

# primerjalna književnost

Ljubljana 1980 · številka 2

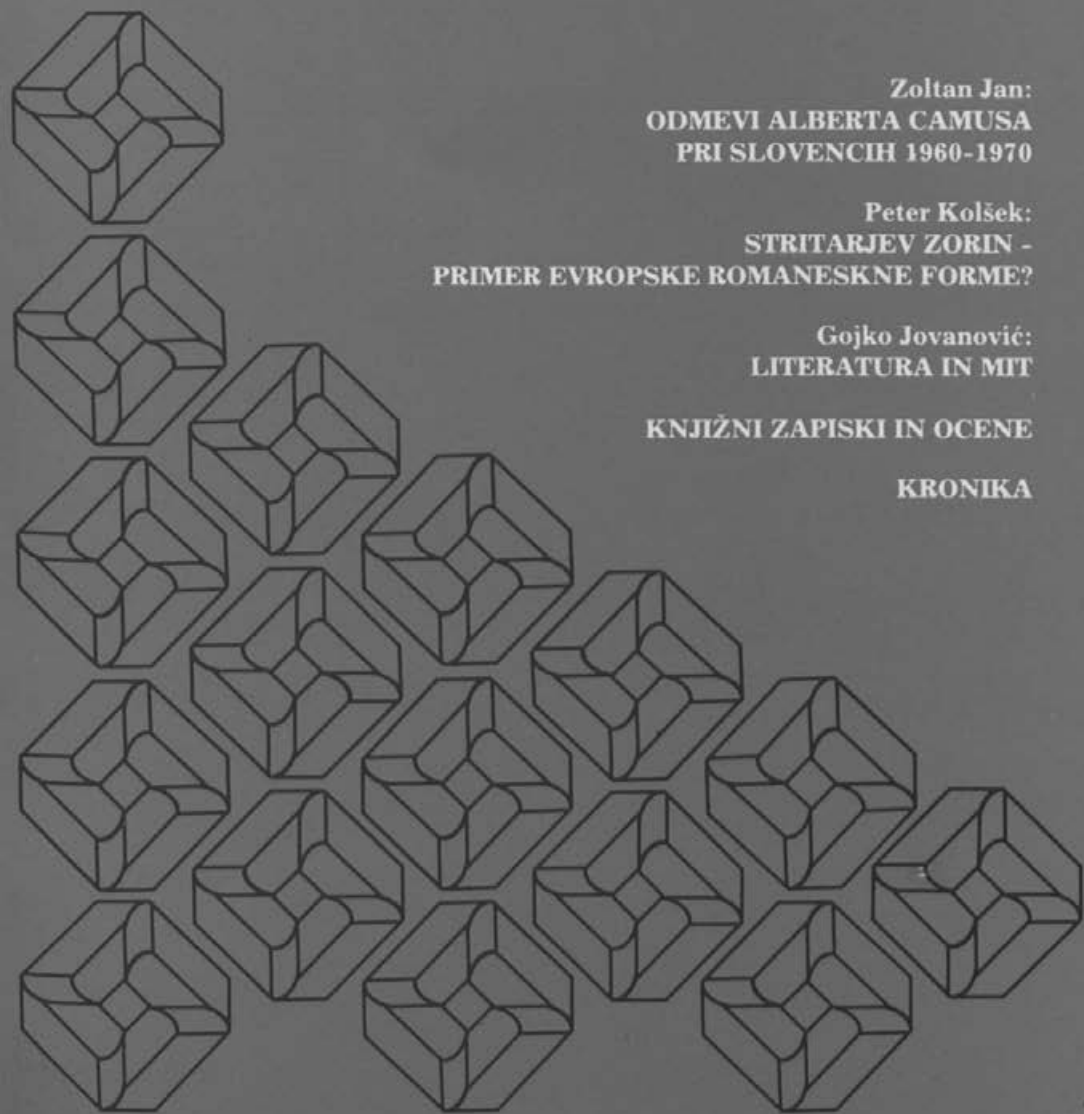
Zoltan Jan:  
ODMEVI ALBERTA CAMUSA  
PRI SLOVENCIH 1960-1970

Peter Kolšek:  
STRITARJEV ZORIN -  
PRIMER EVROPSKE ROMANESKNE FORME?

Gojko Jovanović:  
LITERATURA IN MIT

KNJIŽNI ZAPISKI IN OCENE

KRONIKA



## PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

Letnik III, št. 2, Ljubljana 1980

Izdaja Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije

Svet revije: Franček Bohanec, Darko Dolinar, Kajetan Gantar (predsednik), Mirko Jurak, Vital Klabus, Marjana Kobe, Evald Koren, Jože Koruza, Vlasta Pacheiner-Klander, Majda Stanovnik, Rapa Šuklje, Mirko Zupančič

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

Glavni in odgovorni urednik: Darko Dolinar

Naslov uredništva: Ljubljana, Aškerčeva 12

Dokumentacijska oprema člankov: Franca Buttolo

Tehnični urednik: Andrej Verbič

Tisk: Dravska tiskarna, Maribor

Izhaja dvakrat na leto

Naročila sprejema Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije, 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12

Letna naročnina 80 din, za študente in dijake 40 din

Tekoči račun: 50101-678-52401 z oznako »Za revijo«

Revija izhaja s podporo Raziskovalne skupnosti Slovenije in Kulturne skupnosti Slovenije. Po mnenju sekretariata za informacije pri izvršnem svetu skupščine SR Slovenije št. 421-1/72 z dne 5. 6. 1978 je revija oproščena temeljnega prometnega davka.

Oddano v tisk 12. novembra 1980

## VSEBINA

<b>Razprave</b> .....	1
Zoltan Jan: Odmevi Alberta Camusa pri Slovencih 1960–1970 .....	1
Peter Kolšek: Stritarjev Zorin – primer evropske romanekne forme? .....	20
Gojko Jovanović: Literatura in mit .....	34
<b>Knjižni zapiski in ocene</b> .....	47
Marksistična estetika kot deprivilegizacija ustvarjalnosti: Sreten Petrović, Marksistička estetika (Janez Vrečko). – Oton Zupančič v prevodih (Majda Stanovnik). – Katarina Šalamun–Biedrzycka, Poezja Antona Podbevška i Antona Vodnika w latach dwudziestych XX w. Zmiana wizji swiata (Franca Buttolo). – Peter Kersche/Gunhild Kersche, Bibliographie der Literaturen Jugoslaviens in deutscher Übersetzung 1775 bis 1977 (Vlasta Pacheiner-Klander)	
<b>Kronika</b> .....	55
Simpozij o romantiki (Gojko Jovanović). – Kriza umetnosti kot kriza estetike: deveti mednarodni kongres za estetiko (Janez Vrečko). – Srečanje jugoslovanskih književnih prevajalcev v Sloveniji (Majda Stanovnik)	
<b>Novosti iz knjižnice PZE za primerjalno književnost (izbor)</b> .....	67

*Avtor nadaljuje raziskavo o Camusovih odmevih pri Slovencih (začetek v Slavistični reviji 1973). V desetletju 1960-1970 sta zbudila večjo pozornost predvsem dva dogodka: pisateljeva smrt 1960. leta ter uprizoritev drame Caligula 1964. leta, ko se Camus pojavi v središču reforme repertoarja in koncepta našega osrednjega narodnega gledališča. Analize kasnejših odmevov kažejo, da so pisatelja že sprejemali kot klasika, ki ni odpiral novih vprašanj. Razmeroma kasen prevod romana Kuga je le posledica dolgoletnega nezaupanja do eksistencializma pri Slovencih.*

Albert Camus ni pisatelj, ki bi bil za razvoj slovenske književnosti tako pomemben kot npr. Sartre, vendar nas zasledovanje njegove usode pri Slovencih dovolj dobro pouči o nekaterih osrednjih pojavih našega kulturnega življenja v polpretekli dobi. Nekateri rezultati teh raziskav so bili že objavljeni v Slavistični reviji 1973. leta,<sup>1</sup> vendar tedaj niso bila obravnavana spoznanja o Camusovi usodi pri nas v letih 1960-1970. Ker gre za strnjen proces, ki ga obvladujejo iste zakonitosti, je potrebno na kratko povzeti nekatere rezultate, do katerih smo prišli v prejšnji objavi.

Za usodo Camusa pri Slovencih je značilno, da so prodrli glasovi o njem k nam, še preden se je zaključil njegov osebni razvoj. Vendar to ni posledica našega posebnega zanimanja za pisatelja, pač pa je značilnost naše dobe. Posledica povezanosti slovenskega kulturnega prostora z mednarodnim se kaže tudi v tem, da je usoda Camusa pri nas skoraj vzporedna z njegovim položajem v svetu. Kljub temu se je naš odnos do pisatelja oblikoval skladno z značilnostmi našega kulturnega procesa.

Ker smo Camusa pristevali med eksistencialiste, se je naša kritika eksistencializma spopadla tudi z njim, vendar se pri tem ni spuščala v analizo njegovega dela. Ta kritika ni bila prepričljiva in jo je del slovenske javnosti občutil kot nasilno. Zato se je v prvi številki Besede pojavil prevod Camusovega esejja *Umetnik in svoboda*, ki je bil prirejen tako, da je v bistvu demantiral obtožbe naših kritikov eksistencializma. Neskladje med zanimanjem naše javnosti za eksistencializem in redkostjo glasov o njem si je mogoče razložiti z administrativnim urejanjem razmer v kulturi, ne pa s prepričljivostjo slovenske kritike eksistencializma, ki je pogosto zašla v nihilistični tip kritike in celo v primitivno propagando.

Druga posledica te zakonitosti prodiranja glasov o Camusu k nam se kaže v našem seznanjanju s pisateljevimi deli. Dela, ki so izšla pred koncem vojne (*Tujec*, *Sizifov mit*), so pri nas upoštevali šele okrog 1955. Do takrat je bila naša javnost največkrat opozorjena na pisateljevo dramatiko; ta je postala tista plast njegovega dela, o kateri so največ pisali in ki smo jo tudi najprej spoznali. Na slovenskih odrih so se zvrstile vse njegove drame, pri tem pa je značilno, da so bila najprej uprizorjena kasnejša dela, ki obravnavajo družbene probleme, šele v zadnjem obdobju pa tudi *Caligula* in *Nesporazum*. Poudariti velja tudi, da so Camusa igrali prej v periferiji kot v središčnih teatrah.

Naši publicisti so imeli Camusa za predstavnika miselne drame, saj so ga pogosto omenjali pri razmišljanju o tem tipu dramatike. Vrh takšnega razumevanja predstavlja 1957. leta objavljeni Javorškov esej *Piramida*. Presenetljivo pa je, da je bila pri slovenskih uprizoritvah miselna plast njegovih dram zanemarjena in so nas zanimale predvsem psihološke lastnosti likov. Podobno izhodišče bo vidno pri uprizoritvi *Caligule* in celo 1967 ob *Nesporazumu*.

Za Camusa je značilno, da sta njegova esejja *Sizifov mit* in *Uporni človek* dopolnila njegovi beletristiki. Osrednje misli njegovih leposlovnih del so razložene v teh esejih, zato leposlovna dela ne dopuščajo bistveno različnih razumevanj, ker je njihova polisemantičnost zamejena z esejji. Ta značilnost pisateljevega dela je ohranjena tudi pri našem razumevanju, čeprav se tudi v tem primeru kaže določena specifičnost slovenskega sprejemanja Camusa.

Ker je *Sizifov mit* izšel že med vojno in smo do 1954 sprejemali predvsem aktualna dela, nam je ostal ta esej neznan dalj časa kot *Uporni človek*. Seveda je za popularizacijo *Upornega človeka* pomembna tudi polemika med Sartrom in Camusom, ki je zbudila precej pozornosti tudi pri nas. Vendar naši publicisti niso poskušali zavzeti lastnega stališča do problemov, ki so bili tu načeti. Zadovoljili so se s kompilacijskimi članki. Najvidnejša posledica te polemike je prepričanje, da je Camus predvsem umetnik in ne mislec.

Prilagajanje Camusa našim razmerom je značilno zlasti za leta 1955–1959. Že 1955 smo pričeli upoštevati njegova *Pisma nemškemu prijatelju* kot dokaz, da se je pisatelj vključil v napredni boj proti fašizmu. Po sporu z ZSSR smo poudarjali njegovo nasprotovanje vsakršni obliki totalitarizma in večkrat zasledimo omembo, da je Camus prijatelj Jugoslavije. Vendar je prav *Uporni človek* bistveno pripomogel, da živi pisatelj v naši zavesti kot izjemen poštenjak in bорец za humanistične ideale.

*Sizifov mit* se pričena upoštevati v naši javnosti s precejšnjo zamudo, skoraj istočasno z *Upornim človekom*. Prav zato delo samo ni bilo nikoli deležno tolikšne pozornosti kot *Uporni človek*. Značilno pa je, da nam je Camus vseeno zelo zgodaj veljal za filozofa absurda.

V naši javnosti ni bilo pomembno njegovo leposlovno delo samo, pač pa ideje, ki jih je razvijal v *Sizifovem mitu*. Razmeroma hitro smo prevzeli prepričanje, da je ta esej dopolnilo romana *Tujec*. Tako smo postavljali roman v zvezo z absurdom, ne da bi natančneje označili pojem absurda.

Po drugi strani pa je tudi pri sprejemu *Sizifovega mita* opaziti podobne zakonitosti kot pri sprejemanju *Upornega človeka*. V letih 1955–1959 so tudi tu pričeli poudarjati optimističen zaključek eseja in s tem približevati pisatelja našim estetskim nazorom.

V naši publicistiki srečamo prve zanimivejše opredelitve *Tujca* in *Kuge* šele, ko se pojavijo članki, ki skušajo orisati celotno podobo Camusa, torej nekako po letu 1955. Pred tem srečamo bodisi neresne diskvalifikacije bodisi drobne opombe, ki nam pričajo le o razširjenosti obeh del med našo publiko.

Iz kasnejših člankov je jasno razvidno, da sta pri nas obveljala oba romana za osrednji in najpomembnejši pisateljevi deli. Razlike so le v tem, da nekateri dajejo prednost *Kugi*, drugi *Tujcu*. Nekako od podelitve Nobelove nagrade Camusu postaja *Tujec* zanimivejši. In spet ni vidno, kako se je to prepričanje oblikovalo. Pri tem je najzanimivejše spoznanje, da so bili 1957 pri nas še tako močni zadržki do pisatelja, da ni bilo mogoče prodreti s predlogom, da bi objavili prevod *Kuge*, čeprav je po drugi strani povsem jasno, da je večina naših ustvarjalcev že poznala ti dve pisateljevi deli.

## I.

Neposredno po novoletnih praznikih 1960. leta je v svetu vzbudila nenavadno veliko pozornost vest o prometni nesreči, v kateri je izgubil življenje Albert Camus. Ob pisateljevi smrti se je zanimanje zanj povečalo.<sup>2</sup> Odras tega zanimanja se posredno vidi tudi v naših poročilih o kulturnem življenju po svetu. V njih se je pogosto pojavljal avtor *Tujca*.<sup>3</sup> Obenem je izšla pri nas vrsta nekrologov, ki pa so praviloma prehajali v oznako pisateljevega dela, kar opozarja, da je pri nas prevladal občutek, da ga premalo poznamo.

Ljubljanski dnevnik je že v tretji številki poročal o dogodku, naslednji dan pa zasledimo v *Delu* nekrolog izpod peresa Bogdana Pogačnika.<sup>4</sup> Oba članka skušata podati splošen oris Camusa in sta na meji kulturnega novinarstva. Zato so zanju značilne iste lastnosti, kot so opazne že pri podobnih zapisih, ki so se pojavili ob podelitvi Nobelove nagrade Camusu.

Prinašata torej informacijo o pisateljevem življenju in delu, seveda pa se ne spuščata v globljo analizo, čeprav prikazujeta Camusa kot velikana svetovne literature. Posebno Pogačnikov članek je pisatelju tako naklonjen, da se je Dušan Voglarju v Tribuni zdelo potrebno polemizirati z njim.<sup>5</sup> Pogačniku očita, da je olepšal Camusovo podobo, ker ga prikazuje kot naprednega ter borbenega človeka in umetnika. Zameri mu, da se do pisateljevih idej ni kritično opredelil. Polemika kaže, da je bil za Slovence pisatelj še vedno problematičen, seveda pa se ne sme tudi spregledati, da je to edina odklonitev Camusa, ki se je pojavila ob njegovi smrti. Očitno se je 1960. leta njegov položaj pri nas občutno spremenil.

Naši razgledi so prevedli iz januarске številke France Observateur Sartrov članek in povzetke člankov Clauda Bourdeta ter Clauda Roya.<sup>6</sup> Francoski avtorji se niso zadovoljili s povprečnimi opisi pisateljeve življenjske poti in dela, pač pa so vsak s svoje strani osvetlili njegov lik. Sartre je opisal njegovo prisotnost v francoski javnosti, njegovo poštenost in boj proti »realizmu in makiavelizmu« današnjega časa. Njegova misel je bila po Sartru taka, da je nujno zahtevala opredelitev, zato je bilo potrebno izbrati med bojem proti njemu ali pa umikom. Sartre je v tem času pravzaprav rehabilitiral Camusa in delno odstopil od svoje kritike njegovih pogledov na sodobne probleme.

Tudi Bourdetov članek je zanimiv, ker je tu prvič pri nas prikazano pisateljevo novinarsko delo.<sup>7</sup> Seveda se je do takrat to področje njegovega dela že omenjalo, vendar ga ni nihče natančneje opisal. Bourdet omenja njegovo »politiko čistih rok«, njegovo neodvisnost in boj za resnično in ne teoretično dobro.

Mogoče je najpomembnejši Royev prispevek, ker je tu Camus prikazan v dokaj novi luči. Kritik loči pri pisatelju dve komponenti: po eni strani piše lepo retorično in ritmično prozo, po drugi strani pa »živčen in trzajoč« kratek stavek, s katerim izraža ironijo in sarkastično nežnost ter oster humor. To plast pri pisatelju najbolj občudujemo in prav v tej plasti najdemo njegova najboljša dela: *Tujec*, *Caligula*, *Padec*, *Jona*.

V isti številki Naših razgledov je objavljen tudi prevod predavanja Roberta Brechona, ki je bil tedaj kulturni svetnik francoskega veleposlaništva v Beogradu.<sup>8</sup> Vsebinska predavanja niti ni tako zanimiva, razen morda opisa pisateljeve osebnosti. Pomembnejše je, da je bilo predavanje v zbornični dvorani ljubljanske univerze, kar najbolj prepričljivo dokazuje, kolikšno pozornost smo posvetili Camusovi smrti.

Odras povečanega zanimanja za pisatelja sta tudi dva prevoda, ki sta se pojavila 1960. leta.<sup>9</sup> Zanimivo je, da je prevod predavanja, ki ga je imel Camus 1957. leta, izšel šele po njegovi smrti, ne pa ob podelitvi Nobelove nagrade.<sup>9a</sup> Očitno so odpadli pomisleki do pisatelja šele tedaj. Prevod *Nezveste žene* v Sodobnosti pa nam dokazuje, da je naša intelektualna elita poznala pisatelja že tako dobro, da je nista zanimali njegovi osrednji deli *Tujec* in *Kuga*. Pričenjali smo torej iskati novo pisateljevo podobo in se tako seznanjali z njegovimi manj pomembnimi deli.

Ta težnja je vidna tudi v eseju Marjete Vasič,<sup>10</sup> ki presega okvire preprostega nekrologa, ker se spušča v interpretacijo posameznih del. Avtorica poudarja pisateljevo zakoreninjenost v vsakdanjem življenju, doživljaju revščine in lepote Alžirije. Camusovo vrednotenje lepote ima za tisto kategorijo, ki ga ločuje od ostalih eksistencialistov. Razen tega skuša odgovoriti na vprašanja, ki so se oblikovala ob naših srečanjih s Camusom. Ko opisuje njegovo politično delovanje, ugotavlja, da je bil vseskozi na strani zatiranih in da je podpiral napredna gibanja. Pri *Upornem človeku* ne more drugače, kot da ga zavrne, čeprav opozarja na pisateljevo visoko etično zavest. Pri nas se je že večkrat ugibalo, ali je Camus eksistencialist, zato je Vasičeva skušala rešiti tudi to vprašanje. Pokazala je na stičišča in na razlike s to smerjo. Pri tem je ugotovila, da se ni odrekal

teznemu pisanju, vendar pa je menila, da je teznost v njegovih delih vse bolj slabela, dokler ni v njegovih novelah skoraj izginila. S tem je približala pisatelja našim estetskim kriterijem. Podobno je favorizirala pisatelja, ko je omenjala idejne tokove, ki so vplivali nanj. Ne zdi se namreč verjetno, da bi nanj vplival marksizem, kot omenja Vasičeva, saj te teze tudi nismo srečali v nobeni drugi analizi njegovega dela.

Eseju, ki je bil tedaj najboljši prikaz pisatelja pri nas, se seveda pozna vpliv francoskih interpretov Camusa. Očitno se je avtorica naslonila na monografijo Rogera Quillota,<sup>11</sup> kar je popolnoma jasno, če primerjamo njuni interpretaciji *Kuge*. Seveda pa prav poznavanje te prve monografije o pisatelju ilustrira njeno zanimanje za Camusa.

Ob pisateljevi smrti se je v svetu povečalo tudi zanimanje za njegovo dramatiko. Odmevi tega zanimanja se kažejo pri nas na dva načina: pojavi se vrsta zapisov o pisateljevih uspehih v tujini, ki se nadaljuje tudi v kasnejših letih,<sup>12</sup> poleg tega pa Slovensko ljudsko gledališče v Celju uprizori dramo *Nesporazum*. Ta predstava<sup>13</sup> je ostala popolnoma neopazena in nam ne odpira nobenega problemskega območja. Težko je namreč presoditi, kakšen je bil odnos do pisatelja in kako so ga razumeli, ker je ohranjenih le nekaj zapisov o uprizoritvi.<sup>14</sup> Skromen prospekt, ki ga je ob uprizoritvi izdalo gledališče, prinaša krajšo oznako pisatelja, kakršnih je bilo tedaj pri nas že mnogo, ne poskuša pa se opredeliti do pisateljevega dela. Kritika v Celjskem tedniku pa ne ocenjuje predstave, ampak se zadovolji s splošnimi sodbami o delu. Zanimiva je le misel, da delo oblikovno niha med realizmom in simbolizmom ter tako išče veliki stil. To bi bilo lahko povzeto po Žižkovi oznaki *Obsednega stanja* ob mariborski uprizoritvi 1955. leta (prim. našo obravnavo v SR 1973). K takšnemu sklepu vodi tudi nerodno prevajanje naslova *L'homme revolté*, saj je obakrat preveden kot *Človek in upor*. Ob tej uprizoritvi se torej srečamo z zakasnelim odmevom mariborske uprizoritve, kar nas opozarja na relativno veliko pozornost, ki jo je le-ta vzbudila. Seveda pa je to čisto lokalni odmev in nam bistveno ne dopolnjuje že prikazanega pomena mariborske predstave. Število repriz, odmevov v javnosti, molk v gledališkem listu, vsi ti podatki nas opozarjajo, da predstava ni vzbudila posebne pozornosti niti v Celju.

Ob vseh že omenjenih Camusovih uspehih v svetu so zanimivi predvsem članki slovenskih publicistov, ki so že v začetku šestdesetih let skušali precizirati svoj odnos do eksistencializma. Pri tem velja upoštevati predvsem razmišljanja Tarasa Kermaunerja, ki so bila objavljena v Perspektivah. Že v eseju *O nekaterih problemih sodobnega gledališča*<sup>15</sup> je protestiral, ker Camus še ni prišel na spored osrednjega slovenskega gledališča, in dokazoval, da ima Mestno gledališče ljubljansko boljšo repertoarno politiko, ker je že 1956. leta vključilo *Pravične ljudi* v svoj program. Istočasno pa se je tudi obregnil ob tiste kritike, ki so slovenske dramske novitete zavračali z obtožbami, da so eksistencialistične. Zanimiv je tudi njegov prispevek *Pessisovski odnos do predmeta*,<sup>16</sup> v katerem sicer nekoliko post festum (prevod Pessisovega pamfleta o eksistencializmu je izšel že 1948. leta) zavrača parcialne kritike te filozofske smeri.

Večanje zanimanja za Camusova dramska dela v svetu je vidno pri nas še ob dveh člankih.<sup>17</sup> Frasov članek v prilogi Večera je zanimiv predvsem zato, ker poroča o izrednem uspehu *Caligule*, tedaj o delu, ki so ga kasneje igrali tudi pri nas. Vseeno pa ne prinaša novih spoznanj o pisatelju, niti ni odraz spremenjenega odnosa, temveč le posledica usmeritve naše pozornosti.

Nepriumno bolj zanimiv je članek Bratka Krefta, ki razmišlja o Camusovi dramtizaciji *Besov*, s katero se je srečal na Dunaju. Seveda je razumljivo, da je Kreft pisal o dramtizaciji predvsem kot odličen poznavalec Dostojevskega, ne pa Camusa, saj njegove dramtizacije ni prebral,

kot je omenil v članku. Lahko pa trdimo, da tudi ostalega Camusovega dela ni poznal posebno dobro, saj drugače ne bi bil mogel zapisati, da se Dostojevski razlikuje od Camusa v tem, da ni nikoli izgubil vere v človeka. Kreftu bi se lahko očitalo, da je odpiral odprta vrata, saj noben resen kritik ni dokazoval, da je Camus večji umetnik kot Dostojevski, kar je skušal spodbijati Kreft. Na žalost tudi ni opazil, kakšen pomen ima prizor, ko Stavrogin zdrobi Križanega. Tu se je zadovoljil z očitkom, da je to Camusov dodatek, ki ni skladen s fiziognomijo Dostojevskega. To nedvomno drži, vendar pa Kreft ni upošteval, da je problem religioznosti sodobnega človeka vznemirjal Camusa celo življenje, od *Tujca* do zadnjih novel v zbirki *Izgnanstvo in kraljestvo*.<sup>18</sup> Prav ob tem problemu bi se kritiku odprl zanimiv pogled na Camusovo razumevanje Dostojevskega, s tem pa tudi na obravnavano delo.

Kreftovo razmišljanje je pomembno, ker je v naši publicistiki prvo opozorilo na povezanost obeh ustvarjalcev. Poleg tega je tudi pohvalil dramtizacijo; najbolj pozitivno se mu je zdelo, da je Camus upošteval tudi iz romana izpuščeno izpoved Stavrogina Tihonovu, ki je pomembna za razumevanje celotnega dela in jo je Dostojevski črtal iz neznanih razlogov.

Za proučevanje Camusove usode pri Slovencih članek ni relevanten le zaradi navedenih razlogov, ampak tudi zato, ker ilustrira, v kakšne podrobnosti pisateljevega dela je segala pozornost naših poročevalcev. Najzanimivejši je zaključek članka, kjer Kreft izreka nezaupnico Camusovemu slovesu v svetu. Zahod naj bi pisatelja slavil zato, ker nima večjega umetnika. Njegova usoda je torej podobna Pasternakovi in končno tudi usodi Dostojevskega samega (tu Kreft omenja pogosto zlorabljanje *Besov* za protikomunistično propagando in navaja Münchensko uprizoritev, v kateri so Šigaljeva igrali v Leninovi maski). Članek je tako odraz nezaupanja do zahodnega sveta, ki samo po sebi ni negativno. Pomisleki se pojavljajo le zaradi avtorjevega slabega poznavanja Camusa. Značilno je namreč, da je kasneje, 1968. leta, Kreft spremenil svoje mnenje o Camusovi dramtiki in jo je vključil v tisti razvojni lok avantgarde, ki ne gradi na formalnih novostih, pač pa na smiselnih problemih.<sup>19</sup>

Prej omenjeni Kreftov dvom nam delno razloži, zakaj se naš odnos do pisatelja ni bistveno spremenil tudi po podelitvi Nobelove nagrade in zakaj se ni pojavil noben knjižni prevod njegovega dela, čeprav je celo v iavnosti zabeleženo prizadevanje, da bi izdali *Kugo*.<sup>20</sup> Obenem pa se prav ob tem članku kaže premik, kajti ta nezaupnica ni diskvalifikacija tiste vrste, kot jih lahko srečamo sredi petdesetih let. Kreft namreč opozarja, da je zlorabljanje omogočil tudi Vzhod, ker ni pokazal pravega razumevanja za te umetnike. Zavzema se torej za trezno in objektivno kritiko literature, ki naj se izogiba skrajnostim. Prav zato je njegova kritika dramtizacije *Besov* eden redkih člankov v teh letih, ki skušajo zavzeti izvirno stališče do pisatelja ne glede na razne dnevne okoliščine, ki se jim je naša publicistika ob Camusu vse prepogosto prepuščala. Drugo vprašanje je seveda, koliko mu to uspe, toda poziv je nadvse jasen.

Odmevi ob pisateljevi smrti so koncentrirani v prvi polovici 1960, vendar pa segajo celo v 1961. leto in kasnejše obdobje. Najprej se pojavi skupina nekrologov, ki nam potrjujejo vključevanje našega kulturnega prostora v mednarodne tokove; to se lahko razbere ob množici poročil o odmevnosti Camusovega dela po svetu. Vsi ti odmevi pričajo, da se v teh letih vse bolj izgublja razlika med slovenskim in mednarodnim razumevanjem Camusa. Stališča, ki so jih zavzemali naši publicisti, se ne razlikujejo od onih, ki jih srečamo npr. v francoski publicistiki tistega časa. Najpomembnejše pa je, da se pričenjajo že v teh letih pojavljati omembe, ki nas opozarjajo, da so naši ustvarjalci razmeroma dobro poznali Camusa, saj se drugače ne bi mogli sklicevati nanj v svojih prispevkih.<sup>21</sup>

Specifičnosti našega razumevanja pisatelja se torej kažejo le pri Voglarju in Kreftu. Voglarjev zapis je le zakasneli odraz naše ozkosti v sprejemanju Zahoda,<sup>22</sup> Kreft pa je med redkimi našimi publicisti, ki so poskušali zavzeti samostojen odnos do pisatelja. Na žalost pa je tudi tu opaziti pomanjkljivo poznavanje pisatelja. Naši publicisti so se v glavnem zadovoljili s kompilacijami, tisti pa, ki so skušali zavzeti samostojen odnos do pisatelja, so ga slabo poznali ali pa niso obsežneje spregovorili o njem. Med temi prispevki je najvidnejša izjema esej Marjete Vasič, ki je tedaj prvič spregovorila o pisatelju.

Izdaja Camusove novelistike 1962<sup>23</sup> je delno odraz povečanega zanimanja zanj ob njegovi smrti. Ker je v to knjigo vključena pripoved *Padec* in zbirka novel *Izgnanstvo in kraljestvo*, smo Slovenci spoznali prej pisateljeva drobna dela kot pa njegove najpomembnejše dosežke, s katerimi se je zapisal v svetovno literaturo. Ob tem vidimo potrdilo, da že od 1957. leta, ko so se pojavili zadnji poskusi popularizacije *Kuge*, iščejo Slovenci predvsem nove strani pisatelja, kajti njegova osrednja problematika že ni bila več vznemirljiva in nova, saj so jo očitno poznali iz tujih virov.

To se po svoje kaže tudi v spremni besedi Marjete Vasič, ki je v obravnavanem obdobju na Slovenskem najboljše zapis o Camusu. Že takoj na začetku opozori, da je pisatelj hodil svojo pot, kot mu je velevalo njegovo lastno življenjsko izkustvo, čeprav so v njegovem delu tudi podobnosti z eksistencializmom. Avtorico torej zanimajo predvsem posebnosti njegovega dela, ne pa lastnosti, ki so splošno značilne za eksistencializem. Zato opozarja na tisto plast njegovega dela, ki je odraz njegovega vitalizma in je bila pri nas skoraj nepoznana. V tem eseju je po prvih odmevih sedaj prvič resneje upoštevana drama *Caligula*.

Po drugi strani pa skuša Vasičeva ločiti umetniško delo od Camusove filozofije, ki je po njenem mnenju v škodo njegovi umetniški moči. Isto »camusovsko dilemo« je izrazil tudi Pierre Henri Simon,<sup>24</sup> vendar je po našem mnenju ugotovitev Vasičeve predvsem odraz pri nas splošno priznane estetike, po kateri v umetnini ne sme prevladati ideja nad čutno nazorno plastjo. Zato si je avtorica eseja prizadevala, da bi omogočila neposredno doživetje Camusovih umetnin, čeprav jo zanimajo predvsem splošni problemi, ne pa posamezna beletristična dela.

V tem eseju so prvič prikazani pisateljevi estetski nazori, ki nam po njenem mnenju odkrijejo marsikatero značilnost njegovega umetniškega ustvarjanja. Najdlje se zadrži pri estetiki, ki jo je pisatelj razvil v *Upornem človeku*, čeprav omenja tudi njegov odnos do umetnosti, ki je viden v *Sizifovem mitu* in kjer je umetnik razložen kot ena izmed možnosti človekovega vztrajanja v absurdnem svetu. Vasičeva zagovarja tezo, da Camus ne postavlja umetnosti nad vse drugo, pač pa ima do nje enak odnos kot do vseh ostalih človekovih dejavnosti. Camusov odnos do umetnosti je torej enak njegovemu odnosu do sveta. Isto razmerje je po njenem mnenju vidno tudi v *Upornem človeku*, čeprav je avtor v svojem premiku s »filozofskega na etični nivo« spremenil tudi svoj odnos do umetnosti. Kljub razlikam med obema stopnjama Camusovega pogleda na umetnost je torej njegov odnos do umetnosti pomemben za razumevanje njegovega beletrističnega dela, kajti v njem se razkriva pogled na življenje, ki ga je skušal prikazati v leposlovnih delih.

Nenadoma se torej pojavi teza, da pisateljeva filozofija absurda ni najpomembnejši, vsekakor pa ne edini zanimiv problem, ki ga odpira Camus. Zanimanje Vasičeve za to problematiko pa nam obenem odkriva njeno orientacijo na tisto delovno področje, na katerem je 1971. leta izdelala doktorsko disertacijo.<sup>25</sup>

Dobršen del eseja je posvečen biografsko-bibliografskim informacijam o pisatelju. Tudi Vasičeva kljub vsemu le ni šla mimo povezovanja pisateljeve beletristike z njegovimi miselnimi iskanji. Verjetno je prav ta



lastnost Camusovega dela omejlja večpomenskost njegovega leposlovja in ni dopuščala večjih inovacij v njeni interpretaciji.

Med temi informacijami je zanimivo le opozorilo, da so med obema obdobjema v Camusovem razvoju nekatere vezi. Kaže, da si nihče ni upal priznati, da se je Camus moral odreči svoji filozofiji absurda v tistem trenutku, ko se je angažiral v odporiškem gibanju. To je vidno iz njegovih *Pisem nemškemu prijatelju*. To delo so navadno prikazovali kot most med *Sizifovim mitom* in *Upornim človekom* in pozabljali, da je s tem stopil na drugačne pozicije. Esej Vasičeve je tretji poskus pri nas, da bi prikazali pisateljevo delo enotno (prim. SR 1973). Razlika je le v tem, da se Vasičeva zaveda razlik med obema stopnjama v Camusovem razvoju, vendar se skuša prikopati do globljih izvirov njegovega dela.

Težišče eseja ni v eksplikaciji pisateljevih del, ki so objavljena v knjigi. To posredno pomeni opozorilo, da Camus kot pisatelj takrat za nas ni bil več vznemirljiv. Osrednja dela in njihovi problemi niso bili več v središču naše pozornosti, ostali opus pa ne dosega *Tujca* in *Kuge*. Po povečanju našega zanimanja za pisatelja ob njegovi smrti se je torej nadaljeval proces slabljenja njegove odmevnosti.

