizma. Drugo vrsto tvori precej drugačno, bolj solipsistično naravnano pisanje (politično transformativne aktivnosti nikakor niso v ospredju) avtoric, kot sta *Hélène Cixous* ali *Luce Irigaray*: čutno, igrivo, z referencami na erotično, užitek (*jouissance*) in na primarne ter sekundarne lastnosti ženskega telesa.

Jean-Marie Schaeffer skicira zanimivo (intertekstualno oz. transtekstualno) teorijo literarnih žanrov, ki naj poveča deskriptivno eksaktnost žanrskih klasifikacij. Tekstualno žanrskost je namreč po njegovem mogoče opisati v po-

lju transtekstualnih relacij, reduplikacij ali variacij predhodnih tekstov, ki funkcionirajo kot modeli ali norme. V grobem je mogoče ločiti dve vrsti funkcionalnosti transtekstualnih relacij, sintetično in analitično žanrskost, ki pa se lahko izmenjujeta tudi v istem besedilu. Dodatni kriterij je še status pravil - *Schaeffer* po *Searlu* vpelje distinkcijo med konstitutivnim in regulativnim pravilom - ki delujejo v tekstu na treh ravneh, na ravni diskurzivnega akta, na tematski in na formalni ravni. *Schaeffer* torej tudi na področju genologije ostaja na okopih sekularne literarne teorije, saj operira z revidiranim strukturalizmom, kombiniranim z logično analizo in filozofijo jezika.

Svojevrsten intermezzo (in ponovno "zunanjo" ekstenzijo literarne teorije) predstavlja prispevek *Roya Schaferja*, ki razpravlja o ambigviteti interpretacij v klinični in praktični psihoanalizi. Obema je skupno soustvarjanje in medsebojno prepletanje interpretabilnih tekstov ali tekstov-kot-interpretacij; opravljata torej isto delo pod drugačnimi pogoji.

Wolfgang Iser je že drugi predstavnik konstanške šole v tem zborniku. V svoji razpravi predstavlja konspekt literarne antropologije, pri čemer v bistvu preureja, dopolnjuje in razširja svoje dosedanje delovanje z elementi formalne, novokantovske estetike, semiotike in neomarksizma v smislu "pluralizma in novega pragmatizma". Namesto avtonomne literarne umetnine in konceptov "poetičnosti" ali "literarnosti" raziskuje znakovno funkcijo medija ter pri tem upošteva

potrebe, ki jim medij streže. Funkcija po Iserju označuje vse, kar je temelj za tisto, kar je zunaj same literature kot fikcije. Način in sama narava uporabe fikcije pravzaprav odločata, kaj je fikcija, pri tem pa gre za 'interakcijo recipročne diferenciacije'. V nadaljevanju avtor podrobneje razvije pojmovno mrežo, v kateri imata ključni vlogi pojma fiktionalno (ki je medij imaginarnega) in imaginarno. Iz historičnega pojma imaginarno sklepa, da gre zgolj za hevristični konstrukt, zvarjen zato, da bi omogočil teorijo fiktionalnih del, vendar pa trdi, da tudi hevristiko literarne antropologije tvori vzajemna igra fiktionalnega in imaginarnega. Med cilji in nalogami literarne antropologije ima po Iserju dodelava teorije kulture kot skupnega projekta vseh interpretativnih disciplin humanistike prednost pred (zlasti v Ameriki) oživljajočimi kritičističnimi težnjami in poskusi spreminjanja institucij ter monopolov moči, ki spominjajo na dogajanje s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let in ki obnavljajo staro iluzijo nekaterih literarnoteoretskih usmeritev.

Naslednje tri študije so, v primerjavi z vsebino prejšnjih prispevkov, bolj obrobne. - *Christopher Butler*, ki velja za rekonstruktivista, oponenta dekonstrukcije, skuša rekonstruirati beroči subjekt, češ da ni le nosilec razrednih relacij ali dominant, ideologij ali kontradiktorne seksualne identitete, temveč ga je vsekakor vredno ohraniti. Kljub temu pa napoveduje v bodoče intenzivnejšo interakcijo humanističnih in antihumanističnih teorij subjekta in usmeritev k