To nam dokazuje tudi sprejem zbirke v naši javnosti, saj se je ob izidu oglasil le en pomemben recenzent.<sup>26</sup> Ostala poročila, kot npr. Slavka Rupla v Primorskem dnevniku, so bolj informativni zapisi, ki so nastali bolj iz dolžnosti kot pa zaradi avtorjevih interesov za Camusa.<sup>27</sup>

Inkretovi kritiki se pozna, da ga je Camus živo vznemirjal, vendar razmišlja največ o *Sizifovem mitu*, ki je takrat izšel v Sarajevu.<sup>28</sup> Zanima ga predvsem osrednje pisateljevo delo, ne pa njegova novelistika. To je razumljivo, saj je kritika nastala v letih, ko se je Inkret šele razgledoval po svetovni literaturi, in se ji torej pozna vtis, ki ga je nanj napravil pisatelj ob prvem srečanju. Camus postaja v teh letih zanimiv predvsem za najmlajše ustvarjalce, zato ni slučajno, da je bil tudi zdaj popularen predvsem pri naših srednješolcih in da je tudi po svetu vznemirjal predvsem mlade ljudi, kot je razvidno iz podatkov, ki jih navaja Vasičeva.<sup>29</sup>

Da je Inkret šele pričeval spoznavati pisatelja, je vidno iz njegovega slabega obvladanja problematike, poleg tega pa je tudi zelo očiten vpliv Sutlića. Njegova kritika ohranja vse pomanjkljivosti Sutlićeve spremene besede *Sizifovemu mitu*, posebno pa ostaja nedomišljen odnos med *Sizifovim mitom* in *Upornim človekom*. Inkret interpretira Camusa kot filozofa z enotnim sistemom, pri tem pa upošteva predvsem filozofijo absurda, iz katere naj bi izhajala tudi pisateljeva etika. To je seveda nevzdržna teza, če upoštevamo »kvantitativno etiko« *Sizifovega mita* in »zahtevo po meri« v *Upornem človeku*. Podobno je dvomljive vrednosti misel, ki jo ima Sutlić že v svoji disertaciji<sup>30</sup> in jo je Inkret prevzel iz omenjene spremene besede k *Sizifovemu mitu*. Camusova filozofija naj bi bila izraz deplahiranosti zahodnega intelektualca, ki živi izven zgodovine, ne da bi jo ustvarjal. Nato pa Inkret to sklepanje podaljša do trditve, da filozofija intelektualca na Zahodu niti ne more biti drugačna. Torej začne mimogrede zagovarjati popoln družbeni determinizem.

V oceni Camusove novelistike se je Inkret tesno oprijel eseja Vasičeve in je oznake nekaterih novel skoraj dobesedno prepisal. Zanima ga predvsem pisateljeva filozofija in je oznako novelistike dodal le zaradi aktualnosti. To je razvidno ob ponatisu te kritike v *Perspektivah* 1963, kjer je ta del izpustil.

Ob diskusijah o drami *Caligula* se je pojavil v *Perspektivah* prevod četrtega poglavja *Upornega človeka*, ob njem pa Inkretov esej, ki je v bistvu ponatis prej obravnavane kritike.<sup>31</sup> Nekoliko je sicer poglobil svoje poznavanje pisatelja, saj sedaj upošteva tudi *Upornega človeka*, vendar se ne zaveda različnosti terminov absurd in revolta v obeh Camusovih esejih. Nekomunikativnost, ki je bistvena pomanjkljivost tega prispevka, ni zostala tudi tokrat.

Ker je izšel esej ob prevodu poglavja, v katerem se srečamo s Camusovo estetiko, je Inkret tokrat poskušal osvetliti tudi njegovo estetsko misel. Očitno se je pri tem naslonil na spremno besedo Vasičeve, saj je opozoril na iste probleme kot ona. Tako smo bili spet seznanjeni s pisateljevo zahtevo, da umetnost ne sme biti golo posnemanje, pa tudi ne golo negiranje stvarnosti.

Pomembna novost je Inkretovo stališče, da se ne moremo prebiti do pozitivnega jedra Camusove misli, če mu pritikamo sociološke kategorije. Vendar pa ni ostal dosleden, ker je na drugem mestu zapisal, da sta oba Camusova eseja le varianti modernega odtujenega človeka. Poleg tega pa opravičuje za naš kulturni prostor nesprejemljiva mesta v Camusovem delu z družbenim determinizmom.

## II.

Uprizoritev drame *Caligula* v ljubljanski Drami<sup>32</sup> je doživela velik odmev. *Caligula* je delo, ki je najbolj vznemirilo slovensko javnost, obenem pa to pomeni tudi zadnji večji Camusov odmev pri nas. Pojavilo se je nad deset kritik v periodiki, televizija je posredovala poseben pogovor o predstavi, razvili sta se dve polemiki (ena je imela poslednji odmev še leta 1967), s predstavo je gledališče gostovalo tudi na Poljskem.<sup>33</sup> Preseneti pa nas tudi širok kolektiv, ki je sodeloval pri uprizoritvi, saj so se srečali tako različni ljudje kot Ciril Kosmač, Andrej Hieng, Alojz Srebotnjak, Mirko Zupančič, Radojka Vrančič, Andrej Inkret, Stanko Potisk, torej ljudje, ki so zastopali različne estetske orientacije in pripadali različnim generacijam. Vse to nam priča, da se je v tem času uveljavil Camus kot klasik, čeprav še niso odpadli vsi predsodki do njega.

Značilno je, da je bila drama *Caligula* na sporedu ljubljanske Drame že ob razpisu abonmaja za sezono 1961/62,<sup>34</sup> vendar do uprizoritve tedaj ni prišlo. Tako ni moč pritrčiti Filipu Kalanu, da je prišel Camus v repertoar slovenskih gledališč brez ugovorov.<sup>35</sup> Očitno je proces »odjuge« in sprostitve diriganega repertoarja precej dolgotrajnejši, kot ga predstavlja Kalan v citiranem referatu, ki ga je prebral na mednarodnem simpoziju »Gledališka situacija danes« v Franciji.

Pri tem se zdi odločilno, da je *Caligula* ena izmed predstav, ob kateri je postala jasna usmerjenost novega gledališkega vodstva (Bojan Štih je namreč postal direktor Drame 1961. leta). Tezo potrjujejo tudi številni zapisi o repertoarju za sezono 1963/64 ter njene ocene,<sup>36</sup> iz katerih povsem nedvoumno prihaja do izraza programski značaj uvrstitve *Caligule* v spored osrednjega slovenskega gledališča. Še celo 1966. in 1967. leta zagovarja Bojan Štih svojo gledališko politiko in uvrstitev Camusa v repertoar Drame v dveh člankih.<sup>37</sup> V njh meni, da gledališče, pa čeprav osrednje narodno, ne more zreti le v preteklost, pač pa mora poseči tudi po sodobnih iskanjih. Gorečnost v programskem članku je tolikšna, da postavlja Camusa celo ob bok Aishila in Moliéra. Nedvomno je prav zato otvoritvena predstava sezone tako zelo vznemirila javnost, čeprav uprizoritev ni pomenila takšnih inovacij gledališkega izraza kot npr. Korunove režije. Kritika je, razen Vidmarjeve, hvalila odlično igro Kurenta (*Caligula*), deloma še Štefke Drolčeve (Cesonija). Publika je sprejela dramo brez prevelikega navdušenja.<sup>38</sup> Ker ta stran predstave ni vznemirila slovenske javnosti, je sprejem *Caligule* pogojen z dvema problemskima sklopoma: po eni strani se je slovenska javnost vznemirila zaradi novega koncepta osrednjega gledališča, ki se je pokazal že s samo uvrstitvijo te drame na repertoar; po drugi strani pa je odmevalo delo samo, kot umetniški tekst, kar je še najbolj očitno iz kritike Dominika Smoleta, ki je načelno odrekal upravičenost presojati *Caligulo* s pomočjo filozofskih kategorij.

Ob prvem problemu je večina kritikov menila, da je delo primerno za otvoritev sezone.<sup>39</sup> Vladimir Bartol je v podkrepitev celo navedel Čo-

pov očitek Kopitarju, da hoče obdržati slovensko literaturo v večni indolenci. Tako je nastopil proti vsem tistim, ki bi hoteli naš prostor izolirati pred sodobnimi tokovi svetovne literature. Naše osrednje gledališče se je torej pričelo vse bolj oddaljevati od tistega koncepta narodnega gledališča, ki ga predstavlja Comédie Française. To nam dokazuje tudi uvodnik uprave gledališča.<sup>40</sup> Verjetno je Vidmar<sup>41</sup> prav zato odklonil predstavo, saj je menil, da delo ne spada v osrednje narodno gledališče.

Poleg Vidmarja je delo ostro zavrnil tudi Milan Maver.<sup>42</sup> K pisanju ga je verjetno vzpodbudila debata o delu in predstavi, ki jo je prenašala slovenska televizija.<sup>43</sup> Maver je delo odklonil, češ da prikazuje življenje preveč pesimistično. Ugoden sprejem dela pri večini slovenske kritike pa si je razlagal z vplivom Camusovega ugleda v svetu, čeprav tudi sam priznava, da je pisatelj velik umetnik. Nato se je razvila dokaj groba polemika med Mavrom in Zupančičem, ki niti ni osvetljevala drame.<sup>44</sup> Kot je navadno pri polemikah te vrste, ni razčiščevala izhodiščnega problema, pač pa se je sprevrgla bodisi v pamflet, bodisi v medsebojno podtikanje ždanovskih metod. S tem pa je bolj zastirala kakor razjasnjevala podobo dela. Zanimiva je le zato, ker se je v njej pokazal Zupančičev odnos do Camusa, saj bi iz njegovega zapisa o Camusu<sup>45</sup> ne mogli sklepati, da pisatelja tako visoko ceni. Ta zapis bi nas prej vodil do sklepa, da Zupančič slabo pozna pisatelja, saj je absurd opredelil iz *Tujca*, ne iz *Sizifovega mita*, poleg tega pa se je v nekaterih stvareh motil (o ljubezni npr. govori Camus v *Sizifovem mitu*, ne pa v *Upornem človeku*).

Drugi problem ki ga je potrebno osvetliti, je razumevanje *Caligule* pri Slovencih. Zato je treba najprej ugotoviti, katero plast dela je slovenska kritika aktualizirala, nato pa še, kako je to plast razumela.

Presenetljivo podobna so si stališča slovenskih kritikov pri presojanju dela. Večinoma<sup>46</sup> so ga šteli za miselno dramo, zato je obstajalo v središču njihove pozornosti miselno sporočilo osrednjega lika, ne da bi se kaj dosti ustavljali pri drugih osebah. Drame tudi niso presojali v kontekstu celotnega pisateljevega dela, vendar so se delno zavedali pomanjkljivosti take presoje.<sup>47</sup>

Ocenjevali so, koliko je pisatelju uspelo, da se je izognil nevarnosti miselne drame, tj. prevelikemu poudarjanju ideje in razvlečenosti.<sup>48</sup> Vendar to izhodišče ni dopuščalo globlje prodiranja v dramo, zato so večinoma ostajali le pri površnem sprejemanju.

Na kritike je vplivala tudi umetniška prepričljivost dela. Če se v glavnem niso oddaljili od same drame, to ni le značilnost gledališke kritike, ki se ukvarja predvsem z uprizorjenim delom, pač pa je v veliki meri posledica sugestivnosti uprizoritve. Zato je slovenska kritika prezrla miselna jedra ostalih likov. Izredno uspela Kurentova kreacija, ki je očitno dominirala nad ostalimi liki, je povzročila, da so se ocenjevalci osredotočili na miselni svet *Caligule*. Tako so spregledali sporočilo Cherea (vlogo je igral Boris Kralj); v bistvu je glasnik upornega vztrajanja v absurdu kot edini možnosti, ki nam omogoča eksistenco.<sup>49</sup> Tudi ta ugotovitev nam potrjuje tezo o vplivu uprizoritve na kritike, saj je zabeleženo, da je Kralj slabo poustvaril lik<sup>50</sup> in je zato ostalo njegovo sporočilo ob odličnem Kurentu manj vidno.

Drugo izhodišče, ki je bilo za naše kritike odločilno pri presoji drame, je ugotovitev, da je *Caligula* ob spoznanju absurda zašel v nihilizem.<sup>51</sup> Nekateri, predvsem tisti, ki so pisali brez večjih ambicij,<sup>52</sup> so se s tem že zadovoljili. Zelo skromna smer kritike si je nato zaprla pot do nadaljnega razmišljanja z zanikanjem upravičenosti tega *Caligulovega* spoznanja.<sup>53</sup> (Takšen odnos do dela je prevzel tudi kolektiv, ki je pripravil uprizoritev.) Zato je skušala omiliti miselno napolnjenost dela in vztrajala pri črpanju kavzalno psiholoških pobud.<sup>54</sup> Čeprav uprizoritev ni izrabila vseh netradicionalnih komponent dela, je bila vseeno za del kritike preveč eksperimentalna, da bi sodila v osrednje narodno gledališče.<sup>55</sup>

Pomembnejša je tista smer kritike, ki je hotela poiskati vzroke in smisel Caligulovega nihilizma.<sup>56</sup> Na žalost sta Zupančič in Predan ostala tu nemočna. Poudarjala sta, da se je Camus v delu opredeljeval per negationem in da je kasneje pokazal v svojih delih možnost drugačnega upora absurdu. Spregledala sta, da se avtor svojemu delu ni nikoli odrekel in da je nastala dokončna verzija šele 1958.<sup>57</sup> Pri tem ju je verjetno zapeljal avtorjev predgovor k ameriški izdaji njegove dramatike, kjer Camus res opozarja, da Caligula spozna nepravilnost svojega početja.<sup>58</sup> Ni sta pa opazila, da je Caligula postal metafizični princip, in spregledala sta vlogo Cherea, ki se ne bori proti Caligulu kot osebi, pač pa proti njegovi ideologiji. Če bi ostala ta smer kritike dosledna, bi morala delo zavrniti. Vzroke, zakaj tega ni storila, lahko iščemo v več smereh: v avtorjevem ugledu, v strinjanju z repertoarno politiko gledališkega vodstva, v osebnem doživetju umetnine itd., vendar pa se ne da zanesljivo trditi, kateri izmed teh vzrokov je prevladal. Pomembnejše je, da so takšne kritike s svojo nedoslednostjo odprle možnost za odklanjanje dela. Vidmar je v svoji kritiki izhajal iz istih pomanjkljivosti, ki sta jih skušala zapolniti Predan in Zupančič z argumenti, izvirajočimi izven dela. Vidmar je vztrajal pri delu samem in ga je zavrnil zaradi razlogov, ki sta jih opazila tudi Predan in Zupančič. Nihče izmed teh kritikov pa ni upošteval pozitivnih idej v delu. Tako je Vidmar zameril Camusu, ker je skušal prikazati Caligulo kot napol Hamleta napol Nerona in nas prepričati, da ta junak ni le perverzen zločinec, pač pa da je tudi človeško dragocen. Drugi argument pa mu je dala uprizoritev sama, ki je skušala iz dela napraviti psihološko dramo. Zato je lahko očital še psihološko neprepričljivost likov. Prav pobude, na katere se je naslanjala uprizoritev, so dale Vidmarju odločen argument za kritiko drame.

Med Vidmarjem in Pirjevcem se je razvila prikrita polemika o vrednosti dela. Pirjavec je v svojem članku *Caligula in sodobnost literarne kritike* leta 1964 napadel Vidmarjeva estetska izhodišča, ki so se pokazala v njegovi kritiki Camusovega dela. Vidmar mu je nato posredno odgovoril 1965 v enem izmed člankov, ki so izhajali s skupnim naslovom *Iz dnevnika*. Pravzaprav je tudi v tem svojem dokazovanju ostal pri starih argumentih, saj tudi trdi, da je delo le moralni akademizem. Jasna pa je potrditev naše teze, da so tako Predan in Zupančič kot Vidmar izhajali iz istih lastnosti dela. Vidmarju se zdi edini resni ugovor njegovim stališčem le trditev, da je obsojal junaka, ki ga je obsodil tudi avtor. Zato je primerjal *Caligulo z Zločinom in kaznijo*, da bi ugotovil, ali je Camusovo obsojanje Caligule res normalno in v skladu z višjimi moralnimi normami. Pri tem pa je ostal na žalost neprepričljiv, ker je vztrajal pri opisu osebnega sprejemanja obeh del in ni povedal, zakaj opazujemo Razkolnikova »z mirom in razumevanjem, kot vse naravne in naravno prikazane usode«.

Vidmar tudi 1965. leta ni skušal preseči dotedanje slovenske kritike z ugotavljanjem še neopazanih razsežnosti dela, pač pa se je zadovoljil s spodbijanjem tistih argumentov, ki so že bili osvetljeni, pri tem pa je obšel najpomembnejše interpretacije dela in se zanesel na osebni okus.

Najpomembnejše so tiste interpretacije, ki jim je uspelo razložiti Caligulov nihilizem. Že Grafenauer je ugotovil, da je Caligula metafizičen upornik, ki hoče ovreči večne kategorije, pri tem pa postane sam glasnik večnih kategorij, ki so po Camusu vzrok zla. Edini pri nas je upošteval tudi vlogo Cherea in opazil, da je to intelektualec, ki si je prizadeval ostati v absurdu, kar naj bi bila edina možnost življenja v našem svetu. Pokazal je torej nasprotje med obema junakoma, iz katerega raste dramska napetost. Cherea hoče vztrajati v brezsmiselnem svetu brez lastnih smislov, Caligula pa s podiranjem stare metafizike postavi nov metafizičen princip, katerega vrednota je podiranje stare metafizike.

Tudi Kralj in Pirjevec sta razumela Caligulo kot utelešenje metafizičnega principa, le da nista upoštevala vloge antagonista. Kralj meni, da izhaja Camus iz spoznanja, da vsaka predstava o apriornem redu jemlje človeku svobodo, ker mora svoja ravnanja usklajevati s tem, navidezno višjim redom. S svojim uporom zoper vrednote postane Caligula sam metafizični princip, saj je on tisti, ki ureja vse življenje. S svojim zločinskim vladanjem hoče pripraviti ljudi do upora. S tem, ko ga odstranijo, se upro tudi metafizičnemu redu, ki ga uteleša. Tako naj bi ljudje spoznali nesmiselnost vere v apriorni red in naj bi postali svobodni. Caligula torej ni blazen, pač pa med redkimi pokončnimi ljudmi svojega dvora, ki ga muči želja po notranji svobodi sebe in človeštva nasploh.

Pirjevec razume Caligulo podobno, a izhaja iz drugačnih izhodišč, ker hoče domisliti tisto jedro dela, ki je povzročilo tako veliko odmevnost pri slovenski kritiki. Izhaja iz predpostavke, da ni slučajno, če nas je delo vznemirilo. Ko osvetli Vidmarjeve vrednostne kriterije, ki so mu umogočili odklonitev dela, pride do spoznanja, da izvirajo iz enakega razumevanja sveta, kakršnega predstavlja tudi Caligula. Junak drame je še vedno utelešenje metafizičnega načela, obenem pa tudi njegova negacija, ker dokazuje nelogičnost metafizike s tem, da jo dosledno izvede do kraja. Tako se pokaže nečloveškost sleherne metafizične miselnosti, ki omogoča človeka samo iz nečesa, kar ni on sam. S tem postane človek agent nečesa, nad čemer nima nikakršne oblasti. Ko pa se razkrije lažna varnost metafizike in s tem tudi tistega sveta, v katerem smo živeli, se počutimo nelagodno. Naenkrat se pokaže, da svet ni smotrno urejen. S tem pa je konec tudi sozvočja med kritiko in umetnostjo.

Ne da bi še bolj obsežno povzemali izvajanje vseh treh kritikov, lahko zanesljivo sklenemo, da so vsi trije približno enako razumeli Caligulo. Junak drame jim predstavlja utelešenje metafizičnega principa in hkrati tudi njegovo negacijo. Do tega sklepa so prišli vsak po svoji poti: Pirjevec izhaja iz svojega razumevanja umetnosti, Kralj iz pisateljevih teoretičnih del, Grafenauer pa kombinira analizo dela samega s pisateljevo filozofijo in splošnim razumevanjem literature, ki je po svoje podobno Pirjevčevemu.<sup>59</sup>

Edino tej skupini kritikov je uspelo, da so pozitivno ocenili dramo in ostali pri svojih izvajanjih dosledni. Poleg tega se je Camus šele sedaj pokazal v pravi luči, kot glasnik nove metode mišljenja in pojmovanja sveta, ki se je pojavilo v Evropi z eksistencializmom. Vendar je bilo Slovcem prav takšno razumevanje pisatelja tuje, tako da je vidno le v treh kritikah. Ne prej ne kasneje ni v javnosti zabeleženo takšno razumevanje Camusa, čeprav je to verjetno najbolj ustrezna interpretacija njegovih miselnih iskanj in ga vključuje med tiste mislece, ki so glasniki konca evropske metafizike.

Ob zadnjem večjem odmevu Camusa pri nas vidimo, da je le malo slovenskih publicistov dojelo pisateljevo sporočilo v tisti plati, ki nam odkrije njegove najbolj značilne strani.

### III.

Ko so se pomirile polemike o Caliguli, so pričeli presihati tudi zanimivejši odmevi Camusa pri nas. Kasnejši uprizoritvi Camusove drame *Nesporazum* in njegove dramatisacije *Besov* v Mestnem gledališču ljubljanskem sta bili običajna nepretresljiva gledališka dogodka,<sup>60</sup> čeprav se je ob premieri *Nesporazuma* pojavilo nekaj zanimivih spremnih prirediteljev. V MGL je bila namreč knjižna razstava Camusa, s pomočjo zagrebškega francoskega centra pa so pripravili nedeljsko »Vašo matinejo«, posvečeno Camusu. Pri razgovoru sta sodelovala Marjeta Vasičeva ter lek-

tor R. Millè, predstavljen pa je bil tudi kratkometražni film *Zadnji dnevi Alberta Camusa*.<sup>61</sup>

Kritike Vrhunčevih režij<sup>62</sup> so zelo enotne in mu očitajo psihologiziranje, ob katerem je zbledelo miselno sporočilo del, zaradi česar sta predstavi nedosledni in nezvesti zgradbi Camusovih del. Kritikom se pozna, da dobro razumejo Camusa, ne prinašajo pa v svojih izvajanjih novih spoznanj o francoskem pisatelju. Njihove interpretacije ostajajo v okviru uveljavljenega in sprejemljivega razumevanja.

Pomembnejši so prevodi Camusovih osrednjih del, ki so se pojavili 1965. leta, ko je dvakrat izšel *Tujec* in končno tudi *Kuga*.<sup>63</sup> Prav ti prevodi nas prepričajo, da pisatelj v tej dobi za nas ni več vznemirljiv. Takrat se je zdelo samo po sebi umevno, da so Camusa upoštevali pri vsakem obsežnejšem izboru iz svetovne literature, saj je bil odlomek *Tujca* že 1964. leta vključen v srednješolski učbenik.<sup>64</sup> Poleg tega pa nobeden teh prevodov ni doživel niti ene pomembnejše kritike v slovenski javnosti.<sup>65</sup> Seveda se zavedamo, da v teh letih tak podatek ni več zelo pomemben. Naša publicistika namreč ni več tako skrbno spremljala dosežkov slovenske prevodne literature, ker se je le-ta zelo razmahnila. Podatek, da je *Tujec* izšel isto leto dvakrat, pa opozarja zlasti na nekoordinirano delo naših založb, ne pa toliko na zanimanje za pisatelja. Mogoče je najzanesljivejši dokaz za to tezo dejstvo, da obe izdaji Camusa vsaj še deset let po izidu nista bili razprodani.

Ti prevodi so se pojavili v najpopularnejših knjižnih zbirkah, zato sta spremni besedi o Camusu pomembni ter ju je treba osvetliti.

Bohanec sam zelo malo pove o pisatelju, saj je njegova oznaka le zbirka citatov, in še ta je sestavljena brez pravega posluha. Pomen pisatelja ilustrira z odlomkom iz Pirjevčeve interpretacije *Caligule*, nato sledi citat iz Vidmarja. Tako je nastala zbirka splošnih sodb, ki so iztrgane iz konteksta in pravzaprav ne povedo mnogo.

Posebno jasno je piščevo nepoznavanje Camusa, če upoštevamo, da je ponazoril pisateljevo pojmovanje absurda z vprašljivim citatom iz Grabnarja, ki je svoje misli objavil 1955. leta. Pisec je populariziral najbolj problematične interpretacije filozofije absurda pri nas, kljub temu, da smo tedaj imeli že vrsto ustrežnejših oznak. Tako ne bo daleč od resnice, če trdimo, da je ta zapis neodgovorno zavajanje bralca. In ta knjiga je namenjena srednješolcem, torej ljudem, ki si šele oblikujejo svoj odnos do literature in niso razgledani po delu posameznih pisateljev. Ker v tej dobi obstaja že vrsta boljših oznak Camusa, ne gre za odraz splošnega odnosa do pisatelja, pač pa le za značilnost urednikovega dela.

Kosova študija je zaokrožen prikaz problemov, s katerimi se je srečala večina proučevalcev Camusa in so bili delno že poznani tudi pri nas. Tako smo že brali o razmerju med Camusom-umetnikom in Camusom-filozofom, o vplivu eksistencializma na pisatelja se je pisalo vse od 1951, kategorija absurda pa je povzeta po *Sizifovem mitu*. Osrednje teze pa srečamo tudi v nekaterih drugih Kosovih esejih.<sup>66</sup>

Studijo nekoliko bremeni le rahla nedoslednost. Kos priznava, da je bistvo Camusovega dela v njegovi beletristiki, pretežni del študije pa je posvečen razmišljanju o Camusovih teoretičnih delih.

Originalnost Kosovega razmišljanja je v osvetljevanju tiste plasti Camusa, ki ga povezuje z romantiko. To je premik v razumevanju pisatelja in pomeni osrednjo inovacijo pri našem poznavanju Camusa. Že Vasičeva je opozorila, da so kritiki pričeli povezovati Camusa s klasicizmom, Kos pa je sedaj opazil, da je njegovo izhodišče spoznanje o ločenosti ideala in stvarnosti. Od tod je Camus izpeljal absurd, v bistvu star problem romantične filozofije. Od tod izvira tudi pisateljeva vera v človeka kot subjekta. Tudi v povojni Camusovi miselnosti najde podobnosti z romantiko, saj je njegov odgovor na vprašanje o smislu življenja podoben pre-

pričanju, ki so ga zagovarjali Vigny, Schopenhauer, Leopardi. Tudi Camus verjame, da naj človek živi in se nauči umreti, naj se brani biti bog, da bi bil lahko človek. V Kosovi interpretaciji Camusove misli postane torej njegova podobnost z romantiko tista osnova, ki je skupna njegovemu celotnemu razvoju.

Vrednost Kosovega prispevka je v tem, da seznanja bralca s sklenjenim pregledom problemov, ki jih postavlja Camusovo delo. Pomemben je podatek, da pisateljeva novelistika skoraj ni upoštevana, dramatika pa le omenjena. S tem je jasno poudarjeno, da predstavljata srž Camusovega dela *Tujec* in *Kuga* in da je to tudi jedro pisateljevega opusa, ki bo nedvomno ostalo prisotno v slovenski zavesti.

Odmev na prevode Camusovih najpomembnejših del v slovenski javnosti nedvomno opozarja, da je pisatelj pri nas sprejet in da so zadržki odpadli. K istemu sklepu vodi tudi Kosova študija, saj ni slučajno, da je to zaključen pregled vseh pomembnejših problemov Camusovega ustvarjanja.

V kasnejših letih so Camusa zelo pogosto omenjali, tako da je evidentiranih nad 150 omemb avtorja *Tujca*. Analiza teh zapisov lahko samo potrjuje že napisano tezo, da je Camus v drugi polovici šestdesetih let pri Slovencih povsem neproblematičen pisatelj, ki ga publicistika upošteva v svojih izvajanjih tako kot vsakega drugega klasika svetovne literature. Naše poznavanje Camusa je tolikšno, da ne odpira vprašanj, pač pa njegove osnovne teze lahko služijo le še kot argument, ali pa se pojavljajo v razvojnih tokovih problemov, ki jih obravnava publicistika.<sup>67</sup> Med temi številnimi omembami bi veljalo posvetiti pozornost le dvema sklopoma, ki bi odprla pot v preučevanje vplivov Alberta Camusa na slovenske pisatelje. Obstaja namreč vrsta obsežnih esejev o razvojnih problemih sodobne slovenske proze, ob katerih je tako ali drugače omenjen tudi Camus.<sup>68</sup> Kot še pomembnejše pa bi se lahko izkazale tiste omembe, ki direktno povezujejo francoskega pisatelja s slovenskimi literarnimi novitetami.<sup>69</sup> Seveda pa vse to odpira vrsto novih vprašanj, ki jih je treba reševati tudi ob upoštevanju drugega raziskovalnega materiala (deloma še nedostopnega), da bi lahko prišli do zanesljivih in utemeljenih sklepov. Prav gotovo pa segajo te naloge prek začrtanega okvira pričujočega prispevka.

#### IV.

Proces slabljenja odmevov Alberta Camusa pri Slovencih torej pretrgata v letih 1960–1970 le dva dogodka, ki oživita zanimanje za pisatelja. Večina člankov se pojavi po pisateljevi smrti, nato pa doživi buren sprejem uprizoritev njegovega dela *Caligula* v Drami Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani.

Ob pisateljevi smrti se pojavi vrsta nekrologov, nekateri med njimi so prevedeni, vsi pa so v glavnem le odraz tistih stališč, ki so se pojavila v tujini. Le Voglarjev polemični zapis nas opozarja, da smo delno še ohranili predsodke do pisatelja, vendar prav osamljenost tega članka priča, da pisatelj ni več deležen širšega nezaupanja. Ob tem je tudi jasno, da pisateljevo delo ne predstavlja več nečesa vznemirljivega. Problemi, ki jih Camus odpira, pri nas niso več deležni posebne pozornosti, zato se pričinja intenzivnejše iskanje pisateljeve nove podobe, vendar se to pri nas ni dogajalo s poglobljanjem v osrednja dela, pač pa smo se pričeli zanimati za njegova manj znana dela. Ta naša usmerjenost je najjasneje vidna pri obeh člankih Marjete Vasič, s katerima je stopila v javnost kot naša najboljša poznavalka pisatelja.

Zadnja problematizacija Camusa se je pojavila ob uprizoritvi *Caligule*. Takrat se je postavilo vprašanje o konceptu osrednjega narodnega gledališča, kar je odločilno vplivalo na vznemirljivost dela. Uprizoritev *Ca-*

*ligule* v drugem gledališču gotovo ne bi bila zbudila tolikšnega zanimanja.

Stališča slovenskih kritikov do drame so si presenetljivo podobna: pri svoji oceni so večinoma upoštevali le osrednji lik. Pri tem so se razlikovali le po globini interpretacije. Izhodišče jim je skupno, saj se vsi strinjajo, da je Caligula ob spoznanju absurda zašel v nihilizem. Razlike so nastajale šele pri interpretaciji tega nihilizma, saj ga večina kritikov ni mogla ustrezno razložiti. Izjemo predstavljajo le trije kritiki, ki jim je uspelo, da so se prebili do pozitivnega sporočila dela. Kralj in Grafenauer sta Caligulo razumela kot utelešenje metafizičnega principa in hkrati tudi njegovo negacijo. Te interpretacije so lahko osvetlile delo tako, da je bil viden njegov pravi pomen. Ob množici neuspešnih kritik *Caligule* je vidno, da so le redki ocenjevalci razumeli to pisateljevo razsežnost.

1965 je leto, ko je Camus pri nas popolnoma sprejet. Zasedovanje kasnejših glasov o njem ne razkriva novih pogledov nanj, saj je ostala uprizoritev *Nesporazuma* 1967 več kot na obrobju našega kulturnega življenja. O kasnejših letih se lahko zabeleži še nekaj drobcev, vendar vse to ne dopolnjuje slike o usodi pisatelja pri nas, niti ne odpira novih pogledov na naše kulturne razmere.

Osrednje spoznanje, ki se ponuja ob vsem tem, je pretrganost in nepovezanost odmevov Camusa. Centralni problemi pisateljevega dela gredo mimo nas, čeprav smo po drugi strani zasledovali tudi podrobnosti. Vseeno pa se naše končno razumevanje pisatelja bistveno ne razlikuje od tistega, ki se je uveljavilo v tujini. Odmevi Camusa pri Slovencih so omejeni predvsem na splošne kompilacijske oznake pisatelja in na gledališke kritike. Prvi vzrok za to je v povezanosti slovenskega kulturnega prostora z evropskim, saj smo le dvakrat opazili naša lastna stališča do pisatelja. Prvič so se pojavila leta 1955 ob Grabnarjevi interpretaciji zaradi nepoznavanja pisatelja, drugič pa ob uprizoritvi *Caligule*, ko se je pojavilo tudi vprašanje o konceptu osrednjega slovenskega gledališča.

Drugi vzrok je v značilnosti pisateljevega dela, ki zaradi zamejenosti z esejistiko ne dopušča novih razumevanj. Mnenje, da je njegova beletristika povezana z njegovimi miselnimi iskanji, je obveljalo tudi pri nas, čeprav smo ga sprejeli predvsem od zunaj.

Osrednja Camusova dela so prodrla k nam, ko jim razmere v naši javnosti niso bile naklonjene. Nastal je značilen razkorak med odmevi Camusa v javnosti in zanimanjem zanj v privatnih krogih. Camus je živel predvsem v območju privatnega zanimanja, saj se ustvarjalci, ki jim je bil pisatelj duhovno blizu, niso udeležili oblikovanja našega odnosa do njega. Na žalost smo se morali odreči analizi teh odmevov Camusa pri Slovencih, ker nam gradivo ni dostopno. Lahko smo le opozorili, da so odmevi Camusa na privatni ravni neprimerno zanimivejši kot tisti, ki so bili zabeleženi v javnosti in na katerih predvsem sloni ta razprava.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Zoltan Jan: *Albert Camus pri Slovencih*, SR 1973, str. 347–372, 437–463. Primerjaj tudi članek z istim naslovom v *Sodobnosti* 1973, str. 972–982. – Dobršen del gradiva, na katerem sloni pričujoča razprava, izvira iz kartoteke tujih avtorjev v slovenskem periodičnem tisku, ki je zbrana na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede SAZU. Za obogatitev sem ustanovi še posebej hvaležen.

Poleg ustaljenih kratic uporabljamo še sledeče:

P I... Albert Camus: *Théâtre, récits, nouvelles*. Gallimard, Paris 1962 (Bibliothèque de la Pléiade)

P II... Albert Camus: *Essais*. Gallimard, Paris 1965 (Bibliothèque de la Pléiade)

RSG... *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967. Popis premier in obnovitev*. Slovenski gledališki muzej v Ljubljani 1967.



<sup>2</sup> Prim. zbornika: *Hommage à Albert Camus*, 1913–1960 (La Nouvelle Revue Française, mars 1960, numéro spécial); *Camus* (Hachette, Paris 1964); poleg tega bibliografijo v disertaciji Marjete Vasič *Estetska misel Alberta Camusa* (Ljubljana 1970, tipkopis), iz katere je jasno razvidno čedalje večje zanimanje za pisatelja.

<sup>3</sup> *Japonci želijo snemati po Camusovih delih*, LDK 1960, št. 113, str. 2; *Novi prevodi Camusovih del v Jugoslaviji*, Delo 1960, št. 6, str. 6; *Jugoslavanski kulturni zemljevid*, Delo 1960, št. 262, str. 6; *Najbolj priljubljen pisatelj v tujini*, LDK 1960, št. 239, str. 2; (Tone Potokar): *Revije poročajo*, Delo 1960, št. 321, str. 6; (Tone Potokar): *knjižni mozaik*, Delo 1960, št. 26, str. 5. Podobne opombe se pojavljajo pogosto tudi v kasnejših letih.

<sup>4</sup> *Albert Camus*, LDK 1960, št. 3; bp (Bogdan Pogačnik): *Albert Camus*, Delo 1960, št. 4.

O Camusovi smrti so poročali tudi drugi časopisi, kot npr. PDK 1960, št. 9, str. 5; Večer 1960, št. 2, str. 1. Celo obletnice smrti so se spomnili z notico v PDK 1961, št. 14, str. 3.

<sup>5</sup> Dušan Voglar: *Kako smo se spomnili Camusa*, Tribuna 1959/60, št. 19–20.

<sup>6</sup> *Albert Camus*, NRazgl 1960, str. 61. Prevajalec ni znan. Opomba uredništva opozarja, da sta drugi in tretji članek skržena. Na žalost ni dostopen originalen tekst, tako da ni pregleda nad izpuščenimi mesti.

<sup>7</sup> Kasneje je to Camusovo dejavnost omenjal še Bogdan Pogačnik v članku *O svobodi in morali v novinarstvu*, NRazgl 1970, str. 388.

<sup>8</sup> Robert Brechon: *Predavanje o Camusu*, NRazgl 1960, str. 61–62.

<sup>9</sup> *Albert Camus: Nezvesta žena*, NSd 1960, str. 282–302. Prevedel Janez Gradišnik. Novela iz zbirke *Izgnanstvo in kraljestvo*. Originalni naslov: *La Femme adultère* (P I, str. 1557–1575). Prevod je točen in popoln. *Albert Camus: Umetnik in njegov čas*, NSd 1961, str. 813–840. Prevod predavanja, ki ga je imel pisatelj ob podelitvi Nobelove nagrade na univerzi v Upsali. Originalni naslov: *L'Artiste et son temps* (P I, str. 1077–1096). Prevedel Janez Gradišnik. Prevod je točen in popoln.

<sup>9a</sup> Čeprav je Camus prejel Nobelovo nagrado 1957, ga omenjajo tudi ob podelitvi kasnejših nagrad, kot npr. v člankih: *Nobelove nagrade za literaturo*, NRazgl 1961, št. 20, str. 498; *Veliki dan Iva Andrića*, Večer 1961, št. 252, str. 5; *Dosedanji Nobelovi nagradenci za književnost*, Večer 1961, št. 252, str. 12; *Ž. B. Pri podeljevanju Nobelovih nagrad*, PDK 1961, št. 254, str. 3; *Nobelov festival 1961*, NRazgl 1962, št. 1, str. 1; Rado Bordon: *Nobelova nagrada, avtorske pravice in še kaj*, Delo 1970, št. 336, str. 17; Ivo Andrić: *Vsakdo moralno odgovarja za tisto, kar pripoveduje*, NRazgl 1962, št. 1, str. 10.

<sup>10</sup> Marjeta Pirjevec (Vasič): *Albert Camus*, NSd, str. 362–365.

<sup>11</sup> Roger Quillot: *La Mer et les prisons, Essai sur Albert Camus*, Gallimard 1956.

<sup>12</sup> Primerjaj članke: *Najbolj priljubljen francoski pisatelj v tujini*, LDK 1960, št. 239, str. 2; Simona Krivic: *Potopisni zapiski z Irske*, Mlada pota 1960/61, št. 8–9, str. 518; [Bogdan Pogačnik]: *Razgovor o francoski književnosti*, Delo 1961, št. 310, str. 6; *Camusov »Tujec« na filmskem platnu*, Delo 1962, št. 137, str. 7; *Prijetna senca velike slave*, Večer 1926, št. 247, str. 5; *Iz francoskih revij*, NRazgl 1962, str. 79; *Iz nemških revij*, NRazgl 1962, str. 240; *Pričetek IX. splitskih poletnih iger*, Večer 1962, št. 164, str. 2; *Najbolj priljubljen pisatelj*, PDK 1963, št. 87, str. 2; *Burgtheater*, PDK 1963, št. 147, str. 2; Katka Salamun: *Studentsko pismo iz Zagreba*, Tribuna 1963, št. 20, str. 6; *Novice*, Delo 1965, št. 76, str. 9; *Camusov »Tujec« v režiji Viscontija*, NRazgl 1966, št. 19, str. 402; *Primerjava miselnosti Brechta in Camusa*, NRazgl 1966, št. 2, str. 42; Branimir Žgajner: *Domači v salonu, odru in knjigi*, Večer 1966, št. 132, str. 6; *Novice, Sarajevo*, Delo 1968, št. 9, str. 5; *Novice, Reka*, Delo 1970, št. 179, str. 5; *Teatrski Babilon*, Večer 1970, št. 140, str. 15, 16; *Mala kulturna panorama*, NRazgl 1970, str. 402, 514, 546; *Balada o trobentni in oblaku*, Večer 1967, št. 16, str. 9; M. Staničić: *Camus-Tujec v Alžiru*, Večer 1967, št. 64, str. 9–10; (Božidar Borko): *Zdravilo za slabokrvno književnost?* Delo 1962, št. 97, str. 7; Bogdan Pogačnik: *Prag za tujo književnost*, Delo 1962, št. 288, str. 6.

Ob vseh navedenih in podobnih odmevih je potrebno upoštevati še dejstvo, da se Camus zelo pogosto omenja in upošteva kot klasik tudi v vrsti esejev in člankov tujih publicistov, katerih prevode so objavile slovenske revije in deloma časopisi. V ilustracijo naj bodo omenjeni: J. P. Sartre: *Kritika dialektičnega uma*, Nova pot 1960, str. 313; Jean Michel Bloch: *Antiroman*. Pe 1960/61, str. 288, 296; Maurice Druon: *Velike družine*, NO 1961, str. 191; Lucien Goldmann: *Reifikacija*. Pe 1961/62, str. 415; Edgar Morin: *Množična kultura*, NRazgl 1962, str. 130; Viktor Knivald: *Bojazen za prestiž*, Večer 1962, št. 1, str. 5; Čedo Prica: *Literatura in film*, Delo 1963, št. 28, str. 6; Genéviève Serreau: *Gledališče avantgarde*, NRazgl 1963, str. 484; Jolanta

Groo: *Nekaj besed o pravem ljudskem gledališču*, Problemi 1964, str. 484; Lucien Goldmann: *Novi romani in resničnost*, Problemi 1965, str. 789; Marc Alyn: *Srečko Kosovel*, Sodobnost 1966, str. 1010; Horst Bienek: *Pogovori v delavnici*, Problemi 1966, str. 499; Ladislav Tažky: *Književnost in književniki na Slovenskem*, Dialogi 1966, str. 105; François Bondy: *Ostalo je pisanje*, NRazgl 1968, str. 711; Živojin Todorović: *Jones James*, Delo 1968, št. 163, str. 21; št. 88, str. 21, št. 67, str. 21; Nathalie Sarraute: *Od Dostojevskega do Kafke*, Tribuna 1968/69, št. 11, str. 10; J. L. Bory: *Baročna apoteoza*, NRazgl 1969, str. 377; Thomas Pascal: *Bodite romantični, to je v modi*, Ekran 1969, št. 62/63, str. 77; Reinhard Baumgart: *Dediščina mladega Wertherja*, PiČ 1970, str. 180, 184.

<sup>13</sup> Premiera je bila 15. 6. 1960, 4 predstave. Režiral je Andrej Hieng, prevedla Radojka Vrančič. Prim. RSG, enota 4637.

<sup>14</sup> Albert Camus: *Nesporazum*, izd. Slovensko ljudsko gledališče, Celje 1959/60 (št. 9). I. B. (Ivica Bozovičar): *Camusova »filozofija absurda«*, Celjski tednik 1960, št. 25. *Minulo sredo je slovensko gledališče v Celju*, LDk 1960, št. 14, str. 3; M. S.: *Kakovostno in zanimivo*, Večer 1960, št. 120, str. 214.

<sup>15</sup> Taras Kermauner: *O nekaterih problemih sodobnega gledališča*, Pe 1961/62, str. 81, 82, 147.

<sup>16</sup> Taras Kermauner: *Pessisovski odnos do predmeta*, Pe 1961/62, str. 1271.

<sup>17</sup> Slavko Fras: *Camus in Fry v ospredju*, *Dunajsko gledališko pismo*, 7 dni 1961, št. 46; Bratko Kreft: *Dostojevski in Camus*, *Zapiski ob dunajski uprizoritvi Besov*, NRazgl 1960, str. 214–215.

<sup>18</sup> Prim. Pierre de Boisdeffre: *Metamorphose de la littérature*, De Proust Sartre, Paris 1963 (5 izd.). Ti problemi so zanimali tudi slovenske katoliške publiciste. Prim: *Iz krščanskega sveta nastaja nov človek*, Nova pot 1960, str. 389; Josip Edgar Leopold: *Psihoanaliza modernega ateizma*, Nova pot 1964, str. 627–628; Marko Kerševan: *Sporna vprašanja in nesporazumi našega razgovora o religiji*, Nova pot 1968, str. 335.

<sup>19</sup> Bratko Kreft: *Tradicija in avantgarda*, SR 1968, str. 128. (Referat na svetovnem kongresu slavistov.)

<sup>20</sup> Do 1970 je izšlo le šest knjižnih prevodov Camusa, v periodiki pa poleg že omenjenih še: *Nezvesta žena*, NSd 1960, št. 4, str. 6; *Umetnik in njegov čas*, NSd 1961, št. 8–9, str. 813; *Padec*, Delo 1962, št. 290, str. 7; *Revolta in umetnost*, Pe 1962/63, str. 1194–1208; *Prijetni sosedje*, Delo 1966, št. 147, str. 15; *Papež*, Večer 1968, št. 246, str. 9–10; *Komediantovo poslanstvo*, GL Drama 1963/64, str. 27–30. V gledaliških listih pa so se pojavili odlomki iz *Sizifovega mita* v GL Drama 1964/65, str. 368–375 ter GL MGL 1965/66, str. 26–27.

<sup>21</sup> Primerjaj: Andrej Inkret: *Dvoje enodejank*, NRazgl 1962, str. 459; Edvard Kocbek: *Pariski zapiski* 1961, NSd 1962, str. 961; Boris Pahor: *Ljubezem in dekadencia*, PDK 1962, št. 131, str. 3; Franc Zadavec: *Povojna literarna kritika in esejistika* (...) NRazgl 1962, str. 333; (Andrej Inkret): *Zapiski o Prévertu*, Pe 1962/63, str. 242; Janko Kos: *Problemi marksistične ontologije*, Pe 1962/63, str. 60.

<sup>22</sup> Takšna stališča se občasno kažejo tudi kasneje, kot npr. v Majerjevem poskusu, da bi razvrednotil »slovensko eksistencialistično kritiko«. Prim. Boris Majer: *O dilemah eksistencialne kritike*, TiP 1965, str. 1673.

<sup>23</sup> Albert Camus: *Novela*, DZS, Ljubljana 1962. Vključena je novelistična zbirka *Izgnanstvo in kraljestvo* ter pripoved *Padec*. Naslov originalov: *L'Exil et le royaume* (P I, str. 1557–1686) in *La Chute* (P I, str. 1475–1551). Prevodi so točni in popolni. Prevredli so: Janez Gradišnik, Risto Jelačin, Marjeta Pirjevec, Radojka Vrančič. Uredila in spremno besedo je napisala Marjeta Pirjevec (Vasič).

<sup>24</sup> Pierre-Henri Simon: *L'Homme en procès*, Neuchâtel 1950.

<sup>25</sup> Marjeta Vasič: *Estetska misel Alberta Camusa*, Ljubljana 1971 (tipkopis). Prim. tudi Marjeta Vasič: *Camusova estetika absurda*, SR 1971, str. 143–166.

<sup>26</sup> Andrej Inkret: *Meditacije ob dveh knjigah Alberta Camusa*, NRazgl 1962, str. 481.

<sup>27</sup> (Slavko Rupel): *Camusove novele v slovenščini*, PDK 1962, št. 230; *Obveščamo bralce*, Delo 1962, št. 240, str. 5; *Nove izdaje*, Večer 1962, št. 107, str. 5; *Albert Camus*, *Novela*, Naša žena 1962, št. 11, str. 361; *DZS*, *Nedeljski dnevnik* 1963, št. 95, str. 2; Jože Snój: *O novih knjigah sproti*, NRazgl 1962, str. 339; *Nove izdaje*, Večer 1962, št. 253, str. 5.

<sup>28</sup> Albert Kami: *Mit o Siziifu*, Sa pogovorom dr. Vanje Suliča, Sarajevo 1961.

<sup>29</sup> (Marjeta Pirjevec-Vasič): *Za živo Camusovo besedo*, GL MGL 1966/67, str. 118–124. Odnos mladih do Camusa se na zanimiv način kaže tudi v črtici dijaka Andreja Žigona: *Camus in Miller na moji mizi*, LDk, 1970, št. 14, str. 7. Zanimiva je tudi reportaža Draga Kralja: *V Camusovi Tipasi*, Delo 1970, št. 2, str. 87.

<sup>10</sup> Vanja Sutlič: *Bit i otuđenje čovjeka kod Marxa i u filozofijama egzistencije*, Zagreb 1958. (Tipkopis).

<sup>11</sup> Albert Camus: *Revolta in umetnost*, Pe 1962/63, str. 1194–1208. Prevedel Stanko Potisk. Prevod je točen in popoln. Naslov originala: *Révolte et art* (P II, str. 655–682). Andrej Inkret: *Kroki Alberta Camusa. Zasebne improvizacije*. Pe 1962/63, str. 1288–1292.

<sup>12</sup> Premiera je bila 4. X. 1963, 32 predstav. Režiral je Andrej Hieng, prevedel Ciril Kosmač. Glasba A. Srebotnjak. Prim. RSG, enota 1862.

<sup>13</sup> *Ljubljanska Drama drugič na Poljskem*, Delo 1963, št. 326, str. 5; *Naša Drama na Poljskem*, Delo 1963, št. 334, str. 5; Snežna Šlamberger: *Največ aplava za »Kaligulo« in »Ameriški sen«*, LD 1963, št. 330, str. 3; (Snežna Šlamberger): *Ljubljanska Drama gre na Poljsko*, LD 1963, št. 306, str. 2; (Snežna Šlamberger): *Kulturna panorama – ogledalo in odmev*, LD 1963, št. 299, str. 8.

<sup>14</sup> Prim: *Nova sezona ljubljanske Drame*, Večer 1961, št. 181, str. 2; *Nova sezona v ljubljanski Drami*, LD 1961, št. 179, str. 4; *Drama*, LD 1961, št. 216, str. 7; France Novšak: *Biti ne biti – zrcalo časa*, Delo 1961, št. 276, str. 7.

<sup>15</sup> Filip Kalan: *O sodobnih tujih avtorjih na slovenskem odru*, Sodobnost 1966, str. 98.

<sup>16</sup> *Slovensko narodno gledališče v Ljubljani*, Delo 1963, št. 249, str. 5; *Slovensko narodno gledališče v Ljubljani razpisuje abonma za sezono 1963/64*, LD 1963, št. 244, str. 6; *Živa in neposredna govorica gledališča*, LD 1963, št. 270, str. 9; (Niko Grafenauer: *Dramski repertoar za leto 1963–1964*, Tribuna 1963, št. 17, str. 7; [Bogdan Pogačnik]: *Gledališki obeti*, Delo 1963, št. 222, str. 5; Bojan Štih: *Ljubljanska Drama 1963–1964*, NRazgl 1963, str. 380; Lojze Smasek: *Lep uspeh*, Večer 1964, št. 180, str. 5; Vasja Predan: *Pogled nazaj*, LD 1964, str. 6. Tudi Vasja Predan je v svojem eseju o povojni slovenski drami (Sodobnost 1965, str. 1169, 1170) postavil Camusa v lok inovacijskih procesov slovenskega gledališča.

<sup>17</sup> Bojan Štih: *Epistola kritiku ob njegovi sedemdesetletnici*, Sodobnost 1965, str. 1090; Bojan Štih: *Slovenski gledališki trenutek*, Sodobnost 1967, str. 995.

<sup>18</sup> V. P. (Vasja Predan): *Kaligula. Sinočnja premiera*, LD, 1963, št. 272; Vladimir Bartol: *Albert Camus: Kaligula. Nova sezona v ljubljanski Drami*, PDK 1963, št. 251; Andrej Kurent: *Kako sem se pripravljval za nastop v Kaliguli in še kaj*, GL Drama, 1963/64, str. 263–265; Dominik Smole: *Jesenski gledališki večeri I*, Pe 1963/64, str. 544–558.

<sup>19</sup> V. P. (Vasja Predan): *Kaligula. Sinočnja premiera*, LD 1963, št. 272; Ala Peče: *Kaligula želi spremeniti svet*, DEn 1963, št. 40; Jože Šircelj: *Albert Camus: Kaligula. Začetek sezone v Drami SNG*, Mladina 1963, št. 40; Niko Grafenauer: *Premiera v Drami. Albert Camus: Kaligula*, Tribuna 1963, št. 18; -n: *Debata o Kaliguli*, Delo 1963, št. 293; Vasja Predan: *Albert Camus: Kaligula*, NRazgl 1963, str. 421; Dušan Pirjevec: *Kaligula in sodobnost literarne kritike*, Sodobnost 1964, str. 48–55; Vladimir Bartol: *Albert Camus: Kaligula. Nova sezona v ljubljanski Drami*, PDK 1963, št. 251; Vladimir Kralj: *Ljubljanska Drama v letošnji sezoni*, Sodobnost 1964, str. 372–377; (Lojze Smasek): *Predvsem sodobno*, Večer 1963, št. 141, str. 5; Borut Trekman: *Pomemben dogodek*, NRazgl 1963, str. 241; -s: (Lojze Smasek): *Neprava svoboda*, Večer 1963, št. 235.

<sup>20</sup> GL Drame 1963/64, str. 5–6. Brez naslova in podpisa. Verjetno je avtor Bojan Štih.

<sup>21</sup> Josip Vidmar: *Albert Camus: Kaligula. Premiera v ljubljanski Drami*, Delo 1963, št. 279; Josip Vidmar: *Iz dnevnika*, Delo, 1965, št. 309; 1966, št. 61.

<sup>22</sup> Milan Maver: *Recimo bobu bob*, DEn 1963, št. 43.

<sup>23</sup> -n: *Debata o Kaliguli*, Delo 1963, št. 293. Polurne debate so se udeležili Dušan Pirjevec, Andrej Hieng, Andrej Kurent, Vasja Predan, Vladimir Kavčič.

<sup>24</sup> Milan Maver: *Recimo bobu bob*, DEn 1963, št. 43; Mirko Zupančič: *Recimo bobu bob*, NRazgl 1963, str. 424; EX (Mirko Zupančič): *Kaligula. Tokrat za spremembo resno*, Pavliha, 1963, št. 47; Milan Maver: *Recimo bobu bob*, NRazgl 1963, št. 23; Mirko Zupančič: *Namesto polemike*, NRazgl 1963, str. 489.

<sup>25</sup> Mirko Zupančič: *Zapis o Camusu*, GL Drama, 1963/64, str. 7–11.

<sup>26</sup> S tega stališča so delo presojali Predan (v obeh kritikah), Grafenauer, Vidmar, Smasek, Kralj, Pirjevec, Šircelj, Peče. Za bibliografske podatke primerjaj opombe 38–45.

<sup>27</sup> Predan, Zupančič, Grafenauer, l. c.

<sup>28</sup> Ala Peče, Predan, l. c.

<sup>29</sup> Prim, sceno VI, 3. dejanje, dialog Caligula-Cherea, P I, str. 76–81.

<sup>30</sup> Vidmar, Predan, l. c.

<sup>51</sup> Zupančič, Predan, Smasek, Vidmar, Peče, Sircelj, Bartol, l. c.

<sup>52</sup> Predan v prvi kritiki, Peče, Sircelj, l. c.

<sup>53</sup> Smasek, Bartol, l. c.

<sup>54</sup> To je razvidno iz Predanovih kritik, iz poročila o debati na televiziji, iz Grafenauerjeve kritike: Enak odnos nam je potrdil tudi Hieng v razgovoru dne 29. X. 1971.

<sup>55</sup> Npr. za Vidmarja, Maverja, l. c.

<sup>56</sup> Zupančič, Predan, Grafenauer, Pirjevec, Kralj, l. c.

<sup>57</sup> P I, str. 1735–1740.

<sup>58</sup> P I, str. 1729–1734.

<sup>59</sup> Dušan Pirjevec je v teh letih zbudil med najmlajšo generacijo precejšnje zanimanje s svojimi kurzi iz fenomenologije literature. Ker je Grafenauer študiral primerjalno književnost, je Pirjevec vpliv zelo verjeten. V tem času so v seminarju precej časa analizirali *Sizifov mit* (Iz pogovora z Dušanom Pirjevcem dne 3. 3. 1972)

<sup>60</sup> Premiera *Nesporazuma* je bila 28. 2. 1967 v MGL, režiral je Janez Vrhunc, scena Milan Butina, kostumi Mija Jarčeva. Igrali so Mira Bedenkova (Marta), Maja Sugmanova (mati), Saša Miklavc (sin) ter drugi. Premiera *Besov* je bila prav tako v MGL 1970. leta, režiral je Janez Vrhunc, scena Milan Butina.

<sup>61</sup> *Novice-Ljubljana*, Delo 1967, št. 52, str. 5; [Bogdan Pogačnik]: *Francoska kultura na ljubljanskem krožniku*, Delo 1967, št. 73, str. 9.

<sup>62</sup> Premiero *Nesporazum* so ocenili: (Andrej Kurent): *Mestno gledališče ljubljansko*, NRazgl 1967, str. 96; Vasja Predan: *Albert Camus: Nesporazum*, LD 1967, št. 57, str. 7; France Vurnik: *Nesporazum*, Delo 1967, št. 63, str. 5; Lojze Smasek: *Nesporazum kot sozvočnica življenja*, Večer 1967, št. 2, str. 9.

Uprizoritev *Besov* so kritično obdelali: Jože Koruza: *Prvič na slovenskem odru*, LD 1970, št. 87, str. 5; Vežo Taufer: *Mestno gledališče ljubljansko – Albert Camus: Obsedenci*, NRazgl 1970, št. 207; Borut Trekman: *Uprizoritveni profili II*, Sodobnost 1970, str. 926; Lojze Smasek: *Polovičen uspeh*, Večer 1970, št. 69, str. 8.

<sup>63</sup> Albert Camus: *Tujec*, v knjigi *Iskanje izgubljenega človeka*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1965, Knjižnica sinjega kondorja. Prevedel Jože Javoršek (Brejc). Naslov originala: *L'Étranger* (P I, str. 1125–1212). Prevod je popoln in točen. Uredil in spremno besedo je napisal Franček Bohanec; Albert Camus: *Tujec, Kuga*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1965, Sto romanov. Prevedel Jože Javoršek (Brejc). Naslov originalov: *L'Étranger* (P I str. 1125–1212) ter *La Peste* (P I, str. 1217–1474). Prevoda sta popolna in točna. Spremno besedo je napisal Janko Kos, l. c., str. 5–37.

<sup>64</sup> Albert Camus: *Tujec*, v knjigi *Svetovna književnost. Izbrana dela in odlomki*. Druga knjiga, Mladinska knjiga, Ljubljana 1964, str. 380–384. Prevedel Jože Javoršek (Brejc). Prevod odlomka je točen in popoln. Izbor je uredil Janko Kos.

<sup>65</sup> Prevoda sta omenjena le v priložnostnih člankih o književnih novostih. Prevod v Sinjem kondorju omenjata npr. anonimna članka: *Nove knjige*, Delo 1967, št. 39, str. 23; *Knjige*, LD 1967, št. 39, str. 13. Camusovi deli, ki sta izšli v zbirki Sto romanov, se večkrat omenjata, ker so prvi letniki zbudili veliko zanimanje, toda vsi zapisi so odraz zanimanja za zbirko, ne pa toliko za Camusa. Prim: Božidar Boriko: *Med vrhovi svetovne literature*, Delo 1967, št. 105, str. 7; *Cankarjeva založba*, Nedeljski dnevnik 1968, št. 28, 13; Lojze Smasek: *Romani po 600 dinarjev*, Večer 1964, št. 143, str. 8; *Duhovna hrana v žepu*, NRazgl 1965, str. 367; *100 romanov*, Nedejski dnevnik 1965, št. 197, str. 5; *100 romanov*, Nedejski dnevnik 1965, št. 240, str. 5; *100 romanov*, Nedeljski dnevnik 1965, št. 268, str. 5; *100 romanov*, Nedeljski dnevnik 1965, št. 295, str. 9.

<sup>66</sup> Med drugim v: *Problemi marksistične ontologije*, IV, Pe 1962/63, str. 60; *Književnost in humanizem*, Sodobnost 1969, str. 359; *Nove težnje v slovenskem pripovedništvu*, Sodobnost 1969, str. 466–478; *Med tradicijo in avantgardo V*, Sodobnost 1970, str. 1241–1242.

<sup>67</sup> Vladimir Kralj: *Esej o dramatičnem*, Sodobnost 1963, str. 295; Stefan Barba-rič: *Pripovedni modernizem Andréja Gida*, Sodobnost 1964, str. 1218; Dušan Pirjevec: *Ob Sartrovem »Gnususu«*, Sodobnost 1964, str. 831–833; Vladimir Bartol: *»Hudič in ljubi bog«*, PDK 1965, št. 238, str. 2; Andrej Inkret: *Ljubim zgodbe, ki me na kaj spominjajo*, Tribuna 1965, št. 10, str. 6–7; Vladimir Kralj: *Sodobna antidrama*, Problemi 1965, str. 604; Dušan Pirjevec: *Zločin Julijana Sorela*, Problemi 1965, str. 1160; Alojz Rebula: *Dante*, Most 1965, str. 74; Franc Zadavec: *Kultura in kulturna politika*, TIP 1965, str. 254; Janko Lavrin: *Sartre in eksistencializem*, Sodobnost 1967, str. 561; Andrej Medved: *Avantgardizem*, Tribuna 1967/68, št. 15, str. 25; D. R. (Dimitrij Rupel): *Improvizirani čredo*, Tribuna 1967/68, št. 1, str. 4; Dušan Pirjevec: *Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti*, Problemi 1968, št. 69–70, str. 184; Niko Gra-

fenauer: *Svet sovraštva*, Problemi 1969, št. 75, str. 29; Janko Kos: *Književnost in humanizem*, Sodobnost 1969, str. 359; Borut Trekman: *Moč in nemoč političnega gledališča*, Sodobnost 1969, str. 524; Miroslav Slana: *Beckettova nemoč govora in nemoč molka*, Obrazi 1970, str. 117, 119; Bojan Stih: *Strah*, NRazgl 1970, str. 171.

<sup>68</sup> Vasja Predan: *Sodobna slovenska drama*, GL 1964/65, št. 3; Vasja Predan: *Esej o povojni slovenski drami*, Sodobnost 1965, str. 1169-1170; Jože Pogačnik: *Zapiski o sodobni slovenski prozi*, Dialogi 1966, str. 439; Fran Petreč: *Slovenski tržaški pripovedniki*, Seminar slovenskega jezika literature in kulture III, 1967, str. 7; Boris Pahor: *O sodobnem slovenskem slovstvu*, Zaliv 1968, št. 10-11, str. 49; Jože Pogačnik: *Slovenska družbena stvarnost v sodobni prozi*, Dialogi 1968, str. 518; *Nove težnje v slovenskem pripovedništvu*, Sodobnost 1969, str. 466-478; Janko Kos: *Med tradicijo in avantgardo V*, Sodobnost 1970, str. 1241-1242.

<sup>69</sup> Anton Ocvirk: *Metafizične blodnje ali brezplodno potovanje v Koromandijo*, NSd 1956, str. 718-754; Jože Snoj: *Jože Javoršek: Temperaturni list*, Delo 1964, št. 183, str. 5; Andrej Medved: *Javorškove spremembe*, Tribuna 1967/68, št. 9, str. 6; Alojz Rebula: *O Javorškovi knjigi »Kako je mogoče«*, PiC 1969, str. 472; Josip Vidmar: *Domnik Smole: Krsti pri Savici*, Delo 1969, str. 29, str. 5.

Peter  
Kolač  
STRIAR-  
JEV  
ZORIN  
-PRIMER  
EVROPSKE  
ROMA-  
NESKNE  
FORME

**Peter  
Kolšek  
STRITAR-  
JEV  
ZORIN  
– PRIMER  
EVROPSKE  
ROMA-  
NESKNE  
FORME?**

*Stritarjev roman Zorin je slovenska literarna zgodovina največkrat obravnavala v tesni zvezi z evropskim sentimentalizmom in ga kot takega v večini primerov negativno vrednotila. Pričujoča razprava skuša ugledati roman v luči novoveške romaneskne forme z ustreznimi metafizičnimi določili. V tem smislu se Zorin izkaže kot povsem relevanten in torej do Cankarja edini zasnitek romaneskne sveta na Slovenskem, vendar mu nerazrešeno protislovje ontološke problematike daje pečat estetske nezadostnosti.*

I.

Urednik Stritarjevih *Zbranih del* France Koblar podaja komparativni problem *Zorina* (1870) skrajno sintetično: »Werther je pravzaprav Zorinov prednik z Rousseaujevo idejno dediščino.«<sup>1</sup> Zorin se kot junak Stritarjevega romana nedvomno dotika Wertherjevih strukturnih značilnosti. Njegovo smrt že na prvi pogled opredeljuje podobna nemoč pred objektivno stvarnostjo, kakor je tudi njegovo življenje podobno drsenju v odpoved. Zorinovo osredotočenost na čustvo, ki je brez dvoma temeljna psihološka prvina besedila, je kaj lahko vzporejati s tisto duhovnozgodovinsko postavitevjo čustva, kakršna govori iz ljubezni kot avtonomne vrednote, ki uveljavlja pravico do razmerja med Rousseaujevo Julijo in Saint-Preuxom, med Goethejevim Wertherjem in Lotte. Čeprav je zagotovilo za čustveno veljavnost ljubezni pri Rousseauju še razsvetljenski razum, pri Goetheju pa ni več potrebno niti takšno zagotovilo, je za *Zorina* vendarle treba reči, da gre za prepletanje obeh koncepcij, ne da bi bilo takšno prepletanje postavljeno na nov temelj, ki bi imel morda vsebinsko nov duhovnozgodovinski značaj. Zorinova izvoljenka Dela je psihološko prav tako nemočen lik, kakor sta v svoji osnovni funkciji zgoščenega ljubezenskega ideala tudi Julija in Lotte; in Zorin je v svojem hrepenenju in trpljenju prav tako dosledno nemočen kakor nesrečna junaka znamenitih sentimentalnih romanov v pisnih iz druge polovice 18. stoletja.<sup>2</sup> V vseh teh junakih deluje določena vsebinska in formalna vzajemnost, ki je pri Rousseauju in Goetheju sicer postavljena na različne temelje, tega pa z duhovnozgodovinskega stališča za *Zorina* ni mogoče reči in ga torej ni mogoče postaviti v temeljno različnost. Vsekakor pa je treba reči vsaj to, da motivne in idejne sorodnosti v Stritarjevem tekstu presega tiste pristojnosti, kakršne so običajne pri medsebojnem vplivanju literarnih tokov.

Takšno spoznanje o slovenski inačici evropskega sentimentalnega romana je tudi v ospredju skoraj vseh literarnozgodovinskih sodb o literarni vrednosti Stritarjevega romana; zgodovina teh sodb je zgodovina izredne kritične strogosti do *Zorina*.<sup>3</sup>

V Stritarjevem delu vidi le zakasnel in neizrazit odmev evropskega sentimentalizma, katerega začetnik je Richardson, najimenitnejša nadaljevalca pa Rousseau in Goethe. Neumestno ni niti vprašanje, ali je potemtakem *Zorin* še izvorno in samostojno delo z vsaj minimalno umetniško veljavo. Ali predstavlja otožni junak tega romana v kakršnemkoli smislu širšo vznemirljivost, ki bi preseгла časovno omejeno in že tedaj zapoznelo literarno modo? Skratka, ali je v Stritarjevem besedilu sploh mogoče računati na resnično umetniško vrednost, ki pač pritiče delom s trajnejšim literarnim življenjem? Poskus odgovora na takšna vprašanja zahteva radikalno drugačno branje *Zorina*. Najprej je treba ugledati Stritarjevo delo v nujni razmejitvi od forme pisemskega sentimentalnega romana in opustiti primerjalni vidik neposrednega območja vplivov. Poskus, ugledati naše besedilo kot specifičen primer novoveške romaneskne forme z vsemi historičnimi konsekvencami, ki so na ekspliciten način znane vsaj od Lukácsa<sup>4</sup> dalje, je prav toliko vznemirljiv kot obetaven. V tem smislu je vredno premisliti zlasti vlogo junaka, njegov temelj in cilj.

To konkretno pomeni: ali je v glavnem junaku Stritarjevega romana utelešena mera tipičnih evropskih romanesknih junakov in ali je besedilo s svojo fabulativno strukturo primeren dom njegovega zgodovinskega poslanstva. Takšno razumevanje romana je tudi na Slovenskem dovolj znano in je v celoti vezano na teorijo Dušana Pirjevca. Pirjec je sprejel Lukáčekovo koncepcijo romanesknega junaka, a to tako, da je njegovo temeljno subjektivnost ugledal v luči ontološke problematike, kakor jo je razvil Martin Heidegger. Tako je Pirjec odkril roman kot najpopolnejšo zgodovinsko formo, v kateri se s filozofsko doslednostjo razkrivajo nihilistične razsežnosti evropske metafizike.<sup>5</sup>

Narava Stritarjevega besedila nam takšen literarnoteoretičen pristop v celoti omogoča, omogočajo pa ga tudi Stritarjeve načelne izjave o bistvu in pomenu umetnosti. Določnejše ugotovitve o naravi Stritarjevega estetskega nazora je mogoče povzeti iz njegovega tretjega *Kritičnega pisma*, kjer si avtor odgovarja na vprašanje, kaj je predmet pesništva. Ugotavlja, da pesniku pravzaprav ni potrebna domišljija, dovolj je že, če stopi »v tiho svetišče svojega srca, saj, če je v resnici pesnik, ondi najde v zmanjšani podobi vesoljni svet, veselje in žalost, up in hrepenenje vsega človeštva.«<sup>6</sup> Ta formulacija se povsem sklada s tisto, ki opredeljuje način Zorinove prisotnosti v svetu. O tem natančneje spregovori že v *Predgovoru*: Zorin je prenašal bolečino vsega človeštva in človeške bolečine so bile njegove lastne bolečine.<sup>7</sup> Junak se očitno identificira s svetom v najširšem smislu, toda istovetnost je mogoča samo na način trpljenja. Junak je torej povsem legitimni del objektivnega sveta, hkrati pa to ni nobena srečna identiteta, saj je povezan s svetom ravno prek trpljenja in bolečine. Naravo takšnega razmerja natančneje opredeljuje Stritarjeva izjava, ki jo je bil prisiljen podati tedaj, ko je moral braniti svoj estetski nazor. V *Pogovorih* iz leta 1870 pravi, da je »treba kazati svet, kakršen je, in pa zraven, kakršen bi moral biti.«<sup>8</sup>

V slovenski literarni zgodovini je to ena tistih idejnih formulacij, ki odpira poetični realizem kot specifično slovensko stilno formacijo realizma. Vendar je za nas pomembnejše, da to Stritarjevo nazorsko načelo ugledamo kot ozadje njegovega besedila. Najprej je treba reči, da iz Stritarjevih besed ne govori svet kar tako, svet kot abstraktna totaliteta, temveč je to svet, »kakaršen je«, a takšen ni povsem ustrezen, zato je pesnikova naloga, prispevati za svet, »kakaršen bi moral biti«. Ta razlika med ustreznim in pomanjkljivim svetom pa usodno zadeva ravno junaka, saj če je res junak, tedaj mu pritiče »veselje in žalost, up in hrepenenje vsega človeštva«. Predmet pesništva je tako dogajanje konkretnega človeštva v konkretnem svetu z vsem kompleksom bivanjskih izkušenj. Tak svet je lahko samo konkretni socialnozgodovinski svet in junak je z njim v posebnem odnosu, ki se v Zorinovem primeru imenuje trpljenje; a to je trpljenje za svet, kakršen šele bo. Takšno razmerje do sveta določa tudi posebna junakova naravnost, ki je dovolj razvidno opisana v že omenjenem *Predgovoru*. Tam je Zorin opredeljen v razliki od tiste običajne poti, »po kateri se drevi, suje in peha velika trgovska drhal«, ki očitno predstavlja običajno ravnanje, v katerem ni nič s svetom in tudi ne s trpljenjem zanj. Zorin pa v svojem »dejanju in nehanju« krene »na stran s ceste«, ki je cesta amorfne večine, in stopi na svojo pot; a to stori samo zato, ker »ve« za svet, kakršen bi moral šele biti. Za takšno pot pa se je Zorin odločil »po svojem mišljenju«, poroča avtor.<sup>9</sup>

Ta kratki premislek Stritarjevih načelnih izhodišč, ki so in kakor so položena tudi v njegovo besedilo, nas postavlja v določen zgodovinski položaj, od koder je Stritarjevo besedilo mogoče ugledati kot literarno transformacijo konkretnega socialnozgodovinskega sveta. Se več: iz besedila govori model sveta, ki je posebej določen s socialnostjo in zgodovinskostjo, a to tako, da »stopa družba v zgodovino, da zgodovina družbo vso prežame.«<sup>10</sup>

S tega stališča pa Stritarjevo besedilo seveda odpira vrsto specifičnih vprašanj, ki morajo biti temeljna v tistem teoretičnem smislu, kot ga določa okvir evropskega romanesknega dogajanja. Najprej, ali je Zorin sploh subjekt v tistem izvornem pomenu, kakršen je v Evropi obveljal po Descartesu? In če to je, kaj je tedaj subjektiviteta subjekta, tista metafizična bit, v kateri je zasnovana junakova subjektivnost? Kakšna sta značaj in prostor junakove akcije? In dalje, ali sodi Zorinov samomor pod klasično načelo poloma romanesknih junakov? Zlasti pa: ali se v njegovem propadu razkriva ontološka diferenca? Je Zorin torej polnovreden umetniški tekst ali pa je zgolj ideološka propaganda? Odgovor na vsa ta vprašanja naj končno prikljče tudi odgovor na implicitno vprašanje: ali je Zorin sploh tekst po modelu romaneskne forme in kot tak prvo uresničenje romanesknega sveta na Slovenskem?<sup>11</sup>

## II.

Obširnejši odlomek iz besedila zelo določno govori o naravi Zorinovega junaštva. Gre za besede prijatelja, ki Zorina ves čas usmerja in razmišljujoče bedi nad njegovo usodo.