liberalnim in egalitarnim ciljem. - *Gerald Graff* razglablja o prihodnosti literarne teorije pri poučevanju literature in o konkretnem institucionalnem okviru zanj v ameriškem prostoru. Zavzema se za konfliktni model izobraževanja in nekakšen eklekticizem: nasprotujoče si teorije, kjer se literarni, kulturni in izobraževanjski konflikti, ki podčrtujejo profesionalne razlike, predelajo, naj postanejo del informirajočega konteksta literarne izobrazbe. - *Jonathan Culler*, že preizkušen pisec prikazov posameznih teoretskih opusov (kot npr. monografij o Saussuru in Barthesu), pa tokrat skicira osrednja teoretska vozlišča Paula de Mana in - navzlic škandalu zaradi obtožb o de Manovem medvojnem sodelovanju v kolaboracionističnem časopisu - poskuša dobronamerno ovrednotiti njegove najpomembnejše dosežke, ki se delno pokrivajo z razvojnim lokom de Manove misli. To so po Cullerju: ponovno ovrednotenje alegorije, prevrednotenje romantike, identifikacija sorodstvenega razmerja med slepoto (blindness) in spoznanjem (insight) ter kritika Husserla, premik k retoričnemu branju (v kontaktu z Derridajem) in osredotočenje na jezikovne operacije ter končno še kritika estetske ideologije.

Rosalind Krauss predstavlja s svojim ironično provokativnim in do umetnostnih zgodovinarjev polemično naravnanim prispevkom ponovno osvežitev. Res pa je seveda, da se ne ukvarja neposredno z literaturo niti ne tematizira teoretskega "razmerja" z njo. V kritičnem pretresu knjige lacanovsko inspiriranega Normana Brysona o slikar-

stvu od Davida do Delacroixa, pretresu, ki priča o avtoričnem dobrem poznavanju teoretične psihoanalize in diskretnih afiliacijah novomarksovskih prvin, se odločno zavzame za teoretsko podkovo pisanje o umetnosti. Brysonovo prepletanje tekstualnega z vizualnim utemeljuje, po analogiji s knjigo, z dveh plati, z refleksijo mesta subjekta (po Lacanu) in (resda bolj shematično) s historičnega vidika; tako skuša nakazati na novo odprt analitični prostor, ki je kar se da daleč od Gombrichovih koncepcij.

Alastarja Fowlerja spis o prihodnosti teorije žanrov je vreden omembe predvsem zaradi ideje, da bi bilo treba celotno literarno teorijo predelati z vidika žanra, podobno kot je bila na začetku stoletja s teorijo množic predelana matematika. Zamisel je nemara sporna, vendar skupaj s prej skicirano Schaefferjevo razpravo posredno opozarja na ponovno vračanje literarnih teoretikov k področju, ki sta ga Wellek in Warren štela med "notranje" pristope, in na potrebo po njegovi rekonceptualizaciji. Manj spodbudne so avtorjeve rekonstruktivistične rešitve, ujete v provizorij "diferencialnih funkcij" in "konstrukcijskih tipov", saj so zaenkrat artikulirane predvsem v obliki odprtih vprašanj.

Prispevek *Gregoryja L. Ulmerja* k 'aplicirani gramatologiji' je duhovita in sofisticirana avtorefleksija osebne skušnje v znanstvenem diskurzu, katere začetnik je bil že Barthes v *Fragmentih ljubezenskega diskurza* in kakršno v samosvoji različici goji npr. Hélène Cixous. Ulmerjevi fragmenti akademskega diskurza

ali – kot jih imenuje avtor – "mojazgodba" (mystory), pa artikulirajo že nadaljevanje Barthesa. "Mojazgodba" tako v esejistični obliki prisposablja kompleksno pozicioniranje subjekta znanosti v postmodernem diskurzu, krmari med psihoanalizo, feminizmom in anekdotično zbrkljarijo, zbrano spekulira o teoretski funkciji anekdot v poststrukturalizmu in jo poveže z videom. Aplicirana gramatologija si namreč prizadeva spraviti kritično teorijo na televizijo in pripraviti akademijo k pisanju z videom, saj se – in to je avtorjeva sklepna poanta – prav skoz "mojazgodbo" teorija prilega televiziji.