»Kaj je ideja človeštva? (...) Človek ne vidi samo sebe na svetu; brat mu je, kdor nosi njegovo podobo. Vesel ne more biti sam, če vidi brata trpeti. Ve, da, če njemu pomaga, sebi pomaga. Posameznik je ud velike družine, zvezane v sreči in nesreči. Zanj živet, zanj trpeti, nji, ako treba, svojo srečo žrtvovati, to si šteje v dolžnost. Kdor ne misli tako, ta ni vreden človeškega imena. (...) Kdo je s toliko navdušenostjo, s tako gorečo zgovornostjo učil ta nauk kakor ravno ti? Kdo je globokeje čutil v svojem srcu gorje, v katerem zdihuje vesoljno človeštvo? Kdo je tako zaničljivo, s tako sveto jezo govoril proti samopridnosti, ki le sebe vidi, zase skrbi? – S kakim veseljem sem te slišal govoriti tako, s kakim upanjem sem gledal ta blagi, mladostni ogenj, ki je ogrel in vnel srca poslušalcem! Dejal sem: Kadar pride njegov čas, ta bo delal v pismu in govoru na prid domovini, človeštvu: kar si ti želel, a ne mogel, to vse stori v obili meri on! (...) – Sanjal sem, da boš ti nam mož, ki ga potrebujemo, kateri, videč, da je ljudstvo lačno, ne bo dajal kamna tistim, kateri prosijo kruha; ki bo kazal z besedo in dejanjem bratom svojim pot, po katerem se bodo bližali bolj in bolj dušni in telesni blaginji. Resnice nam je treba in bratovske ljubezni. Kdo je gorel za resnico kakor ti? Kdo je ljubil brate svoje z vsem svojim srcem kakor ti?«<sup>12</sup>

Osnovna naravnost junaka postaja razvidnejša. Strnjeno jo v pismu istemu prijatelju izreka tudi sam Zorin: »Žalostne tolažiti, lačne sititi, žejne napajati, to je dobro delo, a je tudi prijetno, veselo, sladko delo.«<sup>13</sup> Zorinovo »delo« se vedno bolj razkriva kot specifično aktiven odnos do sveta, ki ga je s pridržki mogoče poimenovati spreminjanje sveta. Junakova dejavnost temelji v nenehnem prizadevanju za boljši svet. Očitno je namreč, da gre za povsem določen, konkreten in otipljiv socialnozgodovinski svet, ki ni nekaj statičnega in večnega, zato je opredeljen kot naš čas, ta čas pa je »materialen« in v njem vlada »samopridnost«. Samo tak svet je tudi mogoče spreminjati, ga morda celo premagati in obvladati, vse to pa z bojem zoper materialnost in samopridnost časa, četudi na način, ki zahteva, da je treba »svojo srečo žrtvovati« ter za »človeštvo in domovino živet«. Spreminjanje takega sveta ni le »dobro, prijetno, veselo in sladko delo«, to je že kar »sveta dolžnost«. In tisti, kdor ne misli tako, po krivici nosi človeško ime.

Zdaj ne more biti nobenega dvoma več, da Stritarjev tekst reprezentira tisti socialnozgodovinski svet, v katerem je šele možen roman, kakor tudi ni mogoče zanikati, da je njegov junak vsaj načelno zasnovan kot romaneskni subjekt; ta si za področje svojega delovanja izbere tudi povsem



otipljivo zgodovinsko situacijo, ki se v celoti razodene kot neustrezen in samopriden svet; to je železni vek. Nič pa še ni jasno, kaj Zorina pravzaprav določa za subjekt,<sup>14</sup> kakor tudi ne, kaj omogoča specifični temelj romaneskosti romana. To je vprašanje o subjektiviteti subjekta, o tistem izvornem temelju, ki opredeljuje naravo junakovega delovanja in po katerem je subjekt to, kar je: zavestni nosilec določene socialnozgodovinske akcije.

Več kot očitno je, da nas je iz obširnega odlomka ves čas nagovarjala subjektiviteta subjekta. Vendar njene temeljne prisotnosti ni mogoče razviti v otipljivo ime, dokler se natančneje ne razkrije sam zasnutek junakove subjektivnosti. Šel v zasnuteku more in mora biti dana njena osnovna možnost. O takem položaju zelo določno spregovori Zorin v žalostnem pismu Deli, tedaj, ko so v njem obrisi smrti že vedno jasnejši.

«( . . . ) nekaterim je prirojeno ali prirejeno, ali oboje, da, ko stopijo v življenje, prineso s sabo neko podobo njegovo, neki ideal, bolj ali manj dovršen, katerega so si ustvarili v tihih urah po svoji naravi, dejal bi, po svoji podobi ( . . . ) A vsaka stopinja, vsak pogled po njem jim kaže, da se resnica nikakor ne strinja z njihovo priljubljeno podobo, katera je rasla z njimi, tako da si je ne morejo iztrgati iz prsi.»<sup>15</sup>

Človek si torej ustvari svoj »ideal« v »tihih urah« in »po svoji naravi«, kar pomeni, da je rojstvo subjektivitete subjekta en sam vznik junakovega bistva, ki je z njim tako neločljivo povezano, da ga ni mogoče »iztrgati iz prsi«. Rojstvo ideala ali ideje o svetu je torej nekaj elementarnega in iracionalnega za razliko od apriornega in racionalnega; je dogodek v človeški imanenci in nikakor ne v transcendenci. Konkretna zgodovinska vsebina Zorinove subjektivnosti je podana v več približnih formulacijah.

Najbolj preprosto, v svoji »akcijski« obliki se glasi: lačne nasititi, žejne napojiti in nesrečne tolažiti, kar je samo miniaturna oblika širšega načrta, ki se imenuje s sveto jezo nastopati zoper samopridnosti materialnega časa. Le tako bo prišel čas, ko bo kraljevala med narodi in posamezniki bratska ljubezen in sprava. Kraljestvo sprave in bratske ljubezni, ko človek ne bo človeku volk, temveč brat, je tista temeljna resnica, ki ji Zorin ves čas sledi, ko hoče lastni ideal uresničiti v konkretnem socialnozgodovinskem svetu. Tu je tudi njegova sveta dolžnost in samo taka dolžnost je tudi vredna tako velike žrtve, kakor je lastna sreča. Vsesplošna resnica bratske ljubezni in sprave je tudi edina možna sprememba sveta v zlati vek, ki je dokončno zanikanje materialnega, nečloveškega in neduhovnega sveta. To je nastop blage ere človeštva.

Svojo subjektivnost prejema junak od določenega humanitarnega projekta, njegovo konkretno ime pa je »bratstvo in sprava med ljudmi«. Metafizična bit je tako kraljestvo skrajno humaniziranega sveta in to je odgovor na vprašanje, ki ga avtor radikalno zastavlja: kaj je ideja človeštva? Zgodovina evropskega humanizma pozna za tak načrt splošnejši pojem: Človeštvo. Subjektiviteta subjekta kot Človeštvo je v Sritarjevem romanu opredeljena z bratstvom in spravo med ljudmi. – Izključeno je, da bi se Zorin kot subjekt utemeljeval v takšnih značilnih novoveških metafizičnih kategorijah, kakor sta na primer moč ali narava. Dogajanje moči ali narave, ki predstavljata najpogostejši ontološki temelj velikih romaneskkih junakov, je v Sritarjevem romanu izrazita negacija humanitarnega načrta o idealnem človeštvu. Moč je za Zorina ničenje socialnozgodovinskega sveta, narava pa je mogoča samo v obliki estetske objektivizacije.

Obenem pa je jasno, da je primeren instrument junakovega samozavedanja in samogotovosti lahko le »srce«. Srce je prostor imanence, kamor sega klic metafizične biti in se ji junak tudi odziva prek srca. Srce pa je le literarno ime za čustvo. Zato je Zorinovo razmerje do vrhovnega ideala eno samo čustvo in občutenje. Človek brez srca ni človek in človek kot brezumna žival je pravzaprav človek brez srca. To pa je seveda tista

točka, ki ni bila nič manj odločilna za usodo Stritarjevega romana kakor za Stritarja samega. Pozicija srca kot skrajno občutljive in izpostavljene imanence namreč na široko odpira problem razglašenega Stritarjevega svetobolja, z literarnozgodovinskega vidika pa je to splošno izhodišče za premislek o sentimentalizmu.

Na prvi pogled se zdi, da je Zorinovo socialnozgodovinsko delovanje v luči svetobolja nekaj docela neustreznega in nič drugega kot navadna prevara ali kvečjemu nemočna tolažba, s katero si junak v svojem vesoljnem obupu umetno ustvarja vsaj kolikor toliko znosno življenje in privid akcije. Da torej Zorin ni nikakršen pravi subjekt, temveč je zgolj tisto, kakor ga že v omenjenem pismu imenuje pisatelj: »(. . .) ti si samopridnež – in pa strahljivec«<sup>16</sup>, a takoj zatem nadaljuje spravljuje: »Življenje se tebi ne zdi posebna vrednota, niti meni ne . . . Ker smo pa že enkrat prišli, četudi brez svoje volje na svet, skrbeti nam je, to je edino pametno, da izhajamo tako dobro, kakor je mogoče.«<sup>17</sup> Tisto, kar je »edino pametno«, je torej postavitev ustreznega socialnozgodovinskega sveta, v katerem bi bilo mogoče vsaj »dobro izhajati«. Karajoče prijateljeve besede imajo na tem mestu vlogo intervencije. Omahujoče Zorinovo ravnanje, ki se spogleduje s svetobolno smrtjo, doživi korekturo in vzpodbudo s stališča metafizičnega principa. Čeprav je življenje skrajno tragično in resno, se čustveno trpljenje v Zorinu ne transformira v hrepenenje po smrti, temveč je to hrepenenje po svetu, ki bo postal prostor znosnega socialnozgodovinskega prebivanja. Tovrstno hrepenenje je tudi edino pametno opravilo za junaka, kakršen je Zorin; njegov temeljni položaj je v romanu večkrat opisan kot mogočno hrepenenje. Hrepenenje ohranja junaka za akcijo.

Mogočno hrepenenje pa je le oblika čustvene korespondence z vzhovnim bivajočim. Bratstvo in sprava med ljudmi je isto kot znosno življenje. Zato je seveda razumljivo, da se hrepenenje intenzivira v skladu z odmaknjenostjo ideala. Ali z drugimi besedami: svetobolje je potrebno ugledati v povsem drugačni luči. Kot mogočno hrepenenje je svetobolje samo neprehojena pot med zasnutkom junakove subjektivnosti in vesplošnim uresničenjem ideala v otipljiv zgodovinski svet. V tem smislu je Stritarjevo svetobolje ali njegova teza o »večni disharmoniji« povsem relevantno duhovnozgodovinsko stanje, ki omogoča romaneskni svet, a to tako, da postaja prostor junakove subjektivnosti »srce«, njegovo izrazno sredstvo pa je čustvo. Zato odnos do metafizične biti opredeljujejo trpljenje, bolečina in nemir. Tako izrazite eksistencialije evocirajo intenziteto metafizične biti.

### III.

Specifika junakove subjektivitete, katere izvor je »srce«, določa tudi specifično območje njegove avanture. Mogočno, a še neuresničeno hrepenenje njegovega srca se najprej zasidra v območju tiste civilizacijske možnosti, ki se imenuje umetnost. Poseben Zorinov odnos do umetnosti opažajo vsi razlagalci Stritarjevega romana.<sup>18</sup> Temeljnih opredelitev umetnosti je dovolj tudi v vseh avtorjevih načelnih spisih, ki so nastajali okrog leta 1970 in jih je kot poučne poslanice priobčeval v svojem Zvonu. Najrazvidnejše je Zorinovo razmerje do umetnosti popisano v znanem poročilu iz Louvra, ob katerega se je spotaknila tedanja katoliška kritika in Stritarja kratko in malo imenovala »pogan«. Njen odpor ni nič naključnega. Zorin se namreč v Louvru res obnaša, kot bi bil na kraju, kjer se razodeva bog, le da njegovo funkcijo opravlja lepota. Drugo ime za Louvre mu je tudi »svetišče« in ob najiminenitnejših umetninah z vsega sveta je Zorin usodno prizadet. Kip Apolona, ki ga imenuje »bog in kralj«, ga skoraj prisili, da bi »nehote upognil koleno pred njim«, kakor se človek

pokloni najvišjemu božanstvu. Umetnost dobiva tako povsem legitimne razsežnosti svetosti, kakor dobiva tudi njen občudovalec pomen vernika. Ali: »Umetnost je najblažji cvet pravega, čistega človeštva; tisti dar, ki povzdiguje človeka najbolj nad živali ter ga približuje stvarniku«,<sup>19</sup> beremo v romanu. Ne glede na to, koliko se takšno razumevanje umetnosti do- ločneje veže na Kanta ali Schopenhauerja, ki ju je Stritar poznal, je ne- dvomno vsaj to, da je umetnost za človeštvo res nekaj temeljnega in za- vezujočega. V njej se ideja Človeštva razodeva na najočitnejši način, saj je prisotna s tolikšno čutno nazorno intenziteto, da je pred njo mogoče samo še poklekniti. V tem smislu je umetnost drugo ime za Človeštvo kot bratsko ljubezen in spravo; v njenem estetskem okrožju že sije zlati vek.

Ta teza nikakor ni prenatrjena in Zorin razmišlja povsem logično: »Ponoči že v postelji me obide misel, ali bi ne bil morda jaz v umetnosti našel, kar bi mi bilo, če ne izpolnilo, pa vsaj nekoliko potolažilo večno hrepenenje mojega srca ter me vsaj za trenutke povzdignilo nad vse bede tega sveta, ko bi bil nji posvetil vse svoje moči.«<sup>20</sup> Mogočno hrepenenje po uresničenem človeštvu ugleda umetnost »vsaj za trenutke« kot srečno možnost izpolnitve. Z drugimi besedami: umetnost kot svetost je že okušanje bratstva in sprave med ljudmi, zato je hrepenenje po umetnosti identično s hrepenenjem po uresničitvi socialnozgodovinskega ideala in njegova uresničitve bi se skladala s popolno zmago in prevlado umetnosti. Ideja človeštva se za Zorina dopolni v umetnosti; subjektiviteta subjekta je zdaj umetnost. To je tisto srečno območje lepote, kjer človek človeku odvzema voljeje značilnosti, a samopridni svet se že pretvarja v svet bratske ljubezni. – Vendar je docela očitno, da se moramo v teh opredel- litvah ves čas izražati pogojno: umetnost skriva v sebi tudi bistveno po- manjkljivost. Njena moč je namreč nekaj strašno začasnega, kajti njena zgodovinska možnost je veljavna samo »trenutek«; zgodovina kot trenutek pa seveda sploh ni zgodovina. Umetnost torej ne more biti pravo za- točišče človeštva, kakor mora tudi junakovo hrepenenje še naprej ostati večno.

Da umetnost ne postane za Zorina nič dokončno zavezujočega, je v romanu še dodatno poskrbljeno. Kot umetnik in torej stvarnik bi lahko vsaj zase vzpostavil poezijo kot sklenjen svet srečne harmonije, kar bi se- veda pomenilo, da bi postal nekaj čisto zasebnega, v vsakem pogledu nezavezujočega in nezgodovinskega. V tem primeru bi prenehal delovati kot subjekt, njegovo delovanje bi bilo naključni privatizem, saj bi živel v sebični in omejeni sreči. Da se to ne zgodi, poskrbi avtor preprosto tako, da Zorinu odreka umetniški talent. Junak sam ugotavlja, da ni mogoče popisati, »kar mi čuti srce«, in zaključiti: »Tako ostanem pač večno nem!«<sup>21</sup> Zorinovo večno hrepenenje ostaja v območju umetnosti tudi večni molk. Nemožnost biti umetnik in torej stvarnik ohranja Zorina romanu in za roman. Ohranja njegovo subjektivnost, ki ji je umetnost zgolj utvara o so- cialnozgodovinski konkretizaciji metafizične biti, kot utvara pa je to tudi docela neustrezen prostor zgodovinskosti.<sup>22</sup>

Zato je zaradi podrobnejšega popisa junakove prisotnosti v romanu potrebno vstopiti v tiste fabulativne razsežnosti, ki se zdijo s tematskega stališča primarne in so neločljivo povezane s skrivnostno Zorinovo izvo- ljenko Delo. Preprosta fabulativna plast namreč pripoveduje, da je bila prav Dela tisti neuresničeni cilj, ki je nenehno spodbujal Zorinovo nemir- no tavanje po svetu in ga po neki interni logiki »srca« tudi pripeljal do že davno izgubljene, a znova odkrite prijateljice, z vsemi plemenitimi di- gresijami, ki taka razburljiva iskanja pač spremljajo.

V tem primeru pa bi bilo vse naše razmišljanje seveda zaman. Slej ko prej bi morali priznati, da so Zorinovi poglavitni nameni sicer res ple- meniti, hkrati pa so skrajno ekskluzivni in pretirano nežni, torej spet za- sebni, tako da je osnovni ton romana res sentimentalna epopeja. V skraj- nem primeru bi imel roman še konkretno družbenopolitično ost, ki graja

tako socialno ureditev, kjer nesrečnima zaljubljenca spričo krivične hierarhije preostane samo še skupna smrt. Takšna smrt bi imela značaj plemenitega upora. Podrobnejši opis odnosa med Zorinom in Delo pa vendarle dokazuje, da Zorin tudi v ljubezni do ženske, kar je tipična eksistencialna relacija, ohranja svojo prvotno subjektivnost. Potrebno je spregovoriti o naravi te visoke ljubezni.

Dela ima v romanu dvojno pojavno funkcijo; nastopa v dveh delih ene časovne perspektive, kar daje romanu delno analitičen značaj. Najprej je otrok ali »dekletce«, ki je prijateljstvo z Zorinom v domačih krajih, kasneje pa se pojavi kot odrasla dekle iz aristokratske družine; takšno najde Zorin po mnogih letih in v tujih krajih. Njuno otroštvo sodi v čas, ki ga poznamo kot odločilno obdobje, v katerem se je zasnova Zorinova prvotna podoba o svetu. A značaj tega ideala je tak, da se tedaj naseli v (otrokovo) srce, v njem ohrani svojo prvotno moč in se sčasoma, ob konkretnem spoznanju neustreznega sveta, v njem celo »popolnoma utrdi«. To je čas, ko se Zorin zasnjuje kot subjekt. Njuno skupno modrovanje o svetu, ki ga tedaj Zorin ugleda v usodni podobi, je zapustilo tudi že prve sadove postopne humanizacije sveta. To je bilo tedaj, ko je po vasi razsajal močan in hudoben fant, ki je še posebej sovražil rejenko Delo. Da bi jo zaščitil ter hudobneža omehčal, je Zorin padel pred njim na kolena in ga prosil usmiljenja s »povzdignjenimi rokami«. Zorin poroča, da je bil oni »ginjen, pa da ga je bilo sram« in »od tistega časa je ni nadlegoval nikoli več, še branil jo je...«. <sup>23</sup> To prvo Zorinovo delovanje zoper zlo in v prid človečnosti človeštva je bilo torej usodno povezano z Delo. Zato je tudi naravno, da je »bil duh tega dekleta čudno združen z vsem mojim mišljenjem in čutenjem« <sup>24</sup> in »kadar je bilo najviharnejše življenje, zahajal sem v to tiho svetišče in duša moja je pila novih moči iz te podobe«. <sup>25</sup> Izvorna svetost subjektivnosti, kakor se razodeva iz njunega skupnega prebivanja na začetku, se mora izkazati tudi ob ponovnem srečanju. In res je srečanje kot božanski sij, ki osvetljuje vse okrog nje: »Gledal sem jo s svojim srcem, z dušo svojo, z vsemi počutki sem pil blažene žarke« in »greh bi bila vsaka beseda«. <sup>26</sup> Podobno kot v območju umetnosti deluje tudi v območju ljubezni tista večna nemost in nepopisljivost, ki ohranja junaka za hrepenenje. Oboje je dano le kot »blaženi žarki«, ki so emanacija izvornega subjekta; a v svojem sijaju ne pripustijo pogleda v lastni temelj in izvor. Resnica metafizičnega temelja ostaja prikrita in v tem smislu je Zorin docela legitimen vrstnik evropskih romanesknih junakov, ki jim ostaja resnica njihove lastne poti vse do konca romana zastrta.

Obenem pa je iz spiritualne narave Zorinove ljubezni jasno, da je to zveza brez čutnosti; njegov odnos bi zelo težko imenovali erotičen. Kar velja za ljubezen, je samo mirovanje, zrenje in harmonija; podobno kot ob lepoti Miloške Venere v Louvru, kjer Zorin presunjen vzklikne: »Božja oblast!« To vsesplošno dogajanje božjega in svetega v območju ljubezni je seveda isto kot identiteta bistva in bivanja: to je popolna harmonija. Položaj srečne skladnosti opiše Zorin dosledneje v pismu Deli: »Če je kje na svetu, v blagem ženskem srcu je pravo človeštvo doma«. <sup>27</sup> Tokrat se kot drugo ime za Človeštvo razodeva ljubezen brez strasti in poželenja. V njenem dobrem zavetju prebivajo bratstvo in sprava, razumevanje in sreča. To je svet, kjer na mesto sovraštva stopa med ljudi bratsko razmerje in sijaj tega razmerja je svetloba vsesplošnega kraljestva ljubezni. To je zlati vek; vrhovni ideal ali metafizična bit se zdaj razodeva kot ljubezen. Za junaka pa to pomeni, da doživlja ponovno konkretizacijo svoje izvorne podobe, zato se lahko njegova subjektivnost umiri; srce si počije in hrepenenje se izprazni.

A težko je prikriti, da smo se znašli v enakem položaju kot ob umetnosti. Tudi pred obličjem ljubezni je subjekt samo nekaj pogojnega. In tudi zdaj so razlogi za pogojno situacijo v svoji izpričani deklarativnosti

več kot očitni. Najprej je jasno, da je dogajanje ljubezni kot harmoničnega prebivanja človeštva nekaj skrajno parcialnega. Zlati vek, ki se je razkril Zorinu, je doma le na domačiji matere Vernier, kjer Zorin srečno biva v Delini bližini. Namesto okrnjene časovne dimenzije nastopa zdaj nezadostna prostorska razsežnost. K tej temeljni nedoslednosti uresničevanja vrhovnega ideala ponovno in izdatno prispeva tudi komplikacija na nivoju junaka. Zorinu se stvar zaplete na istem kraju, ki ga je že okušal kot dopolnitev hrepenenja v popolni odsotnosti človeških strasti in poželenj. Nekega dne namreč Zorin ugleda Delo v povsem običajnih razsežnostih. To se zgodi v hlevu, njegova visoka izvoljenka postane namreč za trenutek »ljubezniva mlekarica«.

»Bila sva sama, vse tiho in mirno; čul se je samo prijeten šum, ki ga dela hrustajoča žival in pa dišeče mleko, ki je izpod cvetnih ročic v krepkih, glasnih curkih peneče brizgalo v belo posodo. Čudno, nepopisno, kakor še nikdar, tako mi je bilo pri srcu. Buditi se in vstajati so mi jele – kakor bi jim mogel braniti! – pregrešne želje, želje, katere se mi nikdar ne morejo spolniti.«<sup>28</sup>

Ceprav je opis pastoralno stiliziran, je to vendarle najbolj čutna scena v romanu. Takšna nenadna sprememba na vsebinskem in formalnem nivoju izvira iz nenadnega soočenja sakralnega in profanega. Zorin se je iz poslanca bratstva in sprave prelevil v samopridneža, iz visokega poslanca ljubezni v zahtevnega ljubimca. Negacija poduhovljene in srečne človeške družbe poteka skozi čutnost, s tem pa je prelomljeno načelo srca in pot za vdor narave ali celo moči je usodno odprta. Po tem mučnem dogodku Zorin najprej obilno čustvuje, potem prične v njem dozorevati misel na samomor, dogodki pa se pričnejo odvijati z osupljivo naglico. Naenkrat se Zorin odpove Deli in tako ustreže volji njenega očeta, zatem pa odpotuje z idilične domačije v svoje staro pariško stanovanje, da bi o vsem dodobra razmislil: »Tak je človek; po resnici, po luči hrepeni; a ko mu zasveti, bolé ga oči! Ko je bila pa tako lepa, tako sladka zmotnjava, ali ne sme potočiti ene solze za njo? Ne, niti ene ne!«<sup>29</sup> Vse so bile torej le sanje, »zmotnjava« in zlasti neresnica. Resnica je očitno drugačna in drugače; od njenega nenadnega prihoda boljijo Zorina oči.

Kakor že umetnost, je bila tudi ljubezen samo metafizična utvara in prevara. Oboje se izkaže za nezadosten temelj junakove subjektivnosti. Iz obeh postojank na Zorinovi poti sicer sijejo izvorni žarki subjektivitete subjekta, toda obenem je bila njihova svetloba za Zorina samo slepilo, ki prikriva resnično dejstvo principa subjektivnosti. Ali natančneje: tako umetnost kot ljubezen sta nekaj svetega in kot taka nekaj idealnega, toda na ozadju vrhovnega ideala bratstva in sprave med ljudmi je oboje samo ideal nižjega reda. Humanitarni projekt junaka znova odpokliče, in to ravno v trenutku, ko je že hotel prelomiti načelo subjekta in postati nekaj zasebnega ter omejenega v individualni sreči. Bratstvo in sprava sta še daleč, kakor je tudi konkretni socialnozgodovinski svet še vedno le solzna reka. Toda junak je že obsenčen z mamljivostjo globin Blejskega jezera.

#### IV.

Vsa problematika okrog Zorinove smrti je zgoščena v zadnji tretjini teksta. Po daljšem tavanju po svetu junak utrujen in strt pristane na Bledu. Tedaj opredeli svoj položaj zelo hladno in stvarno, brez prejšnjega čustvenega patosa, to pa se zgodi v stavkih njegovega zadnjega pisma:

»Navada je, spomenike staviti ob cestah, kjer se je kdo ponesrečil. Tako je tudi mene zadnje dni obhajala misel, da bi iz svojega življenja, kar se mi primerno zdi, posnel, zapisal ter izročil mladini naši v svrtilen zgled. – Tako bi vendarle morebiti smrt moja ne bila čisto brez vse koristi. – Morebiti, ali pa tudi ne.«<sup>30</sup>

Citat je za naše razmišljanje odločilnega pomena. Mladina je očitno tisti del socialnozgodovinskega sveta, na katerega Zorin potencialno računava, da lahko sledi in razume njegovo pot. Junakova zaključna poslanica pa je očitno dvosmiselna. Smrt je morebiti koristna, morda pa taka tudi ni. Koristnost je samo drugo ime za smiselnost, zato je mogoče reči, da ima njegova smrt dva pomena. To je smiselna in hkrati nesmiselna smrt. Smisel in nesmisel, dvosmiselnost, ki se določno razkriva šele v okrožju smrti, meče na celoten roman posebno luč; kajti očitno dvosmiselnost je tudi celotno Zorinovo prizadevanje. Ta mehanizem je treba podrobneje opisati.

Princip, ki ga določa koristna smrt, je najdosledneje razvit ob že omenjeni Zorinovi odločitvi, da zapusti Delo in se ukloni družinski volji njenega očeta. Častivredni aristokrat mu piše, da je usoda njegove ljubljene hčere v Zorinovih rokah, kakor tudi mir in sreča njene družine. Kajti sreča mu je dala v roke »veliko moč, nevarno oblast«, ljubezen. Ali namerava Zorin to moč obrniti v pogubo ljudi, ga sprašuje stari gospod in na istem mestu dodaja: »Ali pomislite, da ni na svetu lepšega blagemu možu, nego prostovoljno, blagodušno odpovedati se svoji pravici, ko vidi, da je bližnjemu na kvar.«<sup>31</sup> Ob takih besedah Zorin »moč in oblast« brez oklevanja zavrne, čeprav ga k njuni uporabi nagovarja naravna pravica do ljubezenskega razmerja med moškim in žensko. Takšno naglo odločitev takole komentira: »O, srce je nevaren modrijan, izgubljen je, kdor ga posluša. Zato pojdem.«<sup>32</sup>

Zorina je pogubilo srce. A ne tisto srce, v katerem domuje ljubezen kot naravno človeško razmerje, marveč srce, kjer prebiva hrepenenje po srečnem Človeštvu, ki ga je poslušal. V trenutku, ko bi junak lahko stopil z zgodovinske poti in postal srečen posameznik, je v njem zopet zmagalo načelo srca kot instrumenta za uresničevanje bratstva in sprave. Prelomiti načelo srca, za kar prosi gospod Duval, ki ga Zorin kljub vsemu globoko spoštuje, bi bil greh zoper subjektiviteto subjekta; to pa je tudi tisti greh, ki ga Zorin spoznava že ob čutni skušnjavi v hlevu. Toda doslednost v izpolnjevanju načela subjektivnosti in srca je hkrati nevarna, kajti »izgubljen je, kdor ga posluša«. V tej luči je Zorinova smrt plemenita smrt. Povsem je prepojena s smislom in samo taka je tudi koristna za mladino, saj govori o smiselnosti izgorevanja za idejo Človeštva. Zorinova poguba se razkriva kot zvestoba načelu subjekta, to načelo pa ne uniči samo Zorina, temveč seje okrog sebe vsesplošno uničenje in zlo. Najprej umre Dela, ki je očitno poslušala bolj erotičen kot metafizičen pomen ljubezni. Tudi Julietta, zvesta Delina prijateljica in oboževalka, je zaradi Zorina strta in nesrečna. Svojo uničevalsko razsežnost spozna sam Zorin in jo dovolj jasno komentira: »Kakor preklet hodim po svetu, v srcu nosim nemir in nemir sejem in puščam za sabo.«<sup>33</sup> Kljub temu je to koristna poguba in koristna smrt. Zato Zorin tik pred smrtjo še zapiše: »Sladko je umreti za domovino, za blago idejo.«<sup>34</sup> Koristna smrt je tako ohranjena kot dosledna prikritost junakovega temelja. Resnica identitete biti in bistva ostaja pogreznjena v vsesplošni smisel in akcijo; v tej pogreznjenosti je prekrit tudi smisel za človeško eksistencialno mero. Smiselna smrt je tudi sladka smrt, zato je človekova bitna razsežnost nekaj izrazito ničevega in ničvrednega. V subjektovi doslednosti biti v zgodovini je resnica biti prikrita. Prikritost ontološke difference omogoča tisto smrt, v katero umirajo junaki z nasmehom na ustih.

Vendar pa je obenem jasno, da ob Zorinovi smrti ni nobenega nasmeha, je samo skrajna žalost in obup, ki se občasno iztekata v pomirjeno kontemplacijo. Zato Zorin besedam o sladki smrti za blago idejo takoj dodaja tudi lastno razsežnost tega nihilističnega dogajanja. »Jaz s svojo smrtjo ne rešim drobne čebele, ki je pala v vodo.«<sup>35</sup> Njegova smrt se zdaj kaže kot nekoristna in brezsmiselna smrt. Širše razsežnosti nekoristne

smrti so poslednje opredeljene v pismu prijatelju. Pismo sodi v čas, ko je Zorin mračen posedal v pariškem stanovanju.

»Sreča! – Človek hrepeni po nji, trudi se zanjo, leta za njo, da mu noge krvavé, da mu sapa poide, da pade in obleži. To je življenje! O nespamet in zaslepljenost! Kakor nasajene glave premaganih v pripovedkah ne strašijo pogumnih snubačev lepe kraljične, da se drug za drugim oslepljeni drevé v gotovo smrt, tako tudi človek ne odjenja in se ne ustavi v svojem teku za srečo, dasi vidi pot s padšimi posut.«<sup>36</sup>

Ne le njegova konkretna pot do uresničitve vizije Človeštva, celotno socialnozgodovinsko dogajanje, kakor se kaže v »pripovedkah« in torej literaturi, je »nespamet in zaslepljenost«. Smrt postavlja celoto človeškega prizadevanja in zahtevanja v nesmisel. V njeni luči je Zorinov humanitarni podvig gola predrznost. Zato Zorinovo junaštvo ni več junaštvo za domovino, to je samo še junaštvo za smrt zlomljenega subjekta. In kot tako je tudi nekaj docela novega in mladega, ali kot pravi Zorin: »Ne upam si še prav; skušnjava je močna in mlado je še moje junaštvo.«<sup>37</sup> Zorinova smrt izgublja plemenitost, zato pa se prične vanjo vpletati ironija.<sup>38</sup>

V luči nesmiselne in nekoristne smrti dobiva tudi Zorinovo osnovno početje drugačne razsežnosti. Ljubezen pristane v svojih običajnih človeških merah. Zorin se odzove Delini prošnji in na hitro odpotuje k njej, da bi z njo preživel ljubezensko noč in svojo spiritualno zvezo ponižal na raven običajnih ljubimcev. Enako pa je z umetnostjo, ki naenkrat preneha biti svetišče. V času odločitve za samomor se Zorin še enkrat napoti v Louvre, toda znamenite slike ga sprejmejo »mrzlo, mrtvo«, »znane podobe« ga torej sprejmejo brez zavezujoče moči. Kajti: »Lepota je v nas, iz sebe jo pokladamo v zunanje stvari.«<sup>39</sup> Umetnost ni nič objektivnega, kamor bi bilo mogoče prisloniti podobo bratskega Človeštva, to je bila le samoljubna in predrzna objektivizacija lepote v zavezujoči zgodovinski status. Zato je resnica umetnosti drugačna; umetnost je nekaj skrajno subjektivnega, poljubnega in nezgodovinskega.