Naslednji dve razpravi sta v smislu afirmacije posebnih družbenih skupin komplementarni študijama Stimpsonove in Gilbertove ter Gubarjeve. – *Henry Louis Gates* poziva k ponovni definiciji kanonov in literarne teorije iz črne, afroameriške kulture ter k zaupanju vanjo, češ da črnega teoretika samo kritična aktivnost lahko odvrne od evrocentričnih hierarhičnih kanonov večinoma belih moških in spodbudi dejansko komparativno in pluralistično koncepcijo institucije literature. – Razprava *Elaine Showalter* pa podaja prerez paralelnih zgodovin afroameriške in feministične literarne teorije zadnjih petindajset let, pri čemer jo zanima predvsem odnos do dominantne kulture. Čeprav avtorica problematizira paralelne ideje o unificiranem "črnem" in "ženskem" jazu, je po njenem mnenju kljub temu treba vztrajati pri spodbujanju družbenih sprememb.

Filozofska razprava *Arthurja C. Danta*, ki skupnim kom-

ponentam naravoslovne in "lepe" znanosti - percepciji, verjetju, sklepanju in akciji - dodaja še željo in čutenje, iz razlike med tema dvema tipoma podrobneje izpeljuje specifično lepe znanosti. Zaokroži jo v sklep, da propozicije, ki so predmet propozicijskih atitud, tvorijo holistične sisteme; za razumevanje ne zadošča, da vzamemo vsako posamič, ampak je treba upoštevati cel kompleks propozicij, o razlikah med njimi pa mora poročati zgodovina. In ker smo tudi sami strukturirani propozicionalno, teksti kot literarni izdelki pa so projekcije in ekstenzije združujočih struktur sebstva in življenja, ni presejnetljivo, da lahko postavi Danto literarno vedo za paradigmo humanistike.

Zbornik zaključuje aktualna tema o računalnikih oziroma umetni inteligenci, literarni teoriji in teoriji pomena, ki sta jo obdelala Gregory G. Colomb in Mark Turner. Avtorja se navezujeta na analitično filozofijo jezika in spodbijata skupno osnovno podmeno umetno-inteligenčnih in literarnoteoretskih pojmovanj

pomena, da je pomen kompozicionalen, tj. sestavljen iz delov, in da je produkt določenega aspekta gramatike. Po njuni, nekompozicionalni teoriji obstaja pomen na vseh ravneh in v vsej strukturi ter nima delov, ampak aspekte. Ustrezna teorija pomena bo torej morala nezogibno pripeljati tudi do ponovnega premisleka teorij literature.

Zbornik je opremljen z urednikovim uvodom, predstavitev sodelujočih avtorjev in obsežnimi opombami, nima pa imenskega in stvarnega kazala, kar je za kolektivno publikacijo najbrž opravičljivo. Kljub temu, da so odgovori na osrednje vprašanje, ki ga odpira naslov, v glavnem formulirani bolj indirektno, in kljub že v uvodu omenjenim partikularizmom je splošni vtis, ki ga nakazuje zbornik, vendarle tak, da se področje literarne teorije nenavadno hitro avtonomizira. Kaj to pomeni za dogajanje v stroki kot celoti, pa bo navsezadnje pokazala prav prihodnost literarne teorije.

Alenka Koron

AMERIKA IN LEVICA

*Mednarodna konferenca
Avstrijskega društva za
ameriške študije
Univerza v Grazu,
20.- 22. 11. 1992*

Ob 400-letnici odkritja Amerike si je Avstrijsko društvo za ameriške študije za svojo 19. letno mednarodno konferenco izbralo aktualno interkulturno temo 'Amerika in levica', v kateri naj bi bila zajeta levica v ZDA in njene

povezave z evropsko levico, v celotnem zgodovinskem razponu in vseh pojavnih oblikah v družbi in kulturi, obdelana pa naj bi bila interdisciplinarno.

Organizatorjema konference, dr. Walterju Grünzweigu in dr. Roberti Maierhofer z Inštituta za amerikanistiko Karl-Franzove univerze v Grazu se je posrečilo to zasnovano zelo uspešno uresničiti. Za sodelovanje sta pridobila vrsto mlajših in starejših, avstrijskih in ameriških strokovnjakov, povabljeni pa so bili tudi

KRONIKA

nemški, angleški, italijanski, češki, slovaški, bolgarski, madžarski, hrvaški in slovenski. Ti smo bili zastopani sorazmerno številno – od približno 80 referentov je bilo kar 6 slovenskih, in sicer po dva z Univerze v Ljubljani (dr. Jerneja Petrič in dr. Igor Maver; napovedan je bil tudi Aleš Debeljak), z Univerze v Mariboru (dr. Matjaž Mulej, dr. Darko Friš) in z Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU (dr. Janja Žitnik in Majda Stanovnik). Tako je bilo kar precej slišati o ameriško-slovenskih radikalnih in proletarskih, izseljenskih in drugih, predvsem literarnih in političnih povezavah. Sicer pa so sodelujoči obravnavali nacionalne in internacionalne levičarske pojave tudi s socioloških, feminističnih, ekonomskih in drugih vidikov.

Ogrodje gladko potekajoče, dobro sinhronizirane konference so bila daljša plenarna predavanja uglednih osebnosti, večinoma profesorjev, ki so posredno ali čisto izrecno opozarjali, da se nimajo za levičarje, ampak je njihov položaj 'desno od levice in levo od desnice', kar pomeni, da na spremenljivi, različno razumljeni, ohlapno poimenovani pojav gledajo kritično in kolikor le mogoče nepristransko.

Prvi med njimi je bil nekdanji demokratski kandidat za predsednika ZDA, senator *George McGovern*, ki je zelo pretehtano govoril o različnih aspektih, problemih in dosežkih novejšje ameriške politične levice. *Jack Diggins* z univerze mesta New York je izčrpno povzel glavne teze svoje pravkar predelane in razširjene monografije z zgovornim naslo-

vom *Vzpon in zaton ameriške levice*. V njej loči štiri samostojne, med seboj le rahlo povezane generacije: 'lirično levico' iz časa oktobrske revolucije, katere junak je bil idealistični pesnik in poročevalec John Reed, 'staro levico' iz 30. let, tj. iz časa njenega največjega vpliva in razmaha, vzporednega vzponu Sovjetske zveze, 'novo levico' iz razgibanih 60. let in njeno bledejšo sodobno naslednico, 'akademsko levico', ki je v 90. letih zgubila širše zaledje. *Diggins* je v ameriškem kontekstu označil levičarje za nosilce novih idej in idealističnih pogledov na prihodnost, zagovornike človeških in državljanskih pravic, vsakršne, izrecno tudi rasne in spolne enakopravnosti. Pokazal jih je kot ljudi, ki so doživljali velike uspehe in bili deležni splošne podpore, pričakali pa so tudi katastrofalne polome in razočaranja. Oprti na razsvetljensko vero v razum in znanje so se znašli v najhujši krizi, odkar post-strukturalizem in dekonstrukcija zatrjujeta, da je 'resnica' izginila in je ostala samo še 'moč' ali 'oblast'.

Alan Ward z michiganske univerze se je posvetil nekoliko ožji, vendar tudi široko zastavljeni temi *Ponovni premislek o levici v literaturi Združenih držav*, tj. v različnih literarnih zvrsteh in žanrih, paradigmah in navezavah na politične stranke, skupine in ideje. Za najpomembnejšo zvrst te literature ima še vedno roman, vendar ne samo programski ali propagandni 'proletarski roman', pač pa tudi kriminalke in druge trivialne variante z značilno izzivalno tematiko in kršenjem pravil, ki jih je celo-

v leposlovju uveljavil oblastni 'beli protestantski moški'.

Yassen N. Zassourski z moskovske univerze je pokazal Ruski pogled na ameriško levico in opozoril na različne, tudi pojmovne paradokse, ki so značilni za 'novi svetovni nered', čeprav so dejansko zakoreninjeni v problematičnih, le na videz samoumevnih črno-belih klišejih razpadlega sovjetskega sveta: pisatelji so se še pravkar delili na 'dobre, napredne, realistične' in 'sla-

be, reakcionarne, modernistične', danes pa 'radikalci', ki zagovarjajo tržno-ekonomsko usmerjene gospodarske reforme, veljajo za 'desničarje', in 'konservativci', ki hočejo ohraniti svoj stari komunizem, za skrajne 'levičarje'. Skrajnosti in njihove nalepke, ki jih je današnji svet še vedno poln, se torej spet prepletajo. Znanstven razmislek o njih je vsekakor potreben.

Majda Stanovnik

KONGRES MEDNARODNE ZVEZE ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST

Mednarodna zveza za primerjalno književnost (AILC/ICLA) vabi na svoj 14. kongres, ki bo od 15. do 20. avgusta 1994 v Kanadi, na univerzi pokrajine Alberta v Edmontonu.