Zdaj se že kažejo določnejši obrisi tistega mesta, ki ga zavzema Stritarjev roman tako v kontekstu velike evropske romaneskne tradicije kot tudi na začetku slovenske romaneskne tvornosti v drugi polovici prejšnjega stoletja. To mesto je treba le še natančneje opisati. Kolikor je postal Zorin samemu sebi središče in mera gospodovanja nad svetom, toliko je lastno gospodovanje ugledal tudi v luči predrznosti in objestnosti. Očitno je v *Zorinu* na delu dvojni mehanizem, kakor ga strnjeno podaja eden zadnjih junakovih stavkov. Temeljno dvojnost in hkratnost dveh usodnih principov omogoča dvojna optika ontološke difference, ki se lahko dokončno razvije seveda šele na ozadju Zorinovega samomora. To je vprašanje o dvojnem pomenu biti. Zorin za nihilistično razsežnost biti sicer »vé«, pa vendar ne more pristati v njenem zavezujočem okrožju. To nemoč mu podeljuje načelo vrhovnega bivajočega, kakor je tudi zlom njegove subjektivnosti odpoved uničevalskim razsežnostim takega zasnutka in določeno priznanje biti v razliki od bistva. Ta razlika omogoča junaku nenehni pogled na lastno pot, ki se v tem smislu imenuje predrznost, prikritost te razlike pa omogoča neutišan odmev metafizične biti, ki še vedno vabi h goreči humanizaciji sveta. Hkratna prikritost in razkritost ontološke difference je hkratnost, ki strukturalno opredeljuje celoto romana. Zato ima ljubezen spiritualni in senzualni pomen, umetnost je objektivna in hkrati subjektivna realnost. Še več: dvojnost lahko učinkuje celo znotraj ene same izpovedi ali miselnega sklopa. Oba principa sta organizirana na način kontrapunkta in od tod tako zgoščena refleksivnost Stritarjevega romana, zlasti na zadnjih straneh.

Temeljna dvojnost je hkratna prikritost in razkritost ontološke difference, junak je junak in hkrati ni, njegova smrt je smiselna, a obenem

tudi ni. Osnovna nezanesljivost ontološke problematike je za Stritarjev roman nedvomno usodna. A v njeni luči postajajo strukturne značilnosti romana in njegovega junaka jasnejše, saj dvojna ontološka razsežnost romana v celoti opredeljuje tako junakov značaj kot tudi njegovo delovanje. Eksistencialno razsežnost temeljne negotovosti predstavlja nenehna Zorinova utrujenost. Zorin ni le utrujen, je že kar bolan, zato ni čudno, da ga je prijatelj poslal po svetu, kjer naj bi ozdravel. Vendar bolne utrujenosti junak tudi v Parizu, »središču zdravnega življenja in gibanja,«<sup>40</sup> ne premaga. Zorin ne ozdravi niti kot romaneskni subjekt niti kot človek v svoji eksistencialni meri. Prav tako tudi njegova smrt ni plemenita smrt upornika zoper materialni in sprijeni svet, kakor tudi ni smrt, ki bi pristajala na svojo izvorno razsežnost. Ali kot jedrnato ugotavlja France Koblar: »Zorin se ne umika iz upora zoper sodobno družbo, on omaga zaradi svojega lepočutja in lepodušja, omaga zaradi svoje velike trudnosti.«<sup>41</sup>

Osnovna psihološka situacija trudnosti je specifična Stritarjevega junaka. Razumeti jo je mogoče iz preprostega dejstva, da Zorin ne more živeti ne v prikritosti in ne v razkritosti lastnih metafizičnih določil. Boli ga smiselnost, a hkrati ga boli tudi nesmiselnost sveta. Na delu je izvorna negotovost: negotovost sama po sebi je prva in zadnja beseda romana, v katerem se negotovi junak ugonobi z lastno negotovostjo. Tako je, kot da med junakovim ontološkim določilom in njegovo refleksivnostjo lebdi nenehna senca, ki sproti briše in spreminja perspektivo. Zato junak prisega na idejo Človeštva, a jo hkrati ironizira, življenja si želi in se ga obenem boji. Beseda, ki takšno situacijo poimenuje z najglobljo pomensko doslednostjo, je melanholija. Temeljna negotovost ontološke problematike izloča le melanholično romaneskno subjektivnost junaka, edini izhod iz nenehne negotovosti pa je lahko le samomor. Zorin je melanholičen junak, roman o Zorinu pa je ena sama retardacija subjektivnosti, akcije in zgodovine.

Celo v bližini smrti deluje senca izvorne nezanesljivosti. Junak zahrepeni po domu, po tisti trdnosti, v kateri je zasnovan kot subjekt. Vendar se hkrati zaveda, da bi ga vrnitev domov navdala še z očitnejšim spoznanjem o izgubljenosti in nezanesljivosti njegove poti. V takšnem stanju je Zorin tujec povsod in nikjer doma. In tudi potem, ko odpotuje proti domu, ne pristane v svetosti vaškega naročja, marveč na Bledu, ki je samo aristokratska varianta doma; ni niti pravo tujstvo niti prava domovina. Tudi smrt je možna samo na kraju vsesplošne neopredeljenosti.

## V.

Zdaj je mogoče tudi natančneje opredeliti Stritarjev roman v odnosu do *Nove Heloize* in *Wertherja*. Nedvomno je, da *Zorina* veže z Rousseaujevim romanom problematika čustva in srca. Srce kot prostor, kjer je razpoložljiv vrhovni ideal, izloča takšno čustveno psihološko stanje, kakršno je značilno za Rousseaujeva junaka. Vendar je sklicevanje na čustvo v *Novi Heloizi* utemeljeno v razumu, zato je čustvo zgolj sentiment. Zorinovo čustvo opredeljuje temeljna negotovost in bolje ga je imenovati globoka melanholija. Anton Ocvirk pa je v svoji razlagi *Wertherja* opazil določeno uporništvo in revolucionarnost.<sup>42</sup> V tem smislu je Wertherjev samomor trpna oblika upora in kot tak sodi v območje plemenitega odrekanja življenju. Tega ob Zorinu ni mogoče reči. Njegova smrt je v vsakem pogledu posledica absolutne negotovosti. Wertherjeva predromantična subjektivnost ne more veljati za negotovost Zorinove subjektivnosti.

Na tem mestu se odpira še en problem. Ali je Zorin morda pasivni junak v smislu Goethejeve koncepcije romantičnega junaka? To vprašanje je še pomembnejše zaradi znanega spora med Levstikom in Jurčičem,



o čemer zapisi žal niso ohranjeni. Treba je dodati, da postavlja Janko Kos pasivno naravo slovenskih romanesknih junakov v smislu Goethejevega razumevanja kot eno od osnovnih značilnosti slovenske romaneskne tradicije sploh.<sup>43</sup> In Stritarjev *Zorin* se mu kaže kot najznačilnejša postavitev trpnega junaka na Slovenskem. V zvezi z *Desetim bratom* je pasivnost Lovreta Kvasa v smislu Goethejeve teorije zavrnil že Pirjevec.<sup>44</sup> Kako je s pasivno naravo junaka pri Zorinu?

Najprej je treba priznati, da Zorin ni kaj prida dejaven junak. Navsezadnje predstavlja temelj opisane retardacije prav njegova melanholična zadržanost. V tem smislu se je našemu premišljevanju o romanesknem dogajanju ves čas nekoliko upiral tako brutalen in dosleden pomen Zorinovega početja, kakor ga zaznamuje izraz »akcija«. Vendar je treba reči, da v *Zorinu* nikakor ne gre za tisto dogajanje, ko so vsi pripetljaji pasivnih junakov samo posledica njihovih prepričanj in jih torej uprizarja njihova avtonomna subjektivnost. Zorin je namreč temeljno določen z objektivnim svetom in ta je zanj tudi temeljno usoden, namreč s tem, da se mu retroaktivno »maščuje« vrhovni ideal; njegova dejavnost je res skrajno ovirana in zadržana, a v izhodišču je to povsem legitimno socialnozgodovinsko poslanstvo, ki vsebuje ustrezen zgodovinski projekt. Dejstvo, zaradi katerega Zorin zadeva ob meje klasičnega trpnega junaka, je samo melanholičen značaj njegove relevantne subjektivnosti.

Čeprav so Stritarju ob sedemdesetletnici izrekli v Ljubljani pod Tavčarjevim županstvom veliko časti, je *Zorin* ostal njegov največji izvirni greh. Kljub določenemu naporu posameznih razlagalcev slovenski literarni vedi ni uspelo, da bi Stritar do danes prekosil Levstikovo vlogo pri rojstvu slovenske romaneskne tradicije. Stritarjev roman je v izrazitem nasprotju z Levstikovo teorijo, ki je tako usodno zaznamovala Jurčičeva dela. *Zorin* je prvi slovenski roman, kjer načelo srečnega konca nadomesti junakova smrt; to pa je do Cankarja tudi edini roman, ki v slovensko literaturo vnaša tragične razsežnosti in jih ob svojem koncu tudi vzdrži, čeprav z omejeno resnostjo. S tem vnaša v slovensko literaturo nacionalno nekonstitutivno prvino. Tudi roman *Cvet in sad* pristane po desetih letih, ko je Jurčič premagal Stritarjev vpliv, v srečnem koncu in tako zanika Stritarjevo izhodiščno opozicijo romanesknega sveta na Slovenskem. Vse to interno in zanimivo dogajanje na začetku slovenskega romana je mogoče opredeliti tudi podrobneje. Vsekakor je res, da je naprimer Jurčičev junak Lovro Kvas »sentimentalen mehkuž« in »skvažnjast značaj«, kakršnega ni maral Levstik, in da je Stritarjev Zorin prav tako na določen način mehkužen in »meglen značaj«; toda izvor takšne nedejavnosti in neizrazitosti ima temeljno različen pomen. Lovro Kvas služi nacionalnemu principu in je kot tak sam sebi blokada razuma in moči, Zorin pa ni zavezan nikakršni transcendenci, njegova visoka in blaga ideja izvira iz lastne imanence, kakor jo opisujejo že citirane avtorjeve besede, ki pravijo, da se je junak odločil za pot do Clovešča po svoji volji. Kvasova otožnost je daleč od Zorinove melanholije. *Zorin* je odprta možnost romanesknega sveta. A že naslednji Stritarjev roman, *Gospod Mirodolski*, je povsem dosledno ujet v prevladujoči tip tradicionalnega slovenskega romana s srečnim koncem.

Tako je *Zorin* v slovenski literaturi in Stritarjevem ustvarjanju res nekaj enkratnega in izjemnega. Ta izpostavljeni položaj našega romana je razvidnejši na ozadju znane Lukácseve formulacije: pot se pričanja, potovanje je končano. Pot, ki se pričanja, je deklarirana kot pot za mladino; vendar v romanu ni osnovne odločitve o njenem pomenu. Ni skratka jasno, ali zavezuje mladino v novo nadaljevanje potovanja za blago idejo ali pa ji kaže samo nesmiselnost in predrznost lastne poti. Gre za relativizacijo nacionalnosti, zato je domovina Stritarjev roman zavrnila. Takšen odpor očitno pomeni, da načelo »pro patria« ni bilo tisto, ki bi intervernilo tudi v Stritarjevem romanu in zaustavilo princip subjektivnosti.

Bistveni problem Stritarjevega romana je protislovnost ontološke problematike. Splošna negotovost in neizrekljivost metafizičnih razsežnosti približujeta *Zorina* tistemu tipu romana, »kjer se življenje ne kaže niti kot naivno mikavna ali zgolj idejna resničnost, pa tudi ne kot gola stvarnost, ampak v podobi nerešenega, najbrž tudi nerešljivega problema«. <sup>45</sup> Po besedah Janka Kosa je to »idejni roman« in »Stritarjev Zorin je prvi poskus slovenskega idejnega romana«. <sup>46</sup> *Zorin* kot poskus idejnega romana hkrati uveljavlja povsem legitimno možnost evropske romaneskne forme, toda protislovno in problematično možnost, s čimer je usodno povezana tudi estetska nezadostnost Stritarjevega romana. Tako je v *Zorinu* na delu tudi temeljna minljivost: odpira in hkrati zapira možnost romaneskne umetnosti prejšnjega stoletja na Slovenskem. A to je že specifičen problem Stritarjevega umetništva.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> F. Koblar, opombe k Josip Stritar, *Zbrano delo* (ZD) III, str. 418. Koblarju se zdi mogoče, da bi bili zgled za Stritarjev roman tudi taki deli, kakršni sta Foscolov roman *Zadnja pisma Jacopa Ortisa* (1802) in celo delo madžarskega avtorja Jožefa Eötvösa *Kartuzijanec* (1814). Vendar se zares omejuje samo na Rousseauja in Goetheja (str. 420–426).

<sup>2</sup> Beseda je seveda o romanih J. J. Rousseauja *Julija ali Nova Heloiza* (1761) in J. W. Goetheja *Trpljenje mladega Wertherja* (1774).

<sup>3</sup> Od vseh Stritarjevih razlagalcev vidi v *Zorinu* relativno samostojen literarni lik le J. Pogačnik v delu *Stritarjev literarni nazor*, Slovenska Matica, Ljubljana, 1963.

<sup>4</sup> G. Lukács, *Teorija romana*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1968.

<sup>5</sup> Pričujoči spis metodološko sledi Pirjevčevim razmišljanjem o velikih evropskih romanih, kakor jih je avtor objavljaval v uvodih k posameznim knjigam zbirke *Sto romanov*. (Pri tem so pomembne zlasti uvodne študije k romanom *Rdeče in črno*, *Izgubljene iluzije*, *Grad*, *Lucien Leuwen*, *Don Kihot*, *Kraljevska pot*, *Bratje Karamazovi*.)

Poleg tega je treba omeniti tudi ustrezna Pirjevčeva predavanja za študente, še zlasti tista v študijskem letu 1971/72 ter v oktobru in novembru 1972 z naslovom Slovenski roman in Evropa. V dveh poslednjih predavanjih se je dotaknil tudi Stritarja in njegove vloge pri formiranju slovenskega romana.

<sup>6</sup> J. Stritar, *Kritična pisma*, ZD VI, str. 61.

<sup>7</sup> J. Stritar, *Predgovor*, ZD III, str. 57: »Saj, kakor mi je znan svet, le predobro vem, kako hitro je, zlasti pri nas, vsakdo pripravljen pobrati kamen ter ga zagnati na svojega bližnjega, kateri le kolikanj v svojem mišljenju, v svojem dejanju in nehanju krene na stran s ceste, po kateri se drevi, suje in pehá velika trgovska drhal!«

<sup>8</sup> J. Stritar, *Pogovori*, ZD VI, str. 93.

<sup>9</sup> J. Stritar, *Predgovor*, ZD III, str. 57.

<sup>10</sup> Citat povzemam iz Pirjevčeve študije o Don Kihotu (D. Pirjevec: *Na začetku*. V: Cervantes, Veleumni plemič don Kihot iz Manče. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1973, *Sto romanov* 67/1, str. 52). Pirjevec navaja tu besede Michela Zérafte iz dela *Roman et société* (Paris 1971).

<sup>11</sup> V študiji *Pri izvirih slovenskega romana*, Problemi, št. 109, str. 36, D. Pirjevec ugotavlja, da Jurčičevi teksti še niso »pravi« romani, to pa zaradi načela »pro patria«, ki ga pretirano upoštevajo.

<sup>12</sup> J. Stritar, *Zorin*, ZD III, str. 126, 127, 128.

<sup>13</sup> prav tam, str. 99.

<sup>14</sup> Izraze »subjekt, subjektivnost, subjektiviteta« uporabljam v filozofskem smislu in mi pomenijo prevod iz lat. *subiectum* (podležeče), torej tisto, kar temeljno opredeljuje junakovo ravnanje.

<sup>15</sup> J. Stritar, *Zorin*, ZD III, str. 135.

<sup>16</sup> prav tam, str. 126.

<sup>17</sup> prav tam, str. 126.

<sup>18</sup> Pogačnik je Stritarjev roman imenoval celo »prava apoteoza umetnosti in umetnika«; omenjeno delo, str. 65.

<sup>19</sup> J. Stritar, *Zorin*, ZD III, str. 61.

<sup>20</sup> prav tam, str. 62.

<sup>21</sup> prav tam, str. 63.

<sup>22</sup> Ze F. Koblar ugotavlja: »Usodno je, da je Zorin po naravi umetnik«, toda, »nikoli se ne bo odrešil z dejanjem«; omenjeno delo, str. 415.

<sup>23</sup> J. Stritar, *Zorin*, ZD III, str. 79.

<sup>24</sup> prav tam, str. 90.

<sup>25</sup> prav tam, str. 77.

<sup>26</sup> prav tam, str. 76.

<sup>27</sup> prav tam, str. 137.

<sup>28</sup> prav tam, str. 110.

<sup>29</sup> prav tam, str. 115.

<sup>30</sup> prav tam, str. 149.

<sup>31</sup> prav tam, str. 117.

<sup>32</sup> prav tam, str. 125.

<sup>33</sup> prav tam, str. 133.

<sup>34</sup> prav tam, str. 148.

<sup>35</sup> prav tam, str. 148.

<sup>36</sup> prav tam, str. 124.

<sup>37</sup> prav tam, str. 125.

<sup>38</sup> Ustrezne Zorinove izjave se ujemajo z Lukácsevo ugotovitvijo: »Ironija kot samohranitev subjektivitete, ki je dosegla konec, je najvišja naslada, ki je mogoča v svetu brez boga.« G. Lukács, omenjeno delo, str. 68.

<sup>39</sup> J. Stritar, *Zorin*, ZD III, str. 125.

<sup>40</sup> prav tam, str. 58, 59.

<sup>41</sup> F. Koblar, omenjeno delo, str. 419.

<sup>42</sup> A. Ocvirk, *Goethe in Wertherjevo mučeništvo*. V: J. W. Goethe, Trpljenje mladega Wertherja. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1976 (Sto romanov, 79), str. 17.

<sup>43</sup> J. Kos, *Cankar in problem slovenskega romana*. V: I. Cankar, Hiša Marije Počmočnice. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1976 (Sto romanov, 91), str. 46.

<sup>44</sup> V omenjeni Pirjevčevi študiji v *Problemih* je zapisano: »Vendar tu ne gre za pasivnost v tistem smislu, kakor jo Levstik očita Lovretu Kvasu, saj razmišlja Goethe v skladu s teoretično tradicijo, ki jo je v Nemčiji zasnoval Friederich von Blanckenburg, predvsem o razliki med dramskim in romanesknim junakom.« Str. 32.

<sup>45</sup> omenjena uvodna študija J. Kosa, str. 57.

<sup>46</sup> prav tam, str. 57.

*Literatura kot poseben način spoznavanja je odločilno povezana z nastankom in razvojem metafizike. Uveljavlja se predvsem kot posnemanje metafizike. Mitsko kot predmetafizična oblika zavesti je tudi pred sleherno literaturo in umetnostjo. Znotraj literature se mitski način prikazovanja (poiesis) reducira v posnemanje (mimesis). Kriza metafizike se v literaturi kaže v t. i. mitologizaciji. Analiza modernih tekstov (Beckett, Robbe-Grillet) pokaže, da osnovno izhodišče literature še ni preseženo, zato je tudi mitologizacija v njih zgolj navidezna. Vzpostavitev poetičnega, mitičnega znotraj literature je možna samo zunaj metafizike.*

Literarna veda običajno pojmuje mit kot del literature, kot zvrst, sorodno bajki, pravljici, legendi itd.<sup>1</sup> V tem smislu je mit postavljen znotraj območja literature, njegova »literarnost« ni vprašljiva. Naš naslov izpostavlja razliko med mitom in literaturo, s čimer poskušamo uveljaviti drug, širši pomen pojmov mit, mitsko, mitično, mitološko ipd. Različnost mitskega in literarnega skušamo eksplicirati kot razlike v temelju, kjer oboje nastaja, tj. v mišljenju. Misel, ki proizvaja mit, je drugačna od tiste, ki proizvaja literaturo, znanost, religijo, filozofijo. Mit ali mitsko opredeljujemo najprej kot tisto obliko zavesti, ki se v okviru evropske kulturne zgodovine razvije pred t. i. diferenciacijo družbene zavesti.

Družbenozgodovinsko okolje mita, ki bo prikazano zgolj shematično, je Morgan imenoval divjaštvo, Lévi-Strauss pa govori o divji misli. Produkcijska sredstva so zelo slabo razvita, delitve dela skoraj ni. Produkcija se omejuje na skromno prisvajanje iz narave. Kohezivna sila primitivnih skupnosti je ob takih materialnih pogojih zelo močna. Vsakršno početje, materialno in duhovno, je skupinsko. Primitivni človek ni individuum, ampak je lahko le člen skupnosti. Njegova zavest je zavest skupine. Glavno načelo mitske družbe je torej kolektivnost. Prvotna zavest je skupinska in neizoblikovana, duhovno življenje skupnosti se izkazuje kot religija, ki je edini izoblikovani odnos med človekom in svetom.<sup>2</sup> Najvišji zunanji proizvod take zavesti je mit. Jezik mita je posvečen, sakralen govor, ki se obrača na transcendenco oziroma sporoča ljudem voljo bogov. Prek jezika mita pride človek prvič do možnosti, da izrazi in potrdi svojo samobitnost, svojo od narave različno človeškost. Za mit je odločilnega pomena sakralna dimenzija, ki zajema vse druge, nižje rabe govora. Ernst Cassirer pravi, da je mit nastal iz jezika, ki je predvsem imenovanje stvari ali evokacija bivajočega. Ko jezik izgubi sakralnost, je možna igra besed in stvari, kot se zgodi v znanosti in filozofiji. Izvor mita je za Cassirerja neprevarjeni um, ideološko neobremenjena, naivna zavest. Za mit naj bi bila značilna stroga zavezanost pomenom, ki je hkrati zavezanost stvarjem samim.<sup>3</sup> Materialni pogoji silijo človeka v neposreden stik z naravo. Človek je del narave, vendar se od nje že tudi ločuje, saj ve za sebe. Ločitev, kjer človek postaja človek, je mogoče izraziti prav skozi jezik. Jezik ali govor pravzaprav šele omogoča formiranje človeške zavesti. Zato ga lahko označimo kot eksistencialni temelj človeka. Skozi mit izraža človek svojo človeško zavest (odnose do bivajočega in transcendence), kar mu omogoča videti svet kot nekaj, kar ni on sam, hkrati pa mu mit ponuja možnost, da se svetu znova približa (si ga pridobi). Mit ima torej dve funkciji: ločuje in spaja človeka in svet. Kot edini izraz človeške zavesti izloča človeka iz sistema naravnih bitij, postavlja ga izven narave ter mu omogoča refleksijo o njej. Človek si začne svet podrežati, vstopati vanj na nov način. Jezik, uporabljen kot mit, še ni igra besed, pomenov in stvari. Znak in predmet, ki ga označuje, sta neločljivo povezana, napačno izgovorjen čarovni obrazec pomeni nesrečo za celo skupnost. To odseva še v islandskih sagah, kjer se celotno pravo omejuje na pravilnost sodnega postopka in uporabo pravilnih izrazov, krivda in nedolžnost pa nista pomembni.

Omenimo naj še teorijo Rolanda Barthesa, ki je skušal določiti značilnosti mitskega govora v opoziciji z lingvističnim jezikom. Za Barthesa je mit govor, ki je hkrati sistem označevanja. Vse (ideja, predmet, človek) lahko postane mit, se spremeni v govor, ki funkcionira na mitski način. Mitski govor je drugostopenjski semiološki sistem, ki premakne sisteme pomenov za eno stopnjo vstran, pri čemer se odnos označeno – označujoče izkrivlja. Mit ne prikazuje stvari tako, kot v resnici obstajajo, ampak jim daje posebne drugotne pomene. Mitski govor se spreminja v glas narave, svojim izjavam daje značaj neprizivne resnice, češ da je tako po naravi. V tem smislu postaja mitologija varanje ljudi.<sup>4</sup> Barthes očitno razume mitologijo kot ideologijo v Marxovem pomenu sprevrnjene zavesti. Raziskava odnosa med mitologijo in ideologijo presega naš okvir, pripomnimo samo, da je ideološka uporaba jezika v primerjavi z mitsko verjetno bistveno reducirana.

Videli smo, da je mit najtesneje povezan z vprašanji jezika. Mit je govor, ki je v svojem času vedno nekaj obvezujočega. Mit kot najbolj sveta uporaba govora je vedno izraz celotne skupnosti. Le v takem okolju lahko opravlja svojo funkcijo. Mircea Eliade pravi, da nastaja in je možen le v svetem času.<sup>5</sup> Mit je živ, nezapisan govor. Čeprav so ohranjeni številni zapisi obrazcev in navodil za obrede, ni nikjer omenjeno, kako je treba mitsko zgodbo posredovati. Fonetična pisava je pri Grkih dokončno ukinila mit kot nekaj posvečenega. Pisava je vzpostavila profanost in individualizem. Mitska zavest se začne diferencirati in takrat mit izgubi svoj obvezujoči značaj in je odslej na voljo umetnosti kot zakladnica motivov. Homer in Heziod pomenita že profanacijo mita, čeprav njuni teksti še niso izgubili pridiha božanskega, saj je Homer poznejšim Grkom veljal za učitelja in utemeljitelja njihove religije in celotnega načina življenja.

Funkcionalna analiza mita kaže na to, da mit v mitskem času ni mogel biti literatura, se pravi umetnost. Mitska zavest česa takega ne pozna. Mit je bil vedno del obreda, skozenj je človek prihajal v stik s transcendentno. Bistvo mita je v njegovi sakralnosti in kolektivnosti, ne pa v umetniškosti ali estetskosti. Funkcionalne lastnosti mu določajo tudi notranje značilnosti.

Kaj je njegov predmet? Tipološko lahko skoraj vsako mitologijo razdelimo na teogonijo (miti o nastanku in izvoru bogov), kozmogonijo (o nastanku in izvoru sveta) in antropogonijo (o nastanku in izvoru človeka).<sup>6</sup> Delitev je umetna, saj skoraj ne najdemo teogonije, ki ne bi govorila tudi o razvoju sveta in človeka. Predmet mita so torej bogovi, človek in svet (kozmos). Mit vzpostavlja neke odnose med njimi in je glede tega podoben znanosti, filozofiji in umetnosti. Je prva refleksija odnosa med človekom in svetom. Tisto, kar jo ločuje od znanstvene, filozofske ali umetniške refleksije, je najprej njena celovitost. Moderna dialektična misel pogosto govori o celovitem, totalnem človeku. Tak človek je uveljavljen že v mitu. Ne loteva se podrobnosti, ampak se takoj spoprime s temeljnimi vprašanji. To seveda ni celovitost v smislu znanstvene dialektike, ki je celovitost najbolj heterogenega. Mitska totaliteta je nediferencirana, nerazvita in amorfna. Kljub temu pa je celota. Vprašanje o bogu, človeku in svetu je namreč edino, ki si ga lahko človek zastavi na svojem začetku. Nima pogojev, da bi raziskoval svet po načelih znanosti ali umetnosti. Prisiljen je živeti iz rok v usta in nima časa za dolgotrajno premišljevanje. Kar najhitreje mora sprejeti svet, ki ga obdaja. To pa mu omogočajo prav iracionalni principi mitske zavesti. Marx pravi: »... vsaka mitologija premaguje, si podreja in oblikuje naravne sile v domišljiji in z domišljijo; kakor hitro torej človek v resnici zavlada nad naravnimi silami, domišljija izgine... Potemtakem si sploh ni mogoče misliti takega razvoja družbe, v katerem bi bilo onemogočeno vsako mitološko gledanje na naravo, vsakršno mitologiziranje narave.«<sup>7</sup>

Osnovni princip, ki obvladuje tri glavne elemente mitskega sveta, je polarnost. Prevladujoče načelo mitskega sveta je gibanje in razvoj skozi nasprotja. Ta nasprotja niso realna, dejansko obstoječa, ampak so določena poljubno. Vsako realno dejstvo, ki nima svojega realnega nasprotja, zadene ob iracionalno nasprotje. Mit pozna predvsem kvalitativne preskoke na iracionalni osnovi. Princip polarnosti bi lahko imenovali tudi princip metamorfoze. »Glavni zakon, ki se mu podreja svet v mitu, je zakon metamorfoze – vse se lahko spremeni v vse.«<sup>8</sup> Morphé pomeni prvotno obliko, formo, izgled. Metamorfoza je torej predvsem sprememba oblike, vendar oblika tu ne pomeni le golega videza, kar je nekaj nepomembnega, zunanjega. Po Platonu je morphé ali edios tisto, kar prinaša stvar na svetlo, kar omogoči, da se nekaj pojavi iz kaosa amorfnega, ki ga grška misel istoveti z nebivajočim. Morphé ima torej vlogo biti, omogoča, da nekaj biva v razliki od nebivajočega, nič. Metamorfoza ni samo sprememba zunanjega videza, ampak je sprememba v biti (iz nebivajočega vznika bivajoče kot nekaj izoblikovanega). Taka sprememba je podobna spremembi v smislu moderne dialektike, le da člani mitske metamorfoze niso pojmovani znanstveno. V tem pa je tudi prednost mita, ki je sposoben sprejeti vse in ničesar ne zavrže. Mit lahko zajame celotno protislovno realnost, ne da bi zašel v protislovje s svojimi lastnimi izhodišči, kot se dogaja posameznim znanstvenim in filozofskim usmeritvam.

Mircea Eliade govori še o dveh principih mitološke gledanja na svet: to sta arhetipizacija in paradigmatizacija.<sup>93</sup> Svet mita je vedno reduciran na nekaj osnovnih, izredno širokih pojmov ali kategorij – arhetipov. Vsak pojav primitivnega sveta ima, še preden se sploh pojavi, svoje mesto v mitološkem sistemu. Arhetipi sestavljajo paradigmo, ki zajema vse elemente človeškega, naravnega in božjega sveta. Mit producira človeka in svet na način paradigme, ki zaradi svoje širine zajema vse, kar se mitskemu človeku ponuja. Vsi trije principi, o katerih smo govorili, so principi splošnega ali abstrakcije. Kljub temu podrobnosti niso zanemarjene, kajti v mitu je prostor tudi za drobne detajle. Usoda, ki vlada vsemu, lahko namreč vsak hip spremeni nepomembno v najbolj pomembno.

Podoba mitskega sveta in človeka je težko določljiva, ker pač ni na razpolago avtentičnih tekstov. Verjetno pa je njuna duhovnozgodovinska struktura močno podobna strukturi antičnega duha v najzgodnejši fazi, saj se je le-ta razvijal v neposredni bližini mitologije. Ta struktura je znana: antični človek ni subjekt v smislu novega veka, ampak je psihofizična enota. V njem ni nasprotja med notranjim in zunanjim (telo-duša). Transcendencija je imanenten del njega samega. Antični človek je zato predvsem medij te transcendence, popolnoma se ji podreja. Za mit je zlasti značilna neizoblikovanost in nestabilnost odnosa človek – svet – transcendencija. Mitski človek ni več naravno vključen v univerzum, prejšnji položaj se mu z novega, človeškega vidika kaže kot amorfni kaos, ki se utegne vsak trenutek znova povrniti. Naloga mita je, da varuje komaj vzpostavljeni red. Za to ponuja mit več možnosti, vendar nobene ne izoblikuje do kraja. Mitski svet je svet v nastajanju. Mit le vzdržuje razliko sveta in človeka, kaosa in nousa, v ničemer pa te razlike ne konkretizira. To stori šele metafizična misel. Urejenost, ki jo predstavlja mitska transcendencija, je labilna in spremenljiva. Mitski človek zato ni postavljen na povsem določeno mesto v odnosu do transcendence. Bogovi, ki jih časti, so le trenutni predstavniki nousa, zato jim ni absolutno podrejen. Ni zgolj medij transcendence, ampak ostaja v nekem smislu svoboden. Vprašanja svobode mit ne zastavlja kot biti svoboden od nečesa, ampak biti svoboden za nekaj. Človek mita je osvobojen svojega naravnega temelja, zato ga narava ves čas ogroža. Ni več samo del narave, ampak osvobojeni del, ki je prav zaradi osvobojenosti še močneje zavezan naravi, ta pa ga ne sprejema kot nekaj enakovrednega, naravnega, ampak se mu upira in ga ogroža. Človek mita je zapustil območje naravne svobode in stopil v pro-

stor nesvobode od narave, ki pa je edini prostor človeške svobode. Ta svoboda pomeni možnost biti človek. Že tu se torej postavlja svoboda kot spoznana nujnost in skok iz kraljestva nujnosti v carstvo svobode se nekako dogodi že v mitu.

Mitska misel vzpostavlja nešteto možnosti za razvoj človeka v njegovem razmerju do sveta. Metafizika je uresničila nekatere, hkrati pa popolnoma zavrgla druge. Mit ničesar ne absolutizira, v njem je trajna le razlika sveta in človeka, ki pa je prazna razlika. Mit te razlike ne tematizira do kraja, vedno znova jo napolnjuje z drugačno vsebino. Mitski človek kot človek še neuresničenih možnosti je zelo podoben človeku v znanstveni dialektiki, ki se prav tako postavlja na ničelno točko razvoja. Dialektična misel izhaja iz krize metafizike kot enostranskega mišljenja. Črpa iz nje, jo prerašča in dokončno ukinja. Vojan Rus ugotavlja, da se nahaja dialektika v samem temelju metafizike, ves čas jo razkrajaja od znotraj, zato je vsa zgodovina metafizike v bistvu spopad dialektike in metafizike.<sup>10</sup> Zadnji veliki poskus metafizike – Heglova filozofija – že ne shaja brez eksplicitne dialektične zasnove svojega sistema. Dialektiko lahko najširše opredelimo kot odprtost za vso raznolikost bivajočega v njegovem razvoju. Dialektična misel je sposobna sprejeti vse. Njeni osnovni principi so postavljeni tako, da se izogne vsakršnim absolutizacijam. Bivajoče kot dialektični preplet nasprotij, razlik, preskokov itd. se ji ne kaže kot nekaj samoumevnega, ampak kot nekaj enkratnega. Dialektika skuša ohraniti razliko med bivajočim in nebivajočim. Ve, da človeku ni vse dano že po naravi, od vekomaj. Metafizika te razlike ne ohranja. Nekaj proglašaja za bivajoče, drugo za nič. Dialektična misel ve za nič, zato se zaveda tudi dragocenosti bivajočega. Vse, kar je, skuša ohraniti ne zgolj glede na bistvo, ampak glede na prisotnost. Bivajoče dobiva v dialektiki novo, mnogo bolj polno in celovito podobo. Podobno velja za odnos človek – svet. V metafiziki je človek krona stvarstva, ki odloča o biti in nebiti. Kot vrhovno bitje je uničevalec sveta in samega sebe. Dialektika misli ta odnos v obe smeri. To, kar človeka loči od sveta, mu še ne daje pravice za vsakršno razpolaganje s svetom. Razmerje človek – svet ni zgolj enosmerno.

Zgornje misli nas kar same vodijo v bližino mitološke postavitve sveta in človeka. Dialektika se prek negacije metafizike nekako vrača v izhodiščno pozicijo mitske misli. Strah pred kaosom, ničem, skrb za pravilen odnos do ne-človeškega, vse to je prisotno že v mitu. Dialektika to povzema, a na višji ravni, kjer človek ni več nebogljjen element skupnosti, ampak ima na voljo različna sredstva za uresničevanje najštevilnejših možnosti svoje eksistence, česar mitski človek ni imel.