Osrednja tema kongresa je *Literatura in različnost: jeziki, kulture in družbe*. Spodbujala naj bi tako k tradicionalnemu obravnavanju literarnih pojavov v mednarodnem merilu kakor tudi k njihovemu problematiziranju v nacionalnem merilu. Perspektiva, iz katere se kaže literatura kot komunikacija v socialnem kontekstu, omogoča uporabo različnih sodobnih literarnoznanstvenih metod, pa tudi meddisciplinarne in večdisciplinarne postopke. Organizatorji pričakujejo prispevke, ki bodo obravnavali literaturo z zgodovinskega, metodološkega, teoretičnega in analitičnega gledišča v kontekstu kulturne in jezikovne različnosti.

Kongres bo delal v različnih organizacijskih oblikah - na plenarnih zasedanjih, po sekcijah, delovnih skupinah in okroglih mizah.

Sekcije

- literatura in identiteta,
- "tuj" in "domači" stiki,
- literarne zvrsti, jezik in kultura,
- literatura in druge oblike kulturnega izraza,
- regionalne študije,
- metode in paradigme primerjalne književnosti in kulturna različnost.

Delovne skupine

- literarna teorija: teorije in metodologije za študij medkulturne literarne komunikacije,
- prevod: prevod in kulturna zgodovina - identiteta, različnost, transfer.

Okrogle mize

- film in literatura,
- literarna teorija in žensko pisanje etničnih manjšin,
- raziskave branja in bralcev,
- literatura in znanosti (naravoslovne, družbene in humanistične),
- primerjalna književnost in njena periodična glasila.

Prijave udeležencev in povzetke predlaganih prispevkov sprejema organizacijski odbor kongresa do 31. marca 1993 na naslov:

Office of the Congress
Research Institute for Comparative Literature
University of Alberta
Edmonton, Alberta
Canada T6G 2E6

UDK 860/821.09 Borges I. L. : 886.3.09-3197/8* Barotč L. Gradnik B., Janar D., Šušlić A., Virk I.

slovenska proza in J. L. Borges, prevodi Borgesa v slovenščino 1950., vpliv Borgesa pri slovenskih pisateljih, parodičen način recepcije Borgesa, motivika ponavljanja, Borges in slovenski postmodernizem

VIKČ T.

61000 Ljubljana, Slo. Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost, Askercova 12

BORGES IN SLOVENSKA PROZA

Primerjalna književnost, 15/1992, 2, str. 1-20

Razprava raziskuje Borgesovo prisotnost v sodobni slovenski prozi. Po prvih omenbah v pedesetih in prevojih v šedesetih letih je našel Borges pot v slovensko prozo konec sedemdesetih let pri Braniku Gradniku in Dragu Jancarju, najbrž dneje pa se je usidral v osemdesetih letih pri Andreju Blazniku, Jasju Virku, Igorju Bratožu in Aleksi Šušliću. Analiza izpostavi specifičen parodičen način recepcije Borgesa pri omenjenih avtorjih in koncentracijo okrog problematike posrevljanja. Pokazuje se, da Borgesov vpliv se sovpaše po naključju z začetki postmodernizma na Slovenskem.

UDK 111.852 Aristotel UDK 82.01, UDK 875.01

pesniška iluzija, znanstvena resnica in umetniška resnica, Aristotelova teorija paralogizmov, avtonomnost pesniške resnice

KALAN, V.

61000 Ljubljana, Slo. Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo, Askercova 12

PESNIŠKA ILUZIJA IN APOLOGIJA RESNICE V UMETNOSTI

Aristotel *Poetika*, 24 in 25. poglavje

Primerjalna književnost, 15/1992, 2, str. 39-58

Veliki dosežek Aristotelove filozofije umetnosti je teorija pesniške fikcije ali iluzije, ki jo je razvil ob modifikaciji Solonovega izreka, da pesniki "govorijo mnogo laž". Ob analizi prizora "umivanja nog" iz *Odiseje* Aristotel prikazuje, da je Homer lahko tudi druge učil, kako je treba pripovedovati izmišljene zgodbe, ter postal učitelj pesnika, ker je znal na primeren način uporabiti paralogizem. Pesniška pripoved ali mit ima svojo avtonomijo, ki je onstran dosega logične kritike. V poglavju "O problemih in rešitvah" je Aristotel razvil dva najsplošnejša načina, s katerimi se lahko obravnava, ne razumljiva, škodljiva, protislovena in brez umetniške resnice. Svojega zagovora umetnosti ni vztrajeval, le s teorijo postopoma in s teorijo oblikovanja idealov, temveč je uporabil teorijo logičnih napak oz. paralogizmov, kakor jo je razvil v *Organonu*. Tako pesniška in znanstvena resnica nista več v nepomirljivi antitezi kakor pri Platonu, temveč ima vsaka svoje avtonomno področje veljavnosti.

UDK 886.3.015.19 Pregelf UDK 82.015.19

ekspresionizem in Pregeljevo pripovedništvo, aplikacija izsledkov nemške hierarhe vede o ekspresionizmu na slovensko gradivo, prevlada ekspresionističnih značilnosti v Pregeljevi prozi

DOLGAN, M.

61000 Ljubljana, Slo. Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 3

PREGELJEVO PRIPRAVEDNIŠTVO IN EKSPRESIONIZEM

Primerjalna književnost, 15/1992, 2, str. 21-38

Studija najprej selektivno navaja iz nemške literarnozgodovinske literaturne poglavitna dopravanja o ekspresionizmu in vidi produktivnost v tistih opredeljenih, ki omogočajo večjo aplikativnost tudi na slovensko gradivo. Po pregledu ugotovitev o nemški ekspresionistični prozi omenja dosežanje trditve slovenske literarne zgodovine o pripadnosti Pregeljeve proze ekspresionizmu, nato pa analizira izbire odloambe in ugotavlja, da v tej prozi obstajajo ekspresionistične motivno-idejne značilnosti.

UDK 801.655(09)

zgodovina francoškega aleksandrinca, rimljeni ustroj francoškega aleksandrinca, silabčni verzni sistem, cezura, enjambement

NOVAK, B. A.

61000 Ljubljana, Kuzmičeva 5

ALEKSANDRINEC. I. Zgodovinski razvoj in rimljeni ustroj francoškega aleksandrinca

Primerjalna književnost, 15/1992, 2, str. 59-80

Priljubljen študija je prvi del razprave, ki na primeru preučevanja francoškega aleksandrinca v druge jezike obravnava razlike med silabčnim in akcentuacijskim verzifikacijskim sistemom. Studija analizira zgodovinski razvoj aleksandrinca od obdobja formiranja v srednjem veku prek normalizacije klasičistične poetike in romanizirane verzije, ki uveljavljuje poleg klasične sredstvene cezure tudi možnost dvojecezurno do moderne lirike, ki dokonča proces rimljenega osvobodjenja aleksandrinca z krasicenjem cezur in uporabo enjambementa. Rimljeni ustroj klasičnega aleksandrinca temelji na ravnovesju stalnih in premikanih ("rimljenih", "svobodnih") naglasov. Njegova silabčna struktura je v veliki meri odvisna od izgovarjanja in tjeja samega e-ja. Razkorak med konkretno rimljenko podobo verzja in abstraktno silabčno shemo premožka klasičističnega poetika z zapletenimi pravili.

littérature en prose slovène et J. L. Borges, traductions de Borges en slovène 1950, influence de Borges chez les écrivains slovènes, caractère parodique de la réception de Borges, motifs de répétition, Borges et le postmodernisme slovène

VIRK, T.

61000 Ljubljana, Slo, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za primerjalno književnost, Aškerčeva 12

BORGES ET LA LITTÉRATURE EN PROSE SLOVÈNE

Primerjalna književnost, 15/1992, 2, p. 1-20

L'article parle de la présence de Borges dans la littérature en prose slovène à l'époque actuelle. Borges a été cité pour la première fois dans les années cinquante et traduit dans les années soixante pour entrer finalement dans la littérature slovène vers la fin des années soixante-dix avec Branko Gradšnik et Drago Jančar mais il s'est fixé le plus solidement dans les années quatre-vingt chez Andrej Blatnik, Jani Virk, Igor Bratož et Aleksa Sabalič. Une analyse expose le caractère parodique spécifique de la perception de Borges chez les auteurs cités et la concentration autour de la problématique de la répétition. Il est évident que l'influence de Borges ne coïncide pas par hasard avec les débuts du postmodernisme en Slovénie.

CDU 111.852 Aristotele CDU 82.01. CDU 875.01

illusion poétique, vérité scientifique et vérité artistique, théorie des paralogismes d'Aristotele, valabilité autonome de la vérité artistique

KALAN, V.