V mitskem času je mit najvišja možna zavest o svetu. Narava te zavesti je bila opredeljena kot odprtost. Svet, ki ga mit prinaša v človeško zavest, je svet, ki ga človek kot naravno bitje še ni poznal. Je produkt od sveta ločenega človeka, vendar ni producirana glede na svoje bistvo, kajti človek za kaj takega še ne ve, ampak glede na svojo prisotnost, vsemogočnost itd. V tem smislu je mit proizvajanje in ustvarjanje in ustvarjanje za človeka. Mitski govor ničesar ne posnema, o vsem govori na iracionalen način, vendar tako, da je njegov produkt nekaj novega, kar obvezuje vse in vsakogar. Lahko ga imenujemo ustvarjalni ali poietični govor.<sup>11</sup> Poietičnost mita je utemeljena v poietični naravi človeškega jezika. Jezik sam je tisto, kar omogoča človeka kot človeka, in zato je vse, kar je v jeziku izrečeno, počlovečeno. V mitu, kjer prihaja ta elementarna funkcija jezika kar najbolj do izraza, je jezik vedno poesis. Metafizika to reducira, jezik ji postane sredstvo obvladovanja sveta.

Iz dosedanjega razpravljanja je očitno, da se ob obravnavi mita ni mogoče izogniti kategoriji metafizike oziroma pojmu metafizičnega mišljenja. Zato si velja to podrobneje ogledati, kajti odnos mit – literatura je tudi odnos mit – metafizika.

Predmet metafizike je prvi opredelil Aristotel. Imenoval ga je biva-joče kot bivajoče. Bivajoče je tisto, kar je skupno vsemu, kar je. Je torej najširša možna kategorija. To, kar omogoča, da vse je, se imenuje v stari grščini einaí in substantivirano to ón, kar prevajamo z biti ali bit. Bit omogoča bivajoče, je vedno bit bivajočega (Heidegger). Biti pomeni v metafiziki predvsem biti nekaj. Bivajoče je, kolikor je to ali ono posebno bivajoče. Najvišje bivajoče, ki ga metafizika označuje kot bit in bistvo vsega (preko katerega vse je), je dobilo v zgodovini razna imena: ideja dobrega, krščanski bog, materija, volja do moči itd. Metafizika je nauk o najvišjem bivajočem, ki je identiteta biti in bistva, zato ne more zajeti bivajočega v celoti, ampak samo glede na njegove bistvene značilnosti. Pri spoznavanju le-teh metafizika postopa tako, da določen pojav popolnoma izolira, izključi iz vseh odnosov, ki ga povezujejo z drugim bivajočim, in ga kot takega opazuje glede na njegovo bistvo. Pri tem zanemari vse, kar na pojavu ni bistveno. Metafizični okvir je zato izredno ozek in brez vsake zgodovinske perspektive. Metafizični se opazovani predmet ves čas spreminja v nekaj drugega, ne da bi ji uspelo spremembo vključiti v svoj sistem. V ta namen se obrača na transcendenco, to je na najvišje bivajoče, ki v zadnji instanci odloča o biti in nebity. Metafizika lahko do določene mere razloži strukturo sveta in človeka, ne more pa je razložiti razvojno. Zato se vedno spreminja v teologijo, odmika se iz tega sveta v nespremenljivi svet metafizičnih bistev. Struktura njenega sveta je struktura negibnega, v sebi popolnega, večnega bistva, kjer ni prostora za bivajoče kot nekaj dejanskega, prisotnega in tudi nebistvenega. Ker ga ne more v celoti osmisлити, ga zavrne. V temelju metafizike se skriva torej nekakšen nihilizem. Za navidezno odmaknjenostjo od sveta tiči njegova negacija. Metafizični predmet je mrtev predmet. Kolikor ne podleže izolaciji in omrtvitvi, kolikor ni ustrezno utelešenje bistva, ga metafizika razglasi za nič. Človek je v metafiziki pojmovan kot krona stvarstva in je vsemogočni osmišljevalec, obvladovalec in posedovalec sveta. Reduciran je zgolj na svoje bistvo, bodisi da je to razum, volja ali mehanizem telesa. Metafizični človek izkorišča svet glede na njegovo esenco. Pri tem spregleda in uniči tisto, kar mu s tega stališča ostaja prikrito ali se kaže kot neuporabno. To pa je ravno bivajoče kot tako. Odnos človeka in sveta je odnos odtujenosti. Človek je v metafiziki odtujen tisti razsežnosti, ki je pred vsakim bistvom, to je razsežnosti bivanja. Metafizika preprosto spregleda, da je eksistenca pred vsako esenco.<sup>12</sup>

Metafizika kot določena oblika mišljenja je torej predvsem poseben način spoznavanja, ki se loči od dialektičnega ali mitičnega. Pri obravnavi mita smo hoteli opozoriti zlasti na tiste njegove značilnosti, ki ga povezujejo ali ločujejo od metafizike oziroma dialektike. Metafizika kot absolutistično, nihilistično, esencialno naravnano spoznanje je hkrati tisto mišljenje, v okviru katerega se pojavijo znanost, filozofija in umetnost kot relativno samostojne oblike spoznavanja. Splošni okvir pa je določen z glavnimi značilnostmi metafizike, zato moramo literaturo obravnavati prav glede na te značilnosti. Specifičnost literarnega (umetniškega) spoznavanja lahko opredelimo kot mimetičnost in aisthetičnost.

Mimesis prevajamo običajno z izrazom posnemanje. »Prvotni pomen te besede ni povsem znan. Ob Platonovem času pa ima mimesis že zelo širok slovenski obseg in je ni mogoče v vseh primerih prevesti z enim in istim slovenskim izrazom, ki bi pokrtil vse njene pomenske odtenske; ti se namreč raztezajo od 'posnemanja do 'ponazarjanja', od 'uprizarjanja' do 'utelešanja' ... Zdi se, da mimesis v poeziji prvotno pomeni čim bolj zvesto, čim bolj nazorno in živo prikazovanje nekega dejanja.«<sup>13</sup> Pri Platonu pomeni izraz mimesis posnemanje v najbolj vsakdanjem pomenu besede. Posnetek (literarno delo, slika, kip ...) se mu zdi kar najbolj oddaljen od resničnega bistva tega, kar je hotel umetnik posneti. Po Platonu je umetnost posnetek posnetka (mimesis miméseos) in zato ni spo-



sobna predstavi predmeta glede na njegovo bistvo (idejo), ampak posnema le goli videz, torej nekaj nepomembnega in neresničnega.

Aristotel daje pojmu podobno vsebino, le da ost naperi proti učitelju. »Aristotel skuša besedo mimesis rehabilitirati v njenem prvotnem pomenu, tako da mu mimesis ne pomeni več golega posnemanja, ampak nekaj več: pomeni mu hkrati 'prikazovanje', 'ponazarjanje'. Aristotel meni, da nas poezija kot mimesis resnici približuje, ker prikazuje življenje v neki popolnejši razvojni obliki, ker prikazuje stvarnost osvobojeno od vsega slučajnega in navideznega, ker skuša prodreti skozi zunanji videz stvari in jih prikazati v povsem novi, dotlej neznanj luči.«<sup>14</sup> Mimesis je za Aristotela očitno tako posnemanje, v kakršnem pridejo do izraza predvsem bistvene značilnosti predmeta, kajti umetnost posnema glede na to, »kar je splošno in skupno.« Umetnost je torej spoznavanje pojavov v njihovem bistvu in »zato je poezija nekaj, kar je bližje filozofiji in pomembnejše kot zgodovinske pisane: poezija govori bolj o splošnem, zgodovinske pisane o posameznostih. Pod 'splošnim' razumem, če kdo opisuje, da bi človek s takim in takim značajem po zakonih verjetnosti in nujnosti storil to in to.«<sup>15</sup>

Aísthesis pomeni predvsem čutno zaznavanje, pa tudi čutilo, občutek, predstavo. Že Platon in Aristotel menita, da umetniški posnetek deluje predvsem na človeške čute, oziroma da umetnost posnema to, kar je dostopno čutilom. Platonova obsodba umetnosti temelji prav v tej opredelitvi. Po njegovem prikazuje umetnost svet in človeka popačeno, mimo pravega bistva. Posnema in prikazuje zgolj videz, ne pa resnice. Videz pa je očitno nekaj čutnega, dostopnega neposredni človeški zaznavi.<sup>16</sup> S tem umetnost v nekem smislu vara ljudi, ker skuša delovati na nerazumni del njihove duše (strasti, čustva, občutke), ne pa na razum, ki je edini sposoben pravilno dojeti smisel in pomen pojava, ki nam ga umetnost predstavlja.<sup>17</sup> Aristotel se tudi ob pojmu aisthesis postavlja zoper Platona. V aisthetičnem principu umetnosti vidi prednost, ne pomanjkljivosti. Cilj umetniškega mimesis je po Aristotelu (zlasti pri tragediji) zbujanje sočutja in strahu, s čimer umetnost doseže očiščenje (kátharsis) teh občutij. Vse to dosega umetnost s specifičnim načinom prikazovanja, ki ga lahko označimo kot čutnega (aisthetičnega).<sup>18</sup>

V prvih dveh vzponih metafizike je umetnost in s tem tudi literatura pojmovana kot posnemanje na čutni način. Za Platona in Aristotela je mimesis takšno posnemanje, ki skuša predstaviti pojave glede na njihovo bistvo. Čeprav je končni rezultat pri Platonu negativen, gre pravzaprav za enak princip, ki ga lahko opredelimo kot način metafizičnega spoznavanja. Mimesis je spoznavanje, ki je usmerjeno na bistvo in ga podrobnosti ne zanimajo. Hkrati je to spoznavanje predvsem v območju čutnosti in s pomočjo čutno-nazornih sredstev. V tem smislu je nekaj nižjega od filozofije ali znanosti, kajti čutnost pripada nižji stopnji človeške duše (ne omogoča tako aдекватnega spoznavanja kot razum). Platon in Aristotel razglašata za pravi prostor resnice in spoznavanja razum in filozofijo. Hegel kot zadnji veliki predstavnik metafizike je obe značilnosti umetniškega spoznavanja jedrnat izrazil v definiciji umetnosti, ki je »čutno svetenje ideje«. V metafiziki je literatura pojmovana torej kot specifična oblika spoznavanja, ki naj bi po eksplicitnih izjavah posameznih mislecev v ničemer ne izstopala iz okvira metafizike. Eksplicitno se literatura znotraj metafizike uveljavlja kot čutno posnemanje, kot čutno svetenje ideje in je zato v bistvu posnemanje metafizike oziroma njenih ugotovitev, te pa se formirajo v območju filozofije ali znanosti, ki veljata od Platona dalje za privilegirani način spoznavanja. Literatura kot mimesis je vedno metafizična umetnost, je čutno-nazorno posredovanje metafizike, zato v zadnji stopnji razglašena za nekaj že končanega, nepotrebne, namenjenega človekovi zabavi.

Kriza metafizike v 19. in 20. stoletju je privedla do radikalnega preobrata v znanosti, filozofiji in umetnosti. Čeprav se metafizika ne uveljavlja več v obliki velikih sistemov, je še vedno prisotna v posameznih elementih, principih, kategorijah sodobnega mišljenja. Kritika klasične gnozeologije, ki jo je izvedla fenomenologija, je pripeljala do nove zasnove estetike, do novega pojmovanja umetnosti. To je pogojeno tudi z razvojem sodobne umetnosti od konca 19. stoletja dalje. Sodobna literatura, za katero nam predvsem gre, se razglša za nekaj novega, prelomnega in bistveno drugačnega v primerjavi s tradicionalno literaturo. Videli smo, da se v času metafizike umetnost eksplicitno uveljavlja kot način spoznavanja, kot čutno posnemanje. Moderna estetika pojmuje literarno delo kot ontični akt, ne pa kot posnetek. Literatura ni nikakršno posnemanje obstoječega, ampak produkcija novega. Ustvarjalni značaj umetnosti najbolj ponazarja beseda *poiesis*, ki jo v podobnem pomenu uporablja že Platon. Ontološka estetika skuša obuditi in uporabiti predplatonski pomen te besede, glavni vir pa naj bi bil zopet sam Platon, ki v *Symposionu* (205 b, c) opredeli *poiesis* zelo na široko: »... zakaj sleherni vzrok za sprehajanje iz nebivanja v kakršnokoli bivanje je *poiesis*. Tako so vsa dela, ki sodijo v področje umetnosti (*téchne*), *poiesis* (stvaritve) in njih mojstri vsi *poietai* (ustvarjalci). . . In vendar veš, da ne pravimo vsem *poietai*, ampak da imajo razna druga imena. Ime celote velja samo enemu delu, tistemu, ki se je od občnega pojma *poiesis* odločil ter ima opraviti zgolj z muzično in metrično umetnostjo. Samo ta del se imenuje *poiesis*, in ljudje, ki se ukvarjajo s to vrsto ustvarjanja, so *poietai*.«<sup>19</sup> Platon označuje kot *poiesis* vsakršno proizvajanje, ki nastaja na podlagi védenja (*téchne*).<sup>20</sup> *Poietai* so tudi obrtniki, znanstveniki, čeprav s tem imenom označujejo le umetnike. Zakaj se samo umetnost ponaša s tem imenom? V Državi Platon natančno razloži, da umetnost posnema videz in ne resničnega bistva stvari. Proizvaja torej nekaj nepomembnega, lažnega. Edini pravi ustvarjalec (*poietés*) je bog, ki ustvarja ideje, kajti edino te resnično bivajo.<sup>21</sup> Obrtniki posnemajo boga, umetniki pa obrtnike in so torej proizvajalci najslabše vrste. *Poiesis* je v Državi torej izenačena z *mimesis*. V citiranem odloku pa je opredeljena tudi kot vzrok za prehod iz nebivajočega v bivajoče. Ima torej funkcijo biti, saj omogoča, da nekaj nastaja v razliki od ničla. Ni nikakršen lažniv mimetični princip, ampak je princip najprvotnejšega možnega ustvarjanja. Očitno je pri Platonu prišlo do redukcije pojma *poiesis*, ki se ob obravnavi umetnosti spremeni v *mimesis*, proizvajanje bivajočega pa v posnemanje zunanjega videza stvari.

Prvotni, širši pomen pojma *poiesis* z lahkoto povežemo s pojmom mita oziroma mitskega govora. Ugotovili smo, da je za mitskega človeka govor tisto, kar mu omogoča identifikacijo. Skozi govor mita prihaja človek v stik s svetom in z bogovi, skozi mit izraža in utemeljuje vse svoje duhovne potrebe. V mitu človek proizvaja samega sebe in svet na nov, človeški način, mit varuje komaj vzpostavljeni red pred kaosom, ničem. Mit kot sveti govor vzdržuje razliko bivajočega in ničla. V tem smislu mu pripada atribut *poietičnega* proizvajanja, kajti *poiesis* je celotni vzrok (*aitia pása*) za prehod iz nebivajočega v bivajoče (*ék tou mé ontos eis to ón*). Mit na podlagi znanja, védenja (kar pripada zgolj človeku) iz nebivajočega, ki je amorfni kos nečloveškega, ustvarja bivajoče, ki je človeško bivajoče.

Ko mit izgubi sakralni značaj, se funkcionalna celovitost mitskega jezika razcepi. Prvotno enotna zavest se diferencira, s čimer se poruši prvotna harmonija estetskega, filozofskega, religioznega itd. Kot prevladujoč način spoznanja in mišljenja se uveljavi filozofija. *Poietični* princip jezika se ohrani le še v literaturi, vendar tako, da se reducira na princip mimetičnega. Moderna estetika meni, da se pod eksplicitnim metafizično-mimetičnim značajem literature veš čas razkriva tudi prvotna *poietična* funkcija jezika, s čimer se razkrajata metafizična zasnova literature. Dušan

Pirjevec je to ugotovil ob novoveškem romanu, kjer naj bi se v nenehnih porazih junakov razkrivala problematičnost njihovih idej, ki so seveda ideje same metafizike. Kljub temu ostaja literatura v času metafizike predvsem to, kar v tem okviru lahko je: čutno-nazorno posnemanje. Znotraj take zasnove se kažejo tudi težnje, ki trgajo literaturo iz metafizičnega območja, kar se ujema z dogajanjem v metafizični filozofiji, kjer se odpravljajo stari metafizični principi, zaradi dialektične strukture sveta in človeka, ki je metafizika kot enostranska misel ne more ustrezno pojasniti. Navzlic vsemu temu pa literatura še vedno ostaja predvsem produkt metafizike. Literatura dvajsetega stoletja naj bi sicer dokončno prelomila s tradicijo, uveljavila naj bi se kot nekaj popolnoma novega, izven vsake metafizike. Ta trditev pa ni sprejemljiva in jo bomo skušali zavrniti na primeru dveh modernih proznih tekstov, Beckettovega *Molloya* in Robbe-Grilletovega *Vidca*.

Na prvi pogled se nam literatura dvajsetega stoletja kaže kot nepregledna mešanica najrazličnejših tokov, gibanj, smeri, šol in povsem izoliranih pojavov. Določanje globalnih temeljev tega spleta je zelo težavno, kajti kriza metafizike je vplivala tudi na krizo same literarne vede, ki nima na voljo nemetafizičnih kategorij, s katerimi bi lahko ustrezno spremljala in opredeljevala vse pojave moderne literature. Kljub temu lahko rečemo, da literatura, ki nastaja v času propada metafizike, v svojem območju razkriva podobno sliko propada, saj se je literatura zasnivala in razvijala prav kot del metafizike. Vse te spremembe zadevajo predvsem roman, torej literarno zvrst, ki je kar najtesneje povezana z razvojem novoveške metafizike. Kriza metafizike je predvsem kriza novoveškega subjektivizma. Roman je z njim v najtesnejši zvezi, je njegov literarni izraz. Pogosto govorimo o novem veku kar kot o romanesknem svetu. Ta romanesknost doseže vrh v času realizma, začne pa se že s Cervantesovim *Don Kihotom*. Cervantesov roman ni le prva literarna postulacija človeka kot metafizičnega subjekta, ampak razkriva že vsa njegova protislovja in dileme, ki so znova aktualne prav v današnjem času.<sup>22</sup> Razkrivanje skritih temeljev romanesknega junaka se kaže kot ukinjanje romana. Konec metafizike je tudi konec romana v tradicionalnem pomenu besede.

Glavnino proznega opusa Samuela Becketta tvori trilogija romanov *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1952) in *L'Innomable* (1953). Ukvarjali se bomo predvsem z *Molloyem*, ki ga imamo tudi v slovenskem prevodu. Roman je dvodelen, sestavljata ga dve zgodbi, ki ju pripovedujeta Molloy in detektiv Jacques Moran. Molloy in Moran sta nekako povezana: Moran išče Molloya, pa tudi Molloy pozna in pričakuje Morana. Oba pripovedovalca govorita pravzaprav o istem, o svojem potovanju, kakor se ga spominjata zdaj, ko sta oba skoraj negibna in na robu življenja. Gre za dvojno poročilo o preteklosti, o potovanju, ki je natrpano z različnimi dogodki. Oba sta se odpravila na pot na neki ukaz, o katerem Molloy ne ve povedati ničesar, Morana pa je poslal na pot njegov delodajalec, da bi poiskal Molloya; tudi Moran o tem ni čisto prepričan, včasih se sprašuje, ali je res prejel ukaz ali pa se mu le tako zdi. Njuno spominjanje preteklih dogodkov, čeprav izredno gostobesedno, je zelo nenatančno. Zapletata se v protislovja in vedno dvomita o svojih besedah, tako da dobi bralec vtis nejasnosti in zmedenosti. Dogajanje, ki ga opisujeta, je povsem nepomembno, tudi sama mu ne pripisujeta nikakršne vrednosti. Molloy in Moran vse bolj pozabljata, kaj sta hotela povedati in čemu je bilo njuno početje namenjeno. Vedno manj vesta, zakaj sploh to spominjanje.

V tradicionalnem romanu je bilo dogajanje oziroma akcija tisto, kar je bilo za osebe romana pomembno, kar jih je opredeljevalo in omogočilo tudi bralcu, da se je odločil med njimi. V *Molloyu* je identifikacija v veliki meri odpravljena, saj junaka nikoli ne pojasnita, čemu je bilo njuno potovanje namenjeno. Noben dogodek, opisan v romanu, ni zares verjeten,

vedno je hkrati tudi zanikan ali postavljen v negotovost z izrazi: zdi se mi, ne vem, mislim... Vse to je poudarjeno v zadnjih vrsticah romana: »... ampak nazadnje sem ta jezik razumel. Razumel sem ga, razumem ga, nemara napak. Ne gre za to. On mi je rekel, naj sestavim poročilo. Se pravi, da bom zdaj bolj svoboden? Ne vem. Zvedel bom. Takrat sem se vrnil v hišo in napisal. Polnoč je. Dež se zaganja v okna. Ni bila polnoč. Ni deževalo.«<sup>23</sup>

Kaj pomeni govorjenje, ki smo mu priča v romanu, komu so namenjeni slapovi besed, ki nočejo ničesar povedati, kjer je vsaka trditev takoj zanikana ali obrnjena na glavo? Kaj naj bralec, ki se je prebil skozi tekst, sklepa iz enoličnega, naveličanega, še komaj človeškega govora obeh junakov? Aleš Berger je v uvodni študiji k romanu zapisal: »... če kljub temu govorita, je to zato, ker je edino, kar jima je ostalo: na koncu poti, ki je vodila v ubožstvo, v odmiranje, negibnost, se izkaže, da je govorjenje, kakršno že bodi, edini način vztrajanja, zadnja možnost, da še naprej prebivata. Molloy natančno ve: 'In če rečem to ali ono ali kaj drugega, je to precej vseeno,' pa vendar ne neha pripovedovati: razpreda zgodbe, ki jih, kot pravi 'potrebuje', govorjenje ga potrjuje v tem, da še obstaja, in hkrati terja od njega, da obstaja še naprej...«<sup>24</sup>

Osrednji problem junakov in s tem romana je vprašanje o bivanju ali o jeziku. V vseh treh tekstih trilogije smo pričé nenehnemu toku govora, ki noče ničesar sporočiti, ki pripoveduje dogajanje, ne zato da bi nekaj povedal, ampak ker je govor edino, kar je preostalo človeku, da ga potrjuje v njegovi eksistenci. Človek obstaja le, kolikor obstaja njegov govor, kolikor je govoreči človek. Beckettovim junakom ni na voljo nikakršna akcija, nikakršnega smisla ne iščejo. So popolnoma negibni, prazni, neživljenjski. Edino, kar jih ločuje od mrtvih predmetov, je njihovo govorjenje. Jezik je zadnja meja bivanja, pri čemer ni prav nič pomembno, kaj ta jezik sporoča. Njegov pomen je izčrpan v neprekinjenosti toka besed, v nenehnem valovanju zvoka. V *Molloyu* sta junaka še predstavljena kot človeka, sicer negibna, vendar se spominjata svojega potovanja, svojega gibanja. V romanu *L'Innomable* so od človeka preostale le tri glave, nasajene v lonce, ki pa prav tako govorijo in govorijo. Tradicionalni literaturi je bil jezik sredstvo za pripovedovanje dogajanja. Rabila ga je za osmišljevanje dogodkov, za sporočanje višje resnice dogajanja. Z njim in skozenj je pojasnjevala človeka in svet. Jezik je bil glede na akcijo in smisel vedno drugotnega pomena. Pri Beckettu jezik ničesar ne sporoča niti ne osmišlja, o ničemer ne govori. Jezik preprosto je in zaradi tega so tudi ljudje, je tudi svet, brez vsakršnega smisla in pomena. Človek in človeški svet obstajata, kolikor obstaja jezik. Molk je konec človeka in sveta.

Jezik in stvarnost se pri Beckettu nahajata v bitnem razmerju. Jezik ni več prostor za usklajevanje mišljenja in stvari, ni več prostor metafizične resnice. Jezik omogoča, da nekaj jè, je torej prostor bivajočega. V jeziku se bivajoče razkriva kot bivajoče. Podobno smo ugotavljali že ob mitu. Vendar je bil mitski jezik izraz polnosti človeka in stvarnosti, v njem sta človek in svet obstajala kot konkretni totaliteti. Beckettovski jezik je jezik negibnega, praznega človeka, jezik praznine, nič. Pojem nič je treba razumeti metafizično. Nič je za metafiziko nekaj nasprotnega od bivajočega, kolikor je le-to utelešenje nekega smisla in bistva. Nič je torej nekaj nesmiselnega, kar nima nobenega pomena in ni namenjeno ničemu. Metafizični pojem bivajočega je pri Beckettu reduciran zgolj na prisotnost. V bivajočem ni nikakršnega bistva; bivajoče samo jè in nič drugega. S stališča metafizike je zato tako rekoč isto kot nič. Edino, kar mu še daje nekakšen smisel, kar ga še vedno veže na nekaj bistvenega, je jezik. Jezik kot metafizična kategorija, kot produkt človeškega ratia ohranja bivajoče pred ničem. Omogoča, da s stališča metafizike bivajoče se jè, čeprav nesmiselno in absurdno. Zato je to bivajoče popolnoma prazno, človek povsem negiben.

Jezik pri Beckettu zadnja metafizična kategorija, ki še ni razdejana, ki še ohranja svoj metafizični značaj. Beckett se res precej približa mitični zasnovi jezika, vendar prvotnega razmerja jezik – človek – stvar ne more več vzpostaviti, ker to s stališča metafizike tudi ni mogoče. Beckett ohranja metafizično pojmovanje jezika, zato v vseh svojih delih, ki so vedno krajša in vedno bolj nerazumljiva, nikjer ne more preseči meje, ki jo njegovo stališče predpostavlja. To je hkrati meja same metafizike, onkraj nje je lahko le še molk.

Novi roman je zaključek tiste proze in literature, ki izhajata iz metafizično zasnovanega pojma umetnosti. Beckett je roman pripeljal v območje govora kot zadnje metafizične kategorije. Beckettovski subjekt je subjekt, kolikor govori. Za njim, za molkom se začenja novi roman, kjer subjekt v pravem smislu ne obstaja več in se začenja reizem, écriture objective. Načela in postopki novega romana so najbolj radikalno uveljavljeni v delih Alaina Robbe-Grilleta, predvsem v romanu *Videc* (*Le voyeur*, 1955). To je delo kratkega obsega, kar je značilno za večino tekstov novega romana. Fabulo lahko opišemo v nekaj stavkih: trgovski potnik Mathias pride na neki otok, da bi prodajal ročne ure. S svojim blagom križari po otoku in ga po dveh dneh zapusti, ne da bi kaj prodal. V času njegovega bivanja se na otoku pripeti neka nesreča ali umor: deklico Jacqueline najdejo mrtvo ob morski obali. Po nekaterih Mathiasovih izjavah lahko sklepamo, da jo je ubil on in da ga je nekdo videl. Boji se, da ga bo naznanil, a nič takega se ne pripeti. Mathias mirno zapusti otok. V tekstu se torej nič ne zgodi, umor ni nikjer opisan. Vprašanje o glavnem junaku in njegovi akciji izzvani v prazno.

*Videc* pripoveduje na prvi pogled o dejanju, ki je tradicionalno (umor, strah pred kaznijo), vendar se hkrati tej tradiciji izmika, saj pripoved teče tako, da se kar najbolj izogiba tistemu, kar poznamo v romanu kot akcijo in je gibalno tradicionalnega pripovedovanja. Dogajanje v *Vidcu* je ves čas nejasno, zamegljeno, bralec nikoli ne ve, kaj se je pravzaprav zgodilo. O glavnem junaku izvemo tako malo, da ni možna nika kršna identifikacija. Mathias zapusti roman prav tako brezbarven, kot je vanj stopil na začetku. Pisatelj nam o njem ničesar ne pove, opisuje le njegovo doživljanje predmetov, ki je povsem brezosebno, podobno registriranju kakega avtomata. Pri tradicionalnem romanu je bilo istovetenje bralca z osebami v tekstu osnovni pogoj za njegovo razumevanje in vrednotenje, saj je bil tak roman predvsem posnemanje stvarnosti. Posnemanje je možno, kolikor je posnemanje nečesa, kar je človeku domače in poznano, tako da je literarno estetski doživljaj sploh mogoč. V *Vidcu* je vsega tega zelo malo. Junak je opredeljen samo na splošno, manjka mu vsa kršna couleur locale. Mnogo večja pozornost je namenjena opisom predmetov, ki jih Mathias srečuje. Vendar je bralec tudi tu razočaran. V teh opisih se predmeti nikjer ne pokažejo glede na svoje bistvo, na noben način niso povezani z junakom, ničesar nam ne povedo o globljem smislu realnosti. Predmetnost, opisana v tekstu, je povsem nepomembna, malenkostna, brezsmiselna. Kljub temu je teh opisov zelo veliko, skoraj povsem prevladujejo nad t. i. fabulo. Namenjeni so sami sebi, nič ne pripomorejo k razumevanju dogajanja. Očitno je, da ne gre več za posnemanje v tradicionalnem pomenu besede.

*Videc* torej ne podaja več sveta v njegovem bistvu, ampak ga prikazuje zgolj v njegovi prisotnosti. Predmeti niso prikazani tako, da bi se pokazali bralcu kot nekaj pomembnega, ampak se zde brez smisla, kar tako. Avtor je njihov položaj opredelil kot être-là pour rien. Predmeti so pred nami, vendar niso ničemer namenjeni, ampak so kar tako, za nič. Alain Robbe-Grillet pravi: »Svet nima pomena, pa tudi absurden ni. Čisto preprosto je... In nenadoma nas ta očitnost zadene z močjo, ki proti njej nič več ne moremo. Vsa lepa zgradba se naenkrat podre: ko kar tako odpremo oči, smo še enkrat skusili udarec te trmaste stvarnosti, ki smo o

njej mislili, da smo ji prišli do dna. Stvari okrog nas so in prezirajo vso to jato naših animističnih in gospodinjskih pridevnikov... Predmeti in kretnje naj se prikažejo najprej v svoji navzočnosti in ta naj nato prevladuje preko sleherne razlagalske teorije... Predmeti in kretnje v prihodnjih romanesknih zgradbah bodo najprej tu, preden bodo neka stvar; in kar naprej bodo tu trdi, nespremenljivi, prisotni za zmeraj in kakor da se norčujejo iz lastnega smisla...<sup>25</sup> Stvarnost v novem romanu ni več prikazana na način metafizične stvarnosti kot utelešenje raznoraznih bistev, ampak brez vsakega bistva, samo kot nekaj, kar preprosto jè. Drugeče rečeno: prikazana je samo glede na svojo bit in je za metafizične oči ničeva ali kar nič.

Kakšna je usoda človeka, junaka v tako razumljeni stvarnosti? Dušan Pirjevec pravi, da Mathias vsiljuje predmetom nekakšne smisle, ki jih le-ti sploh nimajo, in v tem je njegov zločin. Mathias se ne zaveda temeljnega dejstva, da stvari so in nič več. Njegovo zločinsko početje je osmišljevanje sveta. V tem je Mathias še tradicionalni junak, podoben Kafkovem K.-ju iz *Procesa*. Kolikor je tradicionalen, je tudi zločinec in shizofrenik. Ker ne sprejema bivajočega kot bivajočega, ampak kot smiselno bivajoče, ga svet preplavi s svojim videzom, čutnostjo, s svojim jè, kar ga požene v shizofreno krizo.

Jezik *Vidca* je nov jezik, ki razkriva bivajoče v njegovi navzočnosti in izenačuje človeka z bivajočim. Človek je samo del bivajočega in kolikor se hoče povzpeti nadenj v imenu smisla, je zločinec. Jezik, ki ga govori Mathias pri svojem osmišljevalnem početju, je v romanu skrčen na minimum. Mnogo več je brezosebnih popisov predmetov. To ni več govor subjekta, ampak je podobno opisovanju nekakšnega avtomata, ki registrira pojavnost mimo vseh človeških občutij. Tak postopek se v teoriji novega romana imenuje *écriture objective*. Literatura, ki jo taka pisava producira, ni več *mimesis*, v njej se odkriva svet kot prisotnost (*la présence*).

Kaj je lahko literatura, ko ni več *mimesis* in ko s tem tudi ni več literatura v tistem smislu, v kakršnem se v antiki vzpostavi najprej kot *mimesis*, ki je povsem poseben, omejen del *poiesis*? Ali novi roman uveljavlja jezik v njegovi osnovni in prvinski funkciji? Ali ga vrača v mit? Jezik novega romana vrača bivajoče v dimenzijo biti. Svet kot biti za nekaj spreminja v svet za nič. Ta postopek je obraten od mitskega. Mit prinaša na dan polni svet možnosti, ki še nima razumnega smisla, ker temelji na poljubnih iracionalnih premisah. V novem romanu ni nikakršne polnosti v smislu celovitosti. Bivajoče je razdrobljeno na tisoč podrobnosti, ki jih jezik novega romana nikoli ne more zajeti v celoti kljub natančnemu opisovanju. Novi roman sporoča, da vse samo jè, vendar je ta jè tako prazen, reven, ničev, da nas niti najmanj ne more razburiti, začuditi, kot se je dogajalo mitskemu človeku, ampak nas pušča zdolgočasene in hladne. Ta jè je skoraj isto kot nič. Novi roman poruši metafiziko znotraj literature do kraja in se vrača v prvotno situacijo mita. Stvari postavlja pred nas v tistem smislu kot mit, vendar so te stvari za človeka nezanimive in dolgočasne. To ni produkcija sveta, ki ga je človek proizvajal z mitom. Jezik novega romana se odmika mimetičnosti in skuša vzpostaviti svojo poetičnost na način skrajne izpraznjenosti. Poskus novega romana, da bi se vrnil oziroma dosledno izpeljal težnje, ki jih je literatura razvijala od antike dalje, je sicer uspel, vendar se s tem hkrati odpravlja tudi literatura sama.

Razmerje med mitom in literaturo bi lahko strnjeno opisali takole: mit in literatura se razvijeta kot izraza različnih mišljenj, sta produkta različnih zavesti. Literaturo proizvaja tisto mišljenje, ki ga imenujemo metafizično. Literatura se je izkazala kot način metafizičnega posnemanja spoznanja. To spoznanje pa je enostransko, parcialno, absolutizirajoče, nihilistično. Oba principa literarnega spoznanja, mimetičnost in ais-

thetičnost, ustrežata metafizičnemu principu esencialnega. Razmerje med mitom in literaturo je razmerje med splošnim in posebnim, celovitim in delnim. Mitska misel se nam je pokazala kot nekaj celovitega, kar zajema svet in človeka v najširših dimenzijah. Hkrati je vsebina mitske celovitosti neizoblikovana in nediferencirana. Zato se metafizika lahko uveljavi kot redukcija celovitosti in kot absolutistična realizacija parcialnega. Iracionalno splošnost mitske zavesti prevede metafizika v posamezne kategorije, pojme, vsebine. Zaradi parcialnega pristopa pa se ves čas izkazuje kot nezadostna. Iz te nezadostnosti črpa dialektika. Dialektična misel se vrača na stopnjo mitskega, vendar ne kot prazna misel. Iz metafizike prevzema njeno vsebino, iz mitskega njegove principe.

Razmerje med mitom in literaturo ustreza razmerju med mitskim in metafizičnim. Mit je najvišji izraz mitske zavesti in kot tak zadošča vsem duhovnim potrebam človeka. Jezik mita je polifunkcionalen. Mit je spoznanje, ki proizvaja svet in človeka v vseh možnih dimenzijah. To značilnost mitskega jezika (spoznanja) smo imenovali poietičnost. Literatura je le poseben način metafizičnega spoznanja. Jezika ne uveljavlja v njegovi celovitosti, polifunkcionalnosti, poietičnosti, ampak v neki omejeni obliki, kjer se poiesis reducira na mimesis. Moderna literatura se razglašča za nekaj novega, prelomnega. Toda pri analizi dveh modernih tekstov smo videli, da tradicionalni značaj literature pravzaprav ni presežen. Moderne literarne smeri, tokovi, gibanja itd. odražajo le krizo same metafizike, s čimer literatura potrjuje svojo zavezanost metafiziki. Novi roman v ničemer ne preseže tega okvira, ampak vztraja v popolnem razdejantju metafizičnega subjekta in se uveljavlja kot *écriture objective*, ki pa bralcu pravzaprav nič več ne pomeni. Ves čas poroča o popolni izpraznjenosti svojega sveta. V tem smislu morda novi roman res ukinja literaturo, vendar sam te ukinitve z ničemer ne preseže.