61000 Ljubljana, Slo, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za filozofijo, Aškerčeva 12

L'ILLUSION POÉTIQUE ET L'APOLOGIE DE LA VÉRITÉ DANS L'ART.

Aristotele Poétique, ch. 24 et 25

Primerjalna književnost, 15/1992, 2, p. 39-58

Le grand succès de la philosophie de l'art d'Aristotele, c'est sa théorie de la fiction poétique ou de l'illusion qu'il a développée en modifiant la sentence de Solon "Les poètes disent beaucoup de mensonges". En analysant la scène de "Lavage des pieds" de l'*Odyssée*, Aristotele montre qu'Homère pouvait enseigner aux autres comment raconter des histoires inventées et qu'il devint le professeur de la poésie parce qu'il savait utiliser d'une manière adéquate le paralogisme. Le récit poétique ou le mythe possède son autonomie qui se trouve au-delà de la critique logique. Dans le chapitre "Sur les problèmes et sur les solutions", Aristotele développa douze topiques pour décliner la critique qu'on adressait à l'époque à Homère et à la poétique en général et qui portait de cinq points de vue - les oeuvres d'arts sont absurdes, incompréhensibles, nocives, contradictoires et sans vérité artistique. Il n'argumentait pas sa défense de l'art seulement par la théorie de l'imitation ou par la théorie de la formation des idéaux mais il se servait aussi bien de la théorie des erreurs logiques ou bien des paralogismes telle qu'il avait développée dans *Organon*. Ainsi, la vérité poétique et la vérité scientifique ne sont plus des antithèses irréconciliables comme c'est le cas chez Platon, mais elles ont chacune son domaine de valabilité autonome.

expressionnisme et les oeuvres en prose de Pregelj, application des résultats de l'histoire littéraire allemande sur l'expressionnisme dans le matériel slovène, domination des caractéristiques expressionnistes dans la prose de Pregelj

DOJGAN, M.

61000 Ljubljana, Slo, Znanstvenozariziskovalni center SAZU, Institut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 3

L'OEUVRE EN PROSE DE PREGELJ ET L'EXPRESSIONNISME

Primerjalna književnost, 15/1992, 2, p. 21-38

L'étude cite d'abord un choix de principaux ouvrages sur l'expressionnisme, tirés de l'histoire de la littérature en langue allemande, et voit la productivité dans celles des orientations qui permettent une plus grande application dans le matériel slovène. Après une révision des constatations sur la prose expressionniste allemande, il cite les affirmations faites jusqu'ici par l'histoire littéraire slovène sur l'appartenance à l'expressionnisme de la prose de L. Pregelj (1883-1960) et analyse ensuite les passages choisis pour constater que dans cette prose existent les caractéristiques des motifs et des idées expressionnistes.

CDU 801.655(09)

histoire de l'alexandrin français, structure rythmique de l'alexandrin français, système de vers syllabique, césures, enjambement

NOVAK, B. A.

61000 Ljubljana, Kurzučeva 5

ALEXANDRIN. I. Le développement historique et la structure rythmique de l'alexandrin français

Primerjalna književnost, 15/1992, 1, p. 59-80

Appartenant au champ de la poétique comparée cette analyse représente la première partie d'une recherche sur les différences entre deux systèmes de versification - les systèmes syllabique et accentuel. Le point de départ de cette recherche sont les problèmes de l'emploi et des traductions de l'alexandrin français dans d'autres langues. L'auteur analyse la formation de l'alexandrin depuis sa naissance au Moyen Age jusqu'à sa réglementation normative dans la poétique classique où le dimètre avec la césure médiane est considéré comme l'expression rythmique par excellence de l'esprit français. La libération rythmique de l'alexandrin commence par le vers romantique qui introduit le trimètre avec la double césure (l'alexandrin ternaire) et elle s'achève dans la poésie moderne qui brise les césures et utilise l'enjambement interdit par la poétique classique. - Le rythme de l'alexandrin classique représente une balance entre les accents fixes et mobiles, entre les dimensions rigides et libres. La structure syllabique du vers dépend en grande partie de la question du maintien et de la chute de "e muet" (e atonique) dans la prononciation et le compte des syllabes. La versification classique surmonte les différences entre la réalité rythmique du vers et le schéma abstrait des syllabes par des règles complexes et compliquées.