Tako imenovana mitologizacija moderne literature je torej predvsem odraz krize same metafizike, v kateri se moderna zavest odpira številnim elementom mitskega mišljenja. V okviru literature, njenih osnovnih predpostavk, principov in načel pa nikoli ne more priti do prave oživitve mita, kajti mitsko je izven metafizičnega, je širše od same metafizike. Z destrukcijo metafizike se literatura torej odpira mitologizaciji, vendar je ta mitologizacija le navidezna.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Prim. A. Jolles, *Einfache Formen*, Frankfurt 1970.

<sup>2</sup> Pojem religije, uporabljen na tem mestu, ne pomeni samo določene oblike družbene zavesti, ki obstaja poleg drugih oblik, ampak je poudarek na primarnosti religioznega odnosa do sveta, ki zajema v sebi vse druge možne načine tega odnosa.

<sup>3</sup> Prim. E. Cassirer, *Jezik i mit*, Novi Sad 1972.

<sup>4</sup> *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd 1971. (Sazveždja, 27), str. 246.

<sup>5</sup> *Mit i zbilja*, Zagreb 1969, str. 13.

<sup>6</sup> Leksikon *Literatura*, Ljubljana 1977, str. 146-147.

<sup>7</sup> *Zgodovina grške književnosti I*, Ljubljana 1966, str. 18.

<sup>8</sup> E. Cassirer, *Ogled o čovjeku*, Zagreb 1978, str. 189.

<sup>9</sup> Prim. M. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris 1969.

<sup>10</sup> Prim. V. Rus, *Sodobna filozofija med dialektiko in metafiziko*, Ljubljana 1968.

<sup>11</sup> Poieo – delam, ustvarjam, izdelujem, pripravljam, gradim; iz tega drugotno tudi pesnim.

<sup>12</sup> D. Pirjevec, *Teorija romana*, predavanja na filozofski fakulteti ljubljanske univerze 1975/76. V. Rus, *Obča dialektika*, predavanja na filozofski fakulteti ljubljanske univerze 1976/77.

<sup>13</sup> K. Gantar, *Platonova obsodba poezije; v: O pesništvu*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1963, (Kondor 59), str. 100.

<sup>14</sup> K. Gantar, nav. m., str. 104–105.

<sup>15</sup> Aristoteles, *Poetika; v: O pesništvu*, str. 62.

<sup>16</sup> »Umetnost posnemanja je torej daleč od resničnosti in zato pač lahko izdela vse, saj od vsake stvari zajame le nekaj malega in še to zgolj videz.« (Platon, *Država; v: O pesništvu*, str. 39).

<sup>17</sup> »In isti predmeti se nam zdijo ukrivljeni ali pa ravni, če jih gledamo v vodi ali pa izven nje, isti predmeti se nam zaradi barvne optične prevare lahko zdijo votli ali izbokli: vse to povzroča popolno zmešnjavo v naši duši. To slabost naše narave skuša izkoristiti perspektivno slikarstvo, ki se pri tem poslužuje vsakršnih coprnij, čarodelništva in druge sleparske potegavščine.« (Platon, nav. m.; v: *O pesništvu*, str. 44).

<sup>18</sup> »... naj navedem doživetje, ki ga občutimo ob likovnih upodobitvah: neki predmet kot tak le z neugodjem gledamo; če pa ga vidimo kar najbolj natančno upodobljenega, nam ta predmet vzbuja svojevrsten užitek ... To si lahko razložimo takole: spoznanje je največji užitek ne samo za filozofe, ampak tudi za druge ljudi, le da ga ti niso deležni v tolikšni meri. Saj ljudje ob gledanju slik uživajo ravno zato, ker se pri tem česa nauče in ker iz njih lahko razberejo, kaj kaka stvar pomeni.« (Aristoteles, *Poetika; v: O pesništvu*, str. 55).

<sup>19</sup> Platon, *Symposion – Gorgias*, Ljubljana 1960.

<sup>20</sup> Téchné pomeni ne samo umetnost, ampak še prej obrt, delo, znanost, skratka nekaj, za kar je potrebno neko znanje, vedenje.

<sup>21</sup> Prim. Platon, *Država; v: O pesništvu*, str. 37.

<sup>22</sup> Prim. D. Pirjevec, *Na začetku; v: Cervantes, Veleumni plemič don Kihot iz Manče*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1973. (Sto romanov, 67/1).

<sup>23</sup> S. Beckett, *Molloy*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1975 (Sto romanov, 83), str. 217.

<sup>24</sup> V: S. Beckett, navedeno delo, str. 20.

<sup>25</sup> Citirano po: D. Pirjevec *Na poti k novemu romanu*. V: A. Robbe-Grillet, *Videc*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1974 (Sto romanov, 74), str. 31–32.



## MARKSISTIČNA ESTETIKA KOT DEPRIVILEGIZACIJA USTVARJALNOSTI

**Sreten Petrović:**

**Marksistička estetika.**

**Kritika estetičnog uma.**

Beograd, BIGZ, 1979.

Znano je, da Marx in Engels nista zapustila nikakršne strogo definirane in po tradicionalnih formalnih načelih izpeljane estetike, ampak le niz zapažanj, kritičnih pripomb in namigov o naravi, mestu in funkciji umetnosti. Čeprav ti odlomki ne dajejo dovolj opore za izoblikovanje celovite estetike v klasičnem smislu, so vendarle številni marksisti skušali prav iz teh izjav »sestaviti« t. i. marksistično estetiko, seveda brez pravega uspeha. Zasluga Lifšica in drugih je vendarle v tem, da so opozorili na kopico izredno vzpodbudnih in tehtnih misli utemeljiteljev marksizma o umetnosti, hkrati pa tudi na dejstvo, da ima tisto, kar je v izvornem marksizmu o umetnosti najboljšega, vseskozi fragmentarno in večkrat precej implicitno obliko, da pa seveda z ekspliciranjem tega v neko povezanost in sistematično razvitost še ne pridemo do marksistične estetike. Garaudy ima v mislih najbrž prav to problematiko, ko piše, da je koncipiranje estetike preizkusni kamen za marksizem, saj marksistična estetika presega estetiko kot tradicionalno filozofsko disciplino s tem, da Marxova misel ni več filozofija, ampak revolucionarna misel o obratu vse doslejnjše zgodovine, se pravi, da je kot praksa že v celoti zunaj filozofije in s tem zunaj estetike, pa tudi zunaj razumevanja umetnosti kot estetsko-kontemplativne sfere.

Pojem marksistična estetika je tedaj zares *contradictio in adiecto*, zato ni nenavadno, da je Petrovićeva knjiga z istim naslovom pravzaprav marksistična estetika brez Marxa in Engelsa; Petrović se je torej zavestno odrekel pisanju sistematične estetike, ki bi izhajala iz

Marxovih opazk o umetnosti, ampak je želel le kritično predstaviti delo »estetskega uma«, ki je bil v Marxovem duhu po njegovi smrti zavzet z vprašanjem o možnostih vzpostavitve »marksistične estetike«. Rešitev tega vprašanja je veliko in so si med seboj zelo različne; družijo jih le pridevnik »marksistična«. Ves drugi del Petrovićeve knjige je tako le sistematičen in strnjen zgodovinski pregled marksistične estetike kot »kritike estetskega uma« v času po Marxovi smrti.

Vse povedano je pravzaprav mogoče razumeti šele, če natančneje poznamo tudi prejšnje Petrovićevo delo, saj gre pri njem za redko videno kontinuiteto, ki ima že v prvih delih v mislih tudi to najnovejšo.

Po Petrovićevem mnenju marksistične estetike ni mogoče napisati zato, ker je estetska praksa za Marxa prav tako pomembna kot katerakoli avtentična oblika dela: znanstvena, moralna itd., in ker je edino, kar bi se dalo izpeljati iz Marxovega koncepta umetnosti, njegova ontologija dela in filozofija ustvarjalnosti kot »svobodnega dela«. V svojem delu *Humanizem in marksizem* tudi Grassi ugotavlja, da je marksizem »spregledal ali napačno razumel povezanost dela in fantazije«, ki ga je v humanistični tradiciji vzorno obdelal G. Vico, in da prav to predstavlja »odločilni razloček med humanizmom in marksizmom«. Ta Grassijeva trditev seveda zadeva le tisto marksistično usmeritev, ki se v filozofiji reducirala na socialnozgodovinski determinizem in iz katere sta fantazija in ustvarjalnost povsem izključeni, nikakor pa ne nedogmatski marksizem kot tak. Zato iz Marxa ne gre izpeljevati estetike s predznakom »marksistična«, ampak filozofijo revolucije, ki ni nič drugega kot filozofija ustvarjalnosti; gre tedaj za obrat vse doslejnjše zgodovine in za ustvaritev pogojev, kakršne potrebuje avtentična praxis, pri čemer je mogoče iz sedanjosti vedeti le, česa nočemo, ne pa, kaj hočemo, saj svobode ni mogoče predpisovati, ker bi jo s tem ogro-

## KNJIŽNI ZAPISKI IN OCENE

zili v njeni odprtosti in nedogmatičnosti. V tem smislu so Marxa razumeli nekateri sodobni marksisti, ki so nenehno poudarjali, da pri njem še ni nič končano in dokončano; spoznali so, kot trdi Petrovič, da smisel marksizma ni v tem, da bi dokončali Marxovo misel in jo s tem dogmatizirali na področju ontologije, etike ali estetike, ampak v dramatičnem doživljanju same prakse, samega predmeta.

Najnovejša Petrovičeva knjiga sloni na temeljni predpostavki, da pomeni vsa pomarksovska misel o umetnosti svojevrsten dialog z nemško klasično filozofijo, se pravi z estetsko mislijo Kanta, Fichteja, Schellinga, Hegla in Schillerja. Prav po tem sta si prvi in drugi del knjige v svojevrstnem razmerju, saj so po Petroviču sodobni marksistični misleci kot izvrstni poznavalci nemške klasične filozofije pristopali k Marxu iz perspektive enega njegovih izvorov, katerega korenine so v nemški klasični filozofiji; to seveda implicite pomeni, da je bil Marx na nivoju estetike vedno lažno, ideološko interpretiran, saj je nemški idealizem mislil o umetnosti le na sistematski način, Marx pa jo je postavil kot obliko konkretne tostranske prakse. Ker pa sodobni marksisti pri Marxu niso našli tradicionalnega zaprtega estetskega sistema, so ga skušali zgraditi sami po vzorih nemškega idealizma, ne da bi pri tem upoštevali navedeni »kreativni preobrat«, s čimer so temeljne nespornizme iz nemške klasične estetike prenašali neposredno v marksistično estetiko in jo tako dogmatizirali in »zaokrožali«. Številne temeljne modele nemške klasične estetike, ki jih je Marx »dialektično prevladal in ohranil«, so nekateri nadaljevalci enostransko izločili in razvili. Prav prek prikaza in problematizacije nemške klasične filozofije in njenih pglavitnih smeri je prišel Petrovič do svojevrstne tipologije številnih estetskih orientacij v okvirih današnje marksistične misli, vse od avtonomnega pa do heteronomnega razumevanja

fenomena umetnosti, s tem pa do treh smeri oziroma tipoloških usmeritev v estetiki. Kot kritika estetskega uma se Petrovičeva *Marksiistična estetika* zasnavlja v različni udeleženi uma in čutnosti v marksističnih estetskih konceptcih. Petrovič jih razstavi v tri različne usmeritve: v estetiko mimesis, poiesis in aisthesis, pri čemer se po njegovem mnenju te »oblike marksističnega avtentičnega uma... niso konstituirale iz avtentičnega Marxovega duha, ampak iz njegove redukcije na eno samo linijo, ki izvira iz nemške filozofije«. To pa seveda pomeni implicitno vrednostno sodbo, se pravi, da nekatere usmeritve nimajo nikakršne možnosti, da bi spoznale resnico umetnosti.

Takšna je estetika mimesis, kjer gre za premoč uma nad čutnostjo, s tem pa tudi za superiornost teorije nad umetniško prakso. Zbirno ime za takšne estetske prakse je negativna estetika, saj sploh ne raziskujejo in celo ne morejo raziskovati specifične estetske problematike; normative namreč dobivajo »od zgoraj«, se pravi od različnih filozofskih in ideoloških sistemov; pri tem pa se zgodi, da ne izgubi avtonomije le umetnost, ampak tudi sama estetika, kar z drugimi besedami pomeni, da je mogoče osvoboditi umetnost samo ob svobodni estetiki, zunaj filozofskih sistemov in ideoloških prisil. V negativnih estetskih praksah pa je tako, da teorija ve vse o umetnosti in jo kot tako tudi usmerja ali celo negira (zato »negativna«), vse v skladu z idejo umetnosti, kakršna naj bi bila. Gre tedaj za tip estetike, ki je zaradi »apriornega deduciranja pojma umetnosti – normativen, zavoljo praktične usmeritve, da v realnosti a posteriori uresniči idejo in pojem umetnosti – konstitutiven, in zaradi proglačitve avtonomnosti teoretične sfere nad praktično glede na umetnost – heteronomna«. Ta tip je imel veliko zagovornikov tudi med pripadniki »marksistične estetike«, se pravi med vsemi tistimi, ki so skušali v imenu marksizma ustvariti apriorni sis-

tem umetnosti. Lukáčseva estetika je bila nedvomno takšna heglovski koncipirana marksistična estetika z idejo umetnosti kot načina spoznavanja; dodal ji je le avtentično marksistično vsebino: umetnost spoznava strukturo objektivne (ne idealne) resničnosti, je torej izraz in dokument določenega socialnega dogajanja, določenega pogleda na svet. Skratka, umetnost ni razumljena kot ustvarjalnost, ampak kot mimesis teorije.

Estetika aisthesis poudarja v umetnosti senzualni, libidinozni in materialni moment, kar dejansko pomeni, da zdaj um oziroma teoretično v umetnosti nista več pomembna. Izhaja iz nekaterih stališč v *Kapitalu*, posebej iz tistih o »kraljestvu svobode« in »kraljestvu nujnosti«, pa tudi iz nekaterih stališč v zgodnjih delih, posebej iz ideje o »osvoboditvi čutnosti«. Igra in fantazija naj bi bili po mnenju te estetike v središču Marxovega razumevanja sveta. Petrovič pa poudarja, da tako radikalni idealizem-racionalizem kot tudi radikalni materializem-iracionalizem nimata nič skupnega z Marxovo mislijo.

Tretja možnost v Petrovičevi tipologiji je estetika poiesis, nekakšna antropološka estetika, ki ima izvore v Kantu in Schellingu. Za razliko od prejšnjih dveh je veliko vzpodbudnejša, saj vztraja pri interpretaciji marksizma kot filozofije ustvarjalnosti. Sem sodijo Bloch, Mehring, Lefèbvre in še kdo. Izvori za takšno razumevanje estetike so v zgodnjih delih, v *Tezah o Feuerbachu*, posebej pa sodita mednje fragment o neenakem razmerju »nadstavbe« in »baze« in fragment o antični umetnosti v *Prispevku h kritiki politične ekonomije*.

Zagovorniki negativne estetike so torej vztrajali pri ideologizaciji ustvarjalnosti in pri dosledni izpeljavi nadstavbe iz družbene biti. Umetnost je bila zanje odraz, oblika spoznanja, ideologija. Iz podobne razdelitve Marxovih spisov pri interpretaciji številnih usmeritev marksistične estetike kot Petrovič izhaja tudi Wili Oelmüller

v svoj čas odmevnem spisu *Nove tendence in razpravljanja marksistične estetike*.

V primeri z negativno estetiko pa naj bi se t. i. pozitivna estetika izvila iz razumevanja umetnosti kot posnemanja, kar naj bi imelo praktične rezultate v teorijah Blocha, Kosika, Lefèbvra, poznega Lukácsa, Garaudya itd. Njihove »nesistematično zasnovane estetike« pomenijo svežo, ustvarjalno interpretacijo marksizma, ki kot ustvarjalen, odprt in dialektičen pogled na svet vsebuje vrsto predpostavk, iz katerih bo mogoče »izvesti« »četrti«, kritično estetiko ali metaestetiko, ki priznava existenco umetnosti pred kakršno koli idejo o tej existenci. Kritična estetika se zaveda, da pomeni zahteva po služnosti umetnosti družbenim interesom njeno ukinitve in konec; v tem smislu je treba videti v Petrovičevi interpretaciji Heglove estetike pomemben prispevek jugoslovanske marksistične misli k zankanju povsem neustreznega razumevanja Heglovega konca umetnosti. Petrovič je prepričljivo dokazal, da Heglova smrt umetnosti še ne pomeni njene zgodovinske smrti, se pravi, da Heglove »Aufhebung« ne gre jemati dobesedno.

Za samo metaestetiko pravi Petrovič na nekem mestu, da ne raziskuje umetnosti kot take, kar je sicer predmet estetike, ampak samo misel o umetnosti, pri čemer naj bi zamenjala vse tiste estetske usmeritve, ki so v marksizmu v vseh treh variantah pomenile določeno dezorientacijo in s tem tudi dogmatizacijo misli o umetnosti. Regulativna funkcija metaestetike naj bi bila usmerjena v teorijo in v ugotavljanje njenih omejenih možnosti pri spoznanju umetnosti. Petrovič se sklicuje na Sartra, ki je svoj čas opozarjal, »da se je dialektična misel od Marxa sem ukvarjala več s svojim predmetom kot pa sama s sabo« in da je »vedno obšla odločilna metateoretična vprašanja«. Zato naj bi bila po Petroviču metaestetika danes zgodovinsko edino smiselna modaliteta teorije, ki se ukvarja sama s sabo – zaradi

spoznanja o razkoraku med praktičnimi intencami teorije in avtentičnostjo estetske prakse in zaradi ogroženosti same »praxis«. To pa z drugimi besedami napoveduje le odmrtnje estetike, ne pa tudi umetnosti, o čemer je v zadnjem času pisal pri nas tudi Danko Grlič. Vendar je Petrovičev poskus t. i. »četrt interpretacije marksistične estetike kot kritike estetskega uma« v jugoslovanski marksistični misli doslej najoriginalnejši poskus, kako preseči omenjene tri smeri marksistične estetike, ki so po svojem bistvu vse omejene. Šele takšna metaestetika bi pomenila po Petrovičevem mnenju pravi marksistični odnos do estetskih vprašanj. V tem smislu je tudi želel videti v Marxu tisto, kar je bistveno za umetnost in estetiko, se pravi njegov koncept avtentične ustvarjalnosti, zamisel o osvoboditvi dela v celoti. Pri tem pa nastopi več teoretičnih pasti, kot jim pravi Petrovič. Temeljni problem naj bi bil v tem, da je treba delu vrniti značaj umetniškega dela. Ob tej teoretični pasti, ko je umetniškemu dodeljen pozitiven pomen in trajna vrednost, sta možni po Petroviču dve interpretaciji:

1. Estetska praksa je edina možna ontološka oblika avtentične ustvarjalnosti; nekdanje ta avtentičnost pripadala vsemu delu, delu kot celoti, iz česar sledi, da je treba delati za družbo kot umetniško delo, pri čemer bo delo znova dobilo umetniški značaj.

2. Pojem avtentičnega dela je po obsegu, ne pa tudi po vsebini širši od pojma estetske prakse, v kateri je to avtentično shranjeno in zgodovinsko uresničeno. Iz te teoretične pasti se je po Petroviču mogoče iztrgati le, če predpostavim, da je pojem avtentičnega dela kot »svobodnega dela« model Marxove teorije ustvarjalnosti, umetniška oblika pa njegova prva zgodovinsko določena oblika. Marxovo preučevanje ekonomije naj bi bilo torej ključ za razumevanje »neavtentičnega dela«, že uresničena estetska praksa pa up za njegovo prevladanje.

S tem v zvezi zanima Petroviča še vprašanje o fetišističnem značaju umetnosti, o njeni odrešilni funkciji, pri čemer se mora dotakniti samega načina eksistence umetnosti. To vprašanje pa očitno izvira zgolj iz analize strukture dela, se pravi iz estetskega predmeta, ne pa tudi iz analize ustvarjalnega dejanja. Težave nastajajo prav zaradi večjega poudarka na samem predmetu, čeprav je avtentično delo vedno v samem ustvarjalnem dejanju, medtem ko ga v končnem izdelku ni vedno najti. Zdi se, da se je prav tu zlomila revolucija moderne umetnosti, ki je skušala univerzalizirati samo estetsko praxis, pa je ustvarila le drugačne predmete, drugačne rezultate, v katerih je bila ustvarjalnost spet zgolj parcialno uresničena in ni prestopila praga umetnosti.

Glede na svoja prva dela pa razširi Petrovič pojem avtentičnega dela tudi na znanstveno dejavnost, čeprav seveda npr. v odkritju zakona o zemeljski težnosti kot rezultat ni vedno ohranjena začetna avtentičnost, ker je kot sleherno znanstveno odkritje odvisno od novih odkritij in s tem podložno »zgodovinski eroziji«. Pri umetnosti česa takega ni, saj Picasso ni slikal bolje od Leonarda in Stendhal ni pisal bolje od Cervantesa. Od tod sledi sklep, da je ob minljivosti znanstvene resnice minljivo in s tem neavtentično tudi samo ustvarjalno dejanje v znanosti. Vendar po Petrovičevem mnenju za sam pojem »avtentične prakse« ni toliko pomemben predmetni nivo kolikor »nivo trajne ustvarjalne usmerjenosti človeka v delo«. Zato se zdi izjemnega pomena njegova misel, da je umetnost lahko nadmočna le v času tehnične reprodukcije in da Marxu ni šlo za to, da bi povzdignil umetnost, ampak da bi porušil mit o njej kot o edini avtentični obliki prakse. Tu je tudi treba videti razliko med Petrovičem zdaj in v prejšnjih delih, ko znanstveni dejavnosti še ni pripisoval ustvarjalnega značaja. V tem je miselni razvoj tega pomembnega jugoslovanskega marksista.

Petrovičeva *Marksistička estetika* je takoj po izidu naletela na izjemen odmev in bila deležna tako priznanj kot graj. Tisti, ki so manj razumeli njegovo delo, so mu očitali, da je ostal še veliko dolžan Marxovi misli o umetnosti, da je premalo nakazal sam spopad marksistične in zunajmarksistične estetike, da je poudarjal nepomembne avtorje in izpuščal nadvse pomembne, itd. itd. Njegove odlike pa naj bi bile v tem, da je prvi pri nas sistematiziral marksistično estetiko po Marxu in jo tipologiziral na izredno originalen način, da je s t. i. metaestetskim kritičizmom znova opozoril na iluzornost ustvarjanja kakršnih koli sistematskih estetik po vzoru meščanskih itd. Glede metaestetike pa tole: v svojem premisleku misli o umetnosti se Petrovič ne dotika same umetniške prakse, posebej tiste, ki kot poskus neestetske ustvarjalnosti ostaja zunaj sleherne misli o umetnosti in s tem tudi zunaj metaestetike. Prav tu je treba videti možnost za nadaljevanje takih in podobnih poskusov, kot je Petrovič, pri obogatitvi dediščine, ki izhaja iz Marxove epohalne misli.

Janez Vrečko

## OTON ŽUPANČIČ V PREVODIH

*Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev 4.*  
Uredil Janko Moder.  
Lipa, Koper, 1980.

Zbornik je tako kakor prejšnji te vrste, *Ivan Cankar v prevodih*, sestavljen iz dveh delov. V prvem so prispevki, napisani za delovno srečanje jugoslovanskih prevajalcev ob stoletnici rojstva drugega velikega slavljence slovenske moderne, Otona Župančiča, v drugem so bibliografski pregledi Župančičevega prevajalskega dela in prevodov njegovih pesmi v tuje jezike.

Dvojnost problemskih območij, ki je v bibliografskem delu jas-

no razvidna, je značilna tudi za referatni del, ki je sploh precej heterogen. Prevladujejo namreč popisi in obravnave Župančiča v prevodih, torej prodora njegovih pesmi v svet, manj pa je pregledov in razčlemb njegovih lastnih poslovenitev. To pomeni, da je v zborniku – spet enako kakor v tovrstnem Cankarjevem – poudarjen prikaz tistega prevodnega območja, ki pomeni razširjanje domače literarne produkcije v nove jezikovne kroge. Ta vidik je tudi pri Župančiču utemeljen, čeprav ne bi bilo nujno, da bi ga imeli za najvažnejšega: France Dobrovoljc, ki je s sodelovanjem dr. Otona Berkopca sestavil obsežno, temeljito bibliografijo prevodov iz Župančičevega literarnega dela, namreč v kratki spremni besedi k njej navaja podatek, da sodi Župančič poleg Prešerna in Cankarja v trojico največ prevajanih slovenskih avtorjev.

Tudi njega so največ prevajali v južne in zahodne slovanske jezike in temu ustrezno je največ referentov obdelovalo prav to področje: Marija Mitrovič je kritično ocenila pet prevodov *Dume* v srbskohrvaški jezik, Simun Jurišič je predstavil Andrića kot Župančičevega prevajalca, Tihomir Marsenič je polemično posegel v razpravo o prevodu pesmi *Brezplodne ure*, Taško Širilov je predstavil prepisnitve Župančiča v makedonski in bolgarski jezik, Matej Rode Dimitra Panteleeva kot Župančičevega prevajalca in Viktor Smolej *Dumo* v slovaščini. Tako dobljeno sliko sta izpopolnila še Marijan Breclj s poročilom o Župančiču v italijanskih prevodih in Viktor Jesenik z opozorilom na Župančiča v francoščini, posebno opazno pa Velimir Gjurin z obsežno oblikovno vzporeditvijo Župančičeve pesmi *Vseh živih dan* in njenega angleškega prevoda. Gjurinov prispevek se loči od drugih po izčrpni utemeljitvi svojih teoretičnih izhodišč in pojmovnega aparata, hkrati pa z ozko omejeno temo, saj se ne loteva niti večjega sklopa prevodov niti ne kakega posameznega besedila v celoti, ampak le enega izmed

aspektov pesmi, ki obsega 27 verzov. Kljub natančnemu, močno razvejanemu in strogo, celo nasilno shematiziranemu razčlenjevanju pa avtor svojih rezultatov ni mogel strniti v teze, ki bi obravnavani prevod pokazale v jasnejši luči. Njegova lingvistično zasnovana razprava namreč ne opazuje pesniškega besedila kot celoto, ampak povsem razdrobljenega na sintaktične in sintagmatske sklope, ki jih obravnava brez izbire, ne da bi upošteval njihovo različno funkcijo v sklenjeni literarni tvorbi. Zanimajo jo predvsem razmerja med jezikovnimi konstrukcijami slovenskih »osnovkov« in angleških »prevedkov«, torej pojavi, ob katerih postane kontekst gradiva, iz katerega so vzeti, pravzaprav nevažen.

Gjurinova konstrukcija in uporaba aparata, ki naj bi omogočil kar najbolj nepristransko presojo prevoda, teži potemtakem v nasprotno smer, kakor jo je v svoji primerjalni analizi peterih prevodov *Dume* ubrala Marija Mitrović: rezultate je prikazala strnjeno, brez utrudljivega kopičenja podrobnosti, natančneje pa se je pomudila pri enem izmed odlomkov, ki je odločilnega pomena za pesnitev in s tem tudi za njene prevode. Njen prispevek je zato preglednejši in prepričljivejši.

Spet drugačno shemo, ki naj bi omogočila stvarno presojo prevoda, je izdelal in hkrati na praktičnem primeru preskusil Matej Rode. Oprl jo je na pojmovni aparat informacijske teorije, saj je osredotočena na primerjanje informacij, ki jih dajeta izvirnik in prevod, pri tem pa je spet ostala zanemarjena specifična informacije v literarnem delu.

Prizadevanja, da bi postavili razpravljano o prevodu na sistematično izdelane osnove, najavlja pravzaprav že uvodni prispevek dr. Jože Mahnič, ki želi predstaviti Župančiča kot organizatorja in teoretika prevajanja. Mahničeva zasluga je, da je kot urednik zadnjih knjig Župančičevega *Zbranega dela* objavil nekaj pesnikovih zani-

mivih zapiskov o potrebnosti in pomenu prevajanja, ki pa ne kažejo nikakršne težnje k teoretičnemu razmišljanju in zato ne dajejo opore, da bi tega odličnega prevajalskega praktika razglasili še za teoretika.

Na to, da je Župančič kot literarni ustvarjalec celo izrazito nasprotno abstraktnemu in spekulativnemu mišljenju, opozarja članek dr. Franeta Jermana o Župančičevem idejnem svetu, v katerem avtor polemizira s tezami in načinom obravnave Župančičevega literarnega nazora v nekaterih razpravah, napisanih za simpozij o Župančiču (jeseni 1978 na SAZU). Sicer pa ta prispevek sodi med tiste, ki govorijo o Župančiču, toda ne v zvezi s prevodom – taka sta še Potokarjev povzetek esejev Isidore Sekulić o pesniku *Cicibana* in Srimpfovo razpravljano o vplivu indijskih *Upanišad* na Župančičeve *Naše luči*. Ti so v zborniku uvrščeni kot nekakšna nasprotna utež tistim prispevkom, ki v okviru prostih tem obravnavajo prevajalsko problematiko, vendar brez povezave z Župančičem: Božidar B. Bago la prvi prevod izbranih tekstov starejše slovenske književnosti v srbohrvaščino, Saša Markus vprašanje poliglotstva in Bogdan Novakovič priporočila UNESCA v Nairobiju o zaščiti prevoda in prevajalčevih pravic.

V območju obravnave Župančičevega prevodnega opusa sta najvidnejša prispevka urednika Janka Modra: poleg kronološko urejenega bibliografskega pregleda 251 Župančičevih prevodov in njihovih variant je napisal še daljšo razpravo o *Sleherniku*. Ta smiselno dopolnjuje zgoščeno Klopčičevo razčlenbo treh Župančičevih verzov prevodov – Molierovega *Tartuffa*, Rostandovega *Cyranoja* in Hofmannsthalovega *Slehernika* – saj oba ob dovolj obsežnem gradivu ugotavljata Župančičevo težnjo k jedrnatem izražanju in akustično, ne grafično pogojenost njegove verza, oprtega na slušno podobo raznovrstnih plasti govorne besede. Z nekaj mislimi in opažanji

o prevodih Shakespeara, Puškina in Danteja so podoba o Župančiču – prevajalcu dopolnili Janez Menart, Dušan Željeznov in dr. Andrej Capuder.

Zbornik je torej načel obsežno problematiko, dal veliko gradiva, pokazal pa tudi na številne vrzeli, ki jih bo še treba izpolniti pri preučevanju Župančičevega prevajalskega dela, in tako olajšal pot nadaljnjim raziskavam s tega področja.

Majda Stanovnik

**Katarina Šalamun-Biedrzycka**  
**POEZJA**  
**ANTONA PODBEVŠKA**  
**I ANTONA VODNIKA**  
**W LATACH DWUDZIESTYCH**  
**XX W.**  
**ZMIANA WIZJI SWIATA**

*Polska akademia nauk,*  
*Ossolineum, 1978.*

V uvodu avtorica obrazloži, zakaj si je izbrala za raziskovanje poezijo obeh pesnikov, ki se je uveljavila prav v dvajsetih letih tega stoletja; ne gre ji za pojasnitev vzrokov, ki so privedli do preloma v umetniškem in družbenem dogajanju pri nas, ampak hoče predvsem pokazati, kako sta bila oba pesnika sprejeta. Opozoriti želi na različne možnosti reagiranja na situacijo v dvajsetih letih, v kateri se je znašel dotedanji varni (metafizični) svet na Slovenskem, ki je bil oblikovan po podobi judovsko-krščanske religije z grško dediščino. Svet torej, ki je bil podrejen Višjemu Smislu ali pa Človeku, je bil v zatonu: tako Podbevšek kot Vodnik pa sta pesnika, ki sta omenjeno spremembo odkrivala tudi na področju umetniškega, še posebej pesniškega ustvarjanja. Pri obeh želi avtorica osvetliti takšen odnos do jezika, ki priča o njegovi »osvoboditvi«, tako da njegova sporočilna funkcija stopi v ozadje, ker le tako lahko zaživijo nove besedne zveze in razmerja, ki se brez težav dinamično

menjujejo. Zdaj besede (stavki) niso le sporočila, ki na nekaj merijo, ampak obenem tvorijo tudi novo resničnost. Takšen odnos do sveta in do jezika pa je seveda v nasprotju s prejšnjim, tradicionalnim (podobno kot pozneje, v šestdesetih letih), ker povsod zadeva ob utrjeno pozicijo razmerja subjekt-objekt; ta pa se je zdela nezadostna ne le Podbevšku, temveč tudi Vodniku, saj se je le-ta po mnenju avtorice prav zato tako približal panteizmu in novi mistiki, ki ju najdemo pri njem predvsem kot postteološki idejni element.

S takó zastavljeno problematiko je Katarina Šalamun-Biedrzycka želela najprej ugotoviti vpliv novega pojmovanja sveta in človeka v njem na oba pesnika, da bi ju lahko postavila na pravo mesto v tisti posebni, avtonomni pesniški celoti, ki jo imenuje slovenska poezija. V ta namen je odkrivala avantgardno strukturo, ki je po njenem mnenju neločljivo povezana z neantropocentrično vizijo sveta in na področju poezije vključuje vse tiste smeri (simbolizem, dadaizem, futurizem, kubizem, nadrealizem itd.), ki so prelomile s tradicionalno, antropocentrično miselnostjo.

Ker o številnih pesniških delih in pojavih iz zgodnejše slovenske poezije še nimamo ustreznih raziskav, ki bi znatno olajšale vključitev obeh pesnikov v razvojno shemo naše poezije, se je Biedrzycka odločila, da to praznino, kolikor je to seveda mogoče, zapolni s lastnimi ugotovitvami in hipotezami.

Pri obeh pesnikih jo torej zanima predvsem njuna pesniška zaveza, ki pa je ne enači s Podbevškovo ali Vodnikovo »poetiko«, temveč jo povezuje z zakonitostmi in razvojem pesniškega jezika samega, kakor se oblikuje predvsem v Evropi. Obema je zato določila najprej stopnjo razvoja z vidika razvoja pesniškega jezika, nato pa ju je uvrstila v razvojno zaporedje slovenske poezije, ki jo pojmuje kot posebno celoto v okviru evropske.

V skladu z omenjenimi izhodišči avtorica obravnava poezijo kot avtonomen pojav, ki ne more

preskakovati določenih razvojnih stopenj pesniškega jezika, ker šele prejšnje stopnje omogočajo nove. Prav zato se, vsaj v načelnih izjavah, izogiba poudarjanju (ne pa omenjanju) različnih pesniških in drugih zunanjih dejavnikov, ki bi po tradicionalnem prepričanju sodili med takšne ali drugačne vplive.

Njeno raziskovanje spremlja pesniške zavesti pri Podbevšku in Vodniku se opira na nekatere jezikovne analize, ki razkri- vajo pretežno inovacijske elemente (pogosto jih avtorica enači z umetniško vrednostjo), tako ali drugače povezane z novo, neantropocentrično koncepcijo sveta. Takšen pristop k poeziji obeh pesnikov ji je omogočil, da je Podbevška uvrstila med prve pripadnike neantropocentrizma na Slovenskem, torej v avantgardno smer (le-ta vključuje tudi futuriste), Antona Vodnika pa med simboliste.

Kar zadeva Vodnika, avtorica še vedno vztraja pri ugotovitvi, da Slovenci pravega ekspresionizma skorajda nismo imeli. Ta misel, ki jo je zapisala že v eseju *Anton Podbevšek in njegov čas* (1978, str. 19), jo je očitno v veliki meri privedla do trditve, da tudi Vodnik ne sodi med ekspresioniste. Ekspresionizem pojmuje Biedrzycka kot skupen termin za nadrealizem in kubizem, torej kot avantgardno (neantropocentrično) smer. Vsa ostala dela s to oznako, med njimi velika večina v nemškem jeziku, pa po njenem prepričanju sodijo v »primitivni ekspresionizem«, ki je za razvoj pesniškega jezika skoraj brez pomena.

Kar zadeva metodo obravnavanja pesniškega gradiva, se opira predvsem na Ingardna, Jakobsona in na francoske strukturaliste, vendar pa pomembne izsledke, ki lahko bistveno pripomorejo k odkrivanju določenih literarnih struktur v Podbevškovi in Vodnikovi poeziji, podreja osnovni tezi o neantropocentrizmu in njegovi povezanosti z marksizmom.

Franca Buttolo

**Peter Kersche/Gunhild Kersche:**  
**BIBLIOGRAPHIE**  
**DER**  
**LITERATUREN**  
**JUGOSLAVIENS**  
**IN DEUTSCHER ÜBER-**  
**SETZUNG 1775 BIS 1977**

*Verlag für Geschichte und Politik, Wien, 1978.*

*(Schriften des Österreichischen Ost- und Südosteuropa-Instituts, 6)*

Proučevanje literarnih stikov nemško govorečih dežel z jugoslovanskimi književnostmi je s priložjo bibliografijo dobilo pomemben pripomoček. Prvi avtor Peter Kersche se že dolgo ukvarja s tem področjem: v Slavistični reviji je objavil vrsto prispevkov o nemških prevodih slovenskih literarnih del, pa tudi sam prevaja v nemščino slovenske leposlovne tekste, zlasti koroških avtorjev.

S terminom 'literature Jugoslavije' označujeta avtorja srbsko, hrvatsko, slovensko in makedonsko književnost v Jugoslaviji in v tujini (zlasti v Avstriji in Italiji) in albansko književnost v Jugoslaviji. Gradivo je urejeno znotraj večine poglavij kronološko, za vsako leto posebej pa po abecedi avtorjev, tako da zastopanost posameznih književnosti ni takoj razvidna. V prvih dveh poglavjih sta avtorja predstavila najtehtnejši in najboljšežnejši del gradiva. Najprej so popisani prevodi del posameznih avtorjev v knjižni obliki. Tu sta se avtorja še posebej potrudila, da bi bil njun seznam kar se da popoln: od sorazmerno pozne prve take objave l. 1865 (Prešernova Poezije) do leta 1977 sta ugotovila čez 400 objav. Nekako enako število naslovov obsega naslednje poglavje, ki zajema prevode jugoslovanskih avtorjev v antologijah in podobnih publikacijah in sega v precej starejše obdobje, ko se kmalu po letu 1775 začno pojavljati znameniti Goethejevi in Herderjevi prevodi srbskih ljudskih pesmi. V opombah je povsod opozorjeno, za katere prispevke gre. Časopisne objave so



navedene le za starejše obdobje, po letu 1900 pa ne, tako da bi bilo ob upoštevanju vsega gradiva to poglavje še obsežnejše. Naslednja štiri poglavja so veliko manj zajetna in vsa skupaj ne obsegajo niti sto naslovov. So bolj ilustracija stikov nemškega občinstva z jugoslovanskimi teksti po drugih poteh mimo tiska. V izboru prinašajo navedbe o prvih uprizoritvah jugoslovanskih dramskih del v nemških in avstrijskih gledališčih, o nemških in avstrijskih oddajah jugoslovanskih radijskih in televizijskih dram, pa še o uglasbitvah nemških prevodov jugoslovanskih besedil. V poseben dodatek, ki je tako postal sedmo in zadnje poglavje, se je avtorjema zdelo potrebno uvrstiti še nekatere druge prevode, posebno tiste, pri katerih sta bila glede podatkov navezana le na tuje navedbe. Zaradi včasih pomanjkljivih podatkov o času izida teh publikacij je to poglavje v nasprotju z drugimi urejeno po abecedi. Skupno število naslovov, ki jih navaja bibliografija, se je tako ustavilo tik pred zaporedno števil-

ko tisoč, vendar so v tem številu deloma vsebovani že tudi ponatisi oziroma nove izdaje.

Avtorja sta pokazala veliko odgovornost do bibliografskega dela ne samo z vestnim preverjanjem včasih zelo težko dostopnih podatkov in s strokovno neoporečnim bibliografskim opisom, ampak tudi s skrbno tehnično ureditvijo priročnika. Zadnjih sto strani v njem obsegajo namreč kazala, ki omogočajo uporabniku hitro ugotavljanje najrazličnejših podatkov, in seznam sekundarne literature. Posebej je treba omeniti široko uporabnost kazala avtorjev in kazala prevajalcev, ki prinašata še razne druge podatke (letnici rojstva in smrti, oznako pripadnosti avtorja posamezni književnosti in literaturo o avtorju ali prevajalcu). Nekaj področij in možnosti za raziskave, kjer bo ta specialna bibliografija lahko s pridom uporabljena, navaja v predgovoru graški univerzitetni profesor dr. Stanislaus Hafner.

Vlasta Pacheiner-Klander

## SIMPOZIJ O ROMANTIKI

Tradicionalni seminar slovenskega jezika, literature in kulture, ki ga že šestnajsto leto prireja pedagoško-znanstvena enota za slovenske jezike in književnosti Filozofske fakultete v Ljubljani, so lani razširili še z mednarodnim simpozijem o slovenskem razsvetljenjstvu, letos (26.–28. 6.) pa so govorili o romantiki. »Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi«, kot se glasi uradni naslov simpozija, je skušalo z različnih gledišč osvetliti 42 znanstvenikov iz domovine in tujine. Vsebinsko je bil simpozij razdeljen na tri dele: največje število referatov (šestindvajset) je bilo posvečenih vprašanju romantične književ-

nosti na Slovenskem, enajst referatov je zajelo jezikoslovno področje, kultura pa je bila predstavljena v petih referatih.

Prvi dan simpozija je bil namenjen vprašanju jezika in kulture. Slovensko jezikoslovje očitno še ni dokončno razjasnilo vloge in pomena Jerneja Kopitarja, glavnega kulturnega delavca ob Prešernu in Čopu. O Kopitarju so govorili kar trije referati. V uvodnem (*Kopitar-Prešeren-Čop*) je Jože Toporišič na novo opredelil razmerje med vodilnima kulturnima krogoma tedanje dobe ter poudaril predvsem tiste točke, ki so Kopitarja ter Prešerna in Čopa povezovala. Skupne težnje naj bi bile namreč pomembnejše in številnejše kot pa ideološke razlike. Prešeren in Čop sta v

## KRONIKA

marsičem uresničevala Kopitarjeve zahteve, zlasti na področju jezika.

Pod naslovom »Kultura« so bile zastopane različne vede. Tako je Slavko Kremenšek poročal o etnološki misli v obdobju romantike, Dragotin Cvetko in Nace Šumi sta orisala slovensko romantično glasbo in umetnost, Vasilij Melik pa družbene razmere predmarčne dobe. Zanimiv je bil prispevek Boga Grafenauerja (*Slovensko zgodovinopisje v dobi romantike in njegova dediščina*), ki je podrobneje opredelil pojmovanje zgodovine pri piscih 19. stoletja in posledice tega pojmovanja za kasnejši razvoj zgodovinske vede.

Drugi in tretji dan simpozija sta bila posvečena problemom romantične literature. Večina literarnih zgodovinarjev se je ukvarjala s posameznimi ustvarjalci ali literarnimi deli, pri čemer jim je le v manjši meri uspelo presenetiti občinstvo z novimi dognanji. Med zanimivejšimi je bil prispevek zagrebškega slavista Ivana Cesarja (*Vrazov aspekt romantizma u poeziji hrvatskog narodnog preporoda*); opozoril je na Vrazovo pojmovanje romantike, ki da je bistveno drugačno od drugih hrvaških romantičkov. Vraz pojmuje romantiko kot izključno literarno gibanje, ki je za edino merilo literarnega ustvarjanja proglasilo lepoto. Tako razumevanje je Vraza vodilo tudi pri njegovem literarnem ustvarjanju. Franc Zadavec (*Stikališča med Trdinovo in Cankarjevo umetnostjo*) je spregovoril o pomenu Trdinovih nazorov, literarnih prijemov itd. za kasnejšo slovensko literaturo. Zadavec ugotavlja, da je slovenska moderna v marsičem neposredno nadaljevala nekatere romantične težnje, kar ustreza njenemu neoromantičnemu značaju. Erich Prunč iz Gradca je posvetil svojo pozornost Urbanu Jarniku ter opozoril na celo vrsto napačnih mnenj, ki se o koroškem pesniku pojavljajo v slovenski literarni zgodovini. Zlasti Jarnikova ljubezenska poezija je bila napačno interpretirana, ker so ji literarni zgodovinarji dobe

sedno pristrigili vse erotične poudarke in jo med drugim tudi zaradi pomanjkljivega poznavanja koroškega narečja skušali razumeti kot nabožno liriko.

Širši sklop problemov sta zajela prispevka Borisa Paternuja (*Konstituiranje slovenske poezije*) in Matjaža Kmecla (*Konstituiranje slovenske pripovedne proze*). Prvi je ugotovil, da razsvetljenjstvo razvije le model poljudnega pesništva, šele romantika pa s Prešernom vzpostavi literaturo kot umetnost, s čimer dobi slovenska literatura osnovo za nadaljnjo stilno diferenciacijo. Glavni pogoj za tako postavitev literature je sprejemanje romantične metafizike, kjer je človek prvič razumljen kot avtonomni kreator estetskega. Referat Matjaža Kmecla je pojasnil razvoj slovenske pripovedne proze s sociološkega vidika. Po Kmeclu je nastanek proze vezan na razvoj meščanstva, ki pa je bilo v začetku 19. stol. na Slovenskem šele v povojih. Zato se proza ni mogla razvijati tako hitro kot lirika. Klerikalni moralizem slovenske buržoazije je pomenil še dodatno oviro. Ciglerjeva Sreča v nesreči je zato le primer predbaročnega moraličnega nabožnega romana. Pravi izvir slovenske proze je treba iskati v poljudnostrokovni literaturi 19. stoletja, kjer se razvijejo osnovni principi prozaičnega pisanja (natančna deskripcija, oblikovanje fabule itd.).

Vse premalo je bilo referatov, ki bi postavljali domačo romantiko v okvir širšega jugoslovanskega in evropskega prostora. Vrzel deloma zapolnjuje referat Janka Kosa (*Matija Čop in evropska romantika*). Kos meni, da se Čop zavzema za princip romantične klasike, saj zavrača vsakršne enostranosti verizma in hermetizma. Po Kosu je klasika tisti princip, ki na poseben način kombinira in na višji ravni združuje veristično opisovanje stvarnosti in skrbno oblikovano formalno plat pesniškega teksta, kar je značilno za razne oblike hermetizma. Čop naj bi se bil zavzel za načelo klasike predvsem s tem, da je za najvišji tip literature

priznaval tisti tip, kjer se »poetičnost romantičnega subjekta spoji z resničnostjo vsakdanjega empiričnega sveta«. Odnos slovenske romantike do sočasne srbske in hrvaške sta obravnavala Milorad Živančević (*Prešeren-Mažuranić-Njegoš*) in Juraj Martinović (*O nekim paralelama između slovenskog, hrvatskog in srpskog romantizma*). Referenta sta na osnovi motivnih, tematskih in idejnih podobnosti med Prešernovim Krstom pri Savici, Mažuranovičevim epom Smrt Smail age Čengića in Njegoševim Gorskim vencem skušala razviti nekakšno tipologijo jugoslovanske romantike, ki pa je ostala zgolj v obrisih, kajti z enostavno metodo analogičnega paralelizma se ne da priti do globljih zaključkov. Kaje-tan Gantar je v svojem prispevku (*Slovenska romantika in Homer*) posegel na tipično področje primerjalne književnosti. Obširno je spregovoril o evropskem navdušenju za Homerja v času romantike. To navdušenje se je na Slovenskem kazalo predvsem v zahtevi po domačem Homerju, v pojavu prvih fragmentarnih prevodov Iliade in Odiseje ter v začetkih homerslovja (primerjave Homerja s cikli srbskih junaških pesnitev).

Precej zanimiv je bil prispevek Aleksandra Flakerja (*Avangarda i romantizam*), ki je skušal ob neki Kosovelovi pesmi iz Integralov pokazati, na kakšen način avantgardna literatura prevzema posamezne elemente romantične strukture. Flaker meni, da je to možno predvsem takrat, kadar je lirski subjekt koncipiran kot glavni nosilec avantgardne lirске strukture, kajti v tem primeru je njegov položaj podoben položaju romantičnega subjekta. Jože Pogačnik (*Recepcija Prešernove poezije do 1866. leta*) je predstavil recepcijo Prešernove lirike, kar šteje za imanentno del samega literarnega dogajanja.

Med prispevki iz tujine je treba omeniti referat ameriškega slavista Henryja Cooperja (*The Krst pri Savici as a romantic program*). Cooper meni, da je treba Krst pri Savici razumeti kot alegorijo, ki

ima programatičen značaj. Pokristjanjenje Slovencev je prispodoba za vključitev slovenske literature v širši romantični prostor evropske literature. Klaus Olof iz Celovca je svoj prispevek (*Prešernov prevod Bürgerjeve Lenore*) posvetil problemu, ki ga slovenska literarna zgodovina ni zadosti obravnavala. Prešernov prevod ni bil samo preizkus lastnih verzifikacijskih sposobnosti, ampak je utemeljen v Prešernovem razumevanju romantike v celoti. Andreas Leitner je skušal z eksistencialističnega vidika interpretirati Prešernove Sonete nesreče. Sonetje niso izraz ti. negativne, svetobolne romantike, ampak razkrivajo položaj posameznika sredi sovražnega sveta. Ta položaj, ki je istoveten z moderno vizijo osamljenega individua, je Prešeren skušal premagati ne v smeri transcendence, ampak zgolj s heriočnim vztrajanjem sredi viharjev življenja.

Zadnji dan simpozija je bil namenjen literarnoteoretskim vprašanjem, v ospredju je bilo zlasti vprašanje metafore. Rudolf Neuhäuser (*Lautmetapher in der Dichtung der Romantik*) je ugotavljal, da je zvočna metafora, ki dobi večji pomen prav v času romantike, tisti element pesniške strukture, kjer se najbolj kaže prenos semantične vsebine na formalno strukturo lirске pesmi. Ante Stamač (*Romantička metaforika*) pa je poskušal razviti tipologijo romantične metaforike. Tipologijo je zasnoval na dveh načelih: na zunanjih vzrokih, ki vplivajo na uporabo metafore (npr. pomanjkanje ustreznega izraza, antropomorfnost pojmovanje sveta itd.), in pa notranjih elementih, ki določajo strukturo metafore (Aristotelov, Kvintilijanov itd. model).

Romantika je tudi obdobje povečanega zanimanja za ljudsko slovstvo, za mitološko izročilo starih kultur, za vse, kar naj bi bilo plod t. i. ljudskega duha. Jože Koruza je v referatu *Pojmovanje, zapisovanje in preučevanje ljudskega slovstva v obdobju romantike* podrobno orisal odnos slovenskih ro-

mantikov do ljudskega slovstva. V tem času se razširi zanimanje na celotno južnoslovansko kulturo ter se začne sistematično posnevanje ljudskega sloga. Marija Stanonik pa je skušala določiti nastanek in razvoj mitološke teorije pri Slovencih v času romantike. Ta teorija je nastajala predvsem pod vplivom nemške predromantike in romantike (Herder, brata Schlegla, Schelling itd.).

V celoti je simpozij dostojno predstavil obdobje romantike, čeprav njene podobe ni bistveno spremenil. To je tudi razumljivo, kajti romantika je doba, ki ji slovenska literarna zgodovina posveča največjo pozornost. Premalo pa je bilo referatov, ki bi skušali določiti njeno razmerje do sočasnih evropskih romantik, saj bi taka primerjava verjetno razkrila marsikaj novega. Romantika tako ostaja predvsem obdobje, v katerem se s Prešernovo liriko začne slovenska literatura v pravem pomenu besede. O vzrokih (npr. družbeno-političnih), ki so vplivali na to, nismo slišali skoraj ničesar. Socialna podoba romantike ostaja v dobršni meri nepopolna. Prihodnje leto je na vrsti realizem, kar pomeni najbrž večji izziv za slovensko literarno znanost.

Gojko Jovanović

## **KRIZA UMETNOSTI KOT KRIZA ESTETIKE**

### **Deveti mednarodni kongres za estetiko**

Prireditvev je potekala od 25.–31. avgusta 1980 v Dubrovniku. Osrednjo temo so označevale tri starogrške besede: *physis*, *téchne* in *poiesis*, ki jih je vsaj deloma pojasnjeval že sam podnaslov *Ustvarjalnost in človekov svet* in iz njega izhajajoče podteme – naslovi posameznih sekcij: fenomen ustvarjalnosti, nujnost umetnosti v današnjem svetu, marksistična estetika in kreativnost, tradicija in inovacija, ustvarjalnost in samoupravljanje, individualna in kolektivna ustvarjalnost in morda še sekcija, ki se

je ponujala kar sama po sebi: ali estetika še čuti z živim tokom umetnosti. Na vsa ta in še na nekatera sprotna vprašanja je skušalo odgovoriti nekaj sto udeležencev z vsega sveta. Kot je videti, so bile teme provokativne, odgovori nanje pa v večini primerov ne akademsko togi; takšna je bila tudi narava dela na kongresu, ki je bil zamišljen bolj kot neformalno srečanje, ki naj ga udeleženci sproti oblikujejo in s tem ob zahtevi po preseženju tradicionalnega estetskega načina mišljenja presegajo tudi tradicionalen način dela na podobnih znanstvenih srečanjih. Da bi ta cilj lahko dosegli, je bilo nujno vse referate s povzetki poslati leto dni vnaprej in so jih kongresniki v resnici tudi dobili v dveh zajetnih zvezkih pred samim začetkom kongresa. Delo je potekalo na dopoldanskih plenarnih sejah, koncipiranih kot panelne diskusije, kjer je bilo že prvi dan izrečenega marsikaj kritičnega na račun tradicionalne estetike. Naslednje dopoldneve je bil govor o poetiki kot filozofiji ustvarjalnosti (René Passeron), o koncu estetike (Stefan Morawski) in o koncu umetnosti (Jacques d'Hondt), o umetniški ustvarjalnosti in ustvarjalnosti v življenju (Harold Osborn), o ustvarjalni dejavnosti kot produkciji in kot 'aisthesis' (Anton Trstenjak) o praktični in umetniški osebnosti (Nicolai Tertulian) itd.

Popoldanska predavanja, ki so (žal) potekala hkrati z delom posameznih sekcij, so prav tako prinesla nekaj zanimivih tem, med drugim o destruktivnosti umetniške ustvarjalnosti (Robert Ginsberg), o ustvarjalnosti in fenomenu avantgarde (George Uscatescu), o strukturni povezanosti dela in umetnosti (Vojan Rus), o tem, kako mrtva je mrtva umetnost (Johannes Gärtner), o mestu estetike v marksistični teoriji (Goran Hermeren), o utopiji in ustvarjalnosti (Evgen Bavčar) itd.

V težnji po preseženju tradicionalnega estetskega načina mišljenja celo v okvirih kongresa samega smo v večernih predavanjih

poslušali najpomembnejše esteti-ke: Giannija Vattima z razmišljanjem o Heideggeru in Benjaminu, Johna Fischerja, ki je govoril o radosti in ustvarjalnosti, Mikela Dufrenna, ki je predaval o ustvarjalnosti, zadnji večer pa je bil napovedan Ernesto Grassi, ki pa se kongresa ni mogel udeležiti. Novost in posebnost teh večerov naj bi bila prav v tem, da so zbrali poleg pomembnih premišljevalcev o ustvarjalnosti tudi tiste, ki »ustvarja-joč razmišljajo«, se pravi same umetnike. Vsekakor zanimiv poskus združitve umetniške prakse in estetske misli, ki se je na tem kongresu pokazala manj uspešna za samo estetiko; v mnogočem je le plaho capljala za živo umetniško tvornostjo: v resnici se je pokazalo, da je kriza umetnosti pravzaprav kriza estetike.

Umetniški program je prinesel po mnenju strokovnjakov enega od petih najboljših interpretov Becketta, Pierra Chaberta, ki se je pokazal v *Poslednjem traku*, poslušali smo flavto Miodraga Azanjca, si ogledali slikarske poskuse Renéja Passerona, razstavo jugoslovanske konkretne poezije, slišali Kelemenovo opero *Apocalyptic* itd. Zaradi finančnih težav je bilo teh prireditev manj, kot je bilo prvotno načrtovano. V pričujočem zapisu se bom omejil na prikaz nekaterih pomembnejših referatov, pri čemer pa ne bom omenjal jugoslovanskih prispevkov, ker je o njih že poročal dnevnik tisk, objavljeni pa bodo tudi v eni prihodnjih števil *Anthroposa*; nekateri pa so objavo že doživeli.

Nedvomno je bila ena osrednjih osebnosti tega kongresa francoski mislec Mikel Dufrenne. Po njegovem mnenju pojem ustvarjalnosti ni dovolj precizen; vsebuje namreč določeno mero skrivnosti, ki nas vodi naravnost v religijo in s tem teološko konotacijo; vendar je ta po smrti Boga brez vsakršnega pomena. Izvorno je ustvarjalnost res stvar božanskega: *creatio ex nihilo*. Toda če je bog ustvaril človeka po svoji podobi, se mu je ta dobro oddolžil s tem, da je

v poromantičnem obdobju prevzel ustvarjalnost v svoje roke. Ker pa je danes govor o smrti človeka, o »razsrediščenju človeka«, je s tem zanikana človekova ustvarjalnost, s tem pa tudi možnost, da bi bili predmeti ustvarjeni; ustvarjeno se torej razblinja sočasno z uničevanjem ustvarjalnosti. Prav to razvrednotenje ustvarjalnosti pa danes podpirajo številni ustvarjalci-umetniki in ga potrjujejo s svojo prakso. Če je bil prej rezultat ustvarjalnosti dokončano delo, ki je bilo, kot ga je definirala normativna estetika, popolno, jasno in harmonično hkrati, postane zdaj skica bolj priljubljena kot slika, improvizacija bolj kot končni izdelek. Danes ne vemo več zanesljivo, kaj je umetniška praksa; jasno je le, da je preseгла institucijo, da ni več monolog specialistov, da se skuša ubraniti popolnosti, ki jo hrani mojstrovina. – Ker pa še umetnost še vedno ohranja, ker ustvarjalci še vedno ustvarjajo umetniška dela in se podnje podpisujejo, je to predvsem posledica družbenih zahtev po institucionalizaciji umetnosti, ki jo s tem družba pretvarja v blago, umetnika pa v njegovega lastnika. S tem je ustvarjalnosti odvzet njen pomen. Tej civilizaciji namreč umetnost ni več potrebna za njen obstoj, tako kot je bila arhaičnim družbam igra, grški polis tragedija, sončnemu kralju Versailles; umetnost je danes potisnjena ob rob; postaja potrošniški predmet in predmet zaslužka. Če je imela prej ustvarjalnost pridih božanskega kot *creatio ex nihilo*, je danes postala ustvarjalnost za nič; nepotrebna in odvečna. Vendar pa umetniki še kar naprej slikajo, rezbarijo, komponirajo, pišejo. Obsedeni so od dela, zato ni jasno, kako jim je mogoče odrekati ustvarjalnost. Če je sleherni človek v določenem smislu *homo faber*, to vsekakor pomeni, da bi moral umetnik razširiti področje umetnosti prek meja, ki mu jih vsiljuje institucija umetnosti. Treba bi bilo doseči spravo med delom in igro, k čemur nas najbolj intenzivno vabi prav umetnik, ki se igra in hkrati tudi

dela. Civilizacija je odrezala umetnost od življenja – zato je umetnost najnujnejša potreba, pod pogojem seveda, da ne zahteva zase avtonomije. Doseči je treba, da bo umetnost izstopila iz svojega zgodovinskega geta; le tako bomo osvobodili pojem ustvarjalnosti in se rešili paradoksa, da danes veliko govorimo o ustvarjalnosti, ne priznavamo pa ustvarjanja kot izumitveno moč. Da bi osvobodili ustvarjalnost, ni treba požigati muzejev in zanikati tradicije: potrebno je le razširiti pojem umetnosti; ustvarjanje kot izumitvena moč se tako pokaže v tistem trenutku, ko delo postane igra; med realnostjo in radostjo ni več nasprotja. To je trenutek umetnosti, ki postane vsem dostopna, in taka umetnost je ustvarjalna.

Ob teh Dufrennovih tezah je treba upoštevati tudi obe njegovi zadnji knjigi *Art et Politique* (1974) in *Subversion/Perversion* (1977). Med seboj sta povezani z opozicijskima paroma. Prvo delo razvija nasprotje: sodobna, družbeno preživela umetnost – nova umetnost kot rezultat utopične prakse; drugo pa: sistem dominacije, značilen za naš čas – uresničevanje sveta brez prevlade kot realna utopična težnja. Delo *Subverzija/Perverzija* prenaša problematiko z estetskega področja (s področja estetike, kamor še sodi *Art et politique*) na družbeni nivo in makrostrukturni sistem. To omenjam zaradi tesnega diskusijskega sodelovanja med Dufrennom in Predragom Matvejevićem na temo samoupravljanja in ustvarjalnosti. Dufrenne je v tej zvezi definiral utopijo kot aspiracijo po človečnosti, ki je usmerjena v »uresničljivi, gostoljubni, topli in bratski svet: v samoupravljanje.« Prav tako je Matvejević v okvirih jugoslovanskega samoupravljanja na področju kulturno-umetniške ustvarjalnosti poudarjal vse večje podružbljenje umetniške ustvarjalnosti in umetnosti, kjer naj bi se neodtujeno človekovo delo preobrazalo v delo nasploh.

Nadvse živahen odmev je na kongresu doživel referat Mehikan-

ca Adolfa Sancheza Vasqueza, ki je obravnaval alienacijo umetniške ustvarjalnosti v kapitalistični družbi. Umetniška ustvarjalnost je namreč za človeka kot bitje prakse esencialnega pomena; s pomočjo umetnosti se človek potrjuje v svoji najbistvenejši razsežnosti in se prek nje te razsežnosti tudi zaveda. Vendar se v okviru buržoazne družbe pojavi cela vrsta dejstev, ki ne spodrivajo le umetnosti kot kreativne dejavnosti, ampak negirajo tudi sam estetski način recipiranja, ki je doslej na videz jamčil za pristen odnos med opazovalcem in umetniškim delom. Umetniško delo namreč vse bolj nastopa kot blago, s čimer je uporabna (estetska) vrednost podrejena menjalni vrednosti, ustvarjalnost ekonomskim zakonitostim. Na to opozarja že Marx, ko je postavil tezo o sovražnosti kapitalističnega načina proizvodnje do umetnosti. V nasprotju z ustvarjalnim načelom dobiva delo pomen odtujene dejavnosti. Zato pomeni integracija umetniškega dela kot blaga razumevanje dela v njegovi menjalni vrednosti, ne pa v njegovi uporabni (estetski) vrednosti, se pravi, da je spregledana njegova prava vrednost. Umetnost je s tem zanikana kot kreativna dejavnost, umetnikom pa je odvzeta kreativna svoboda. Vendar to ne pomeni, da za umetnost ni prostora v kapitalističnem svetu. Sovražnost kapitalistične proizvodnje se namreč ne realizira, saj se umetnost upira buržoazni estetski ideologiji, ki jo je spremenila v blago. Ko so dadaisti obtoževali umetnost, so bile njihove psovke namenjene pravzaprav buržoazni ideologiji, ne da bi seveda pri tem odkrili družbene vzroke industrializacije, množičnosti, birokratizacije itd. Pomešali so namreč umetnost revolucije z umetniško evolucijo, pri tem pa jih je buržoazija živahno podprla, tako da je umetniški revolt podredila tržnim zakonom. Prav tako doživita avantgarda in neoavantgarda svoje nehoteno institucionalizacijo, ki ni nič drugega kot njun konec. Temu koncu umetnosti kot galerijske in

muzejske umetnosti in tej osvoboditvi pred tem, kar danes omejuje ustvarjalnost, mora umetniška kritika postaviti nasproti dejavno kritiko kot protest proti družbi v celoti. V tem primeru bi umetnost kot kreativna dejavnost odkrila novo življenje. Doslednejši opazovalec umetniškega dela, v katerem je objektivirana ustvarjalnost, bi se ob tem v določenem smislu zavedel lastnih ustvarjalnih možnosti, to pa bi predpostavljalo možnost za preseganje tradicionalnega razumevanja umetnosti kot dejavnosti, ki je bila lastna le izjemnim posameznikom; presežena bi bila stara kontemplativna relacija med delom in sprejemalcem.

René Passeron je govoril o »poetiki« kot filozofiji ustvarjalnosti. Po njegovem mnenju so najpomembnejši estetiki od Hegla do Souriauja uvrstili med glavne probleme, s katerimi se mora ukvarjati estetika, problem definiranja umetnosti kot ustvarjalne dejavnosti. Vendar estetika ne bo oškodovana, če se omeji na probleme, ki se postavljajo v zvezi z okusom in problemi lepega v umetnosti in življenju. Zato Passeron imenuje poetiko vrsto proučevanj, ki se nanašajo na ustvarjanje del, posebej umetniških. Predmet estetskih razlag naj bi bil dokončano delo, medtem ko bi morala biti poetična razlaga poleg tega usmerjena še v etape njegovega ustvarjanja. Obča poetika mora ugotoviti, kaj je tisto, na osnovi česar je mogoče reči, da neka dejavnost je ali ni ustvarjalna. Ugotoviti moramo tudi, po čem se umetnost razlikuje od ostalih človekovih ustvarjalnih dejavnosti. Predmet poetike naj bi torej bila ustvarjalnost kot odpiranje v bodočnost, v prazen prostor, ki ga je treba zapolniti, človekov boj s tem praznim prostorom.

Sekciji o nujnosti umetnosti je predsedoval Stefan Morawski. Njegove teze na to temo so znane in jih tu navajam le v grobih potezah. Po mnenju Morawskega umetnost kljub temu, da ji do danes ni uspelo rešiti niti enega samega zapletenega problema v človeški zgo-

dovini, vendarle nudi nekaj, česar v tej obliki in obsegu ne more dati nobena druga dejavnost. Umetnost pomeni za svet nenehni izziv, prek nje se nenehno obnavlja prometejski arhetip, zato je ne more zamenjati »ustvarjalnost« kot »raznoliko znamenje zunajumetniških preobraženj«. Eden temeljnih problemov v tej sekciji pa je bil tudi v tem, da bi bilo treba najprej sploh definirati, za katere vrste umetnosti gre, in ne nazadnje, kaj sploh umetnost je.

Angleški estetik Harold Osborn izhaja iz konteksta radikalne spremembe pojma umetnosti danes in jo postavlja v 50. leta našega stoletja. Po njegovem mnenju ni naša naloga, da ocenjujemo, ali so pota nove umetnosti dobra ali slaba, ampak ali te nove aktivnosti resnično vstopajo v pojem umetnosti, kakršnega poznamo. To pa izziva intelektualno krizo v estetiki, saj ruši klasične distinkcije estetskih kategorij in njihovo učinkovitost.

Zato je bilo na kongresu večkrat zastavljeno vprašanje, v kakšnem razmerju sta danes estetika in umetnost, oziroma kriza estetike in kriza umetnosti. Ali gre za njuno medsebojno odvisnost? Morda je mogoče odgovoriti tako, da o krizi moderne umetnosti govori predvsem estetika, ki je sama v krizi in te svoje krize ne more reflektirati. To pa pomeni, da ni sposobna odgovarjati živemu toku umetnosti (smrt estetike!), da torej potrebuje spremenjen način presojanja, ki bi bil kos novi, »krizni« umetnosti. Če je nekdaj umetnost bežala pred estetiko, ker je estetika vedela o njej več kot pa ona sama, je danes položaj tak, da je umetnost ubežala estetiki, se pravi, da se je evidentno pokazalo, da je bila estetika zmeraj zadaj in »naknadno« za samo večno živo in mlado umetnostjo. Estetika je prepuščena na milost in nemilost umetnosti in zadnji kongres je bil spet le zbir pogrebcev, pogreba pa ni bilo. Kriza umetnosti se tako zares pokaže kot kriza estetike, ki naj bi jo zamenjala poetika kot nekakšna nova filozofija ust-

varjalnosti. Takšen premik iz estetike pa se lahko zgodi zares šele ob moderni umetniški praksi, se pravi zunaj tiste določitve ustvarjalnosti, ki je že izhajala iz spora med človekom in svetom in jo je Aristotel določil kot »dokončanje tega, česar naravi ni uspelo dokončati«. Takšen način ustvarjalnosti današnji poskusi umetniško-tehnične estetizacije sveta v mnogočem potrjujejo. V mnogočem pa jo je potrdil tudi deveti mednarodni kongres za estetiko v Dubrovniku.

Janez Vrečko

### SREČANJE JUGOSLOVANSKIH KNJIŽEVNIH PREVAJALCEV V SLOVENIJI

Delovno srečanje, ki ga je v začetku oktobra 1980 že šesto leto zapovrstvo priredilo Društvo slovenskih književnih prevajalcev – tokrat v Postojni – je tako kakor prejšnje, ki je bilo oktobra 1979 na Črnem vrhu nad Idrijo, obravnavalo široko tematiko z zbirnim naslovom »Iz zgodovine prevajanja v slovenščino«. Ta naj bi bila na postojnskem srečanju zožena le toliko, da bi v počastitev 90-letnice rojstva Franceta Bevka in 70-letnice rojstva Cirila Kosmača zajela predvsem prevajalsko delo primorskega kroga slovenskih literarnih ustvarjalcev.

Priporočeni vidik je upoštevala približno polovica referentov: Kajetan Gantar je obdelal Gregorčičev poskus prevajanja Homerja, Matej Rode Franceta Bevka in bolgarsko književnost, Tone Potokar Alojza Gradnika kot prevajalca in prevajanca, Aleš Berger Kosovelove prevode v francoščino, Nives Vidrih Lahovo Češko antologijo in Didier Castagnou Bartolovega Alamuta v češčini.

Že iz navedenih naslovov pa je videti, da so nekateri referenti vztrajali pri težnji po združevanju in celo hkratnemu obravnavanju dveh povsem različnih področij, namreč na eni strani prevajalskega

dela posameznega avtorja in na drugi strani prevodov njegovih slovensko napisanih del v druge jezike. Tako so med referati spet nastajala nesorazmerja v obsegu zajete problematike, razlike v uporabljenih metodah obravnave in neizogibno tudi v dobljenih rezultatih. Malo znani, sorazmerno manj pomembni, šele po objavah in opozorilih na rokopisno ostalino v *Zbranih delih slovenskih pesnikov in pisateljev* javnosti dostopni prevodi, kakršni so Gregorčičeva poslovenitev začetka *Iliade* in Kosovelovi prevodi treh kratkih besedil Aloysiusa Bertranda ali že močno odmaknjena Lahova *Češka antologija*, so bili pretehtani glede na pomen izvirnih in prevedenih besedil v kontekstu prvotne in nato slovenske literature ter analizirani glede na zahteve, ki jih prevodom postavljajo prvotna besedila s svojim specifičnim verzimnim ustrojem in stilno-nazorsko usmerjenostjo, v Gregorčičevem primeru tudi glede na bogato tradicijo raznovrstnih evropskih prevodov Homerja. Nasprotno pa je bil obsežnejši in vplivnejši opus prevajalcev, kakršna sta bila Bevk in Gradnik, prikazan v bibliografsko zasnovanih orisih, deloma dopolnjenih s podatki o zunanji genezi posameznih prevodov, ob Bevku pospremljenih še z opozorilom, da je v sklopu teorije prevajanja treba razviti tudi sociologijo prevoda.

Ker pa je za primorske avtorje odločilnejši od pokrajinske pripadnosti njihov pomen za celotno slovensko literaturo, ki so ji prav s prevodi še izrecno širili obzorja, vsebinske podobe postojnskega srečanja ni motilo, da je precej referatov obravnavalo tudi dela avtorjev zunaj tega kroga, tem manj, ker so tudi v tej skupini vsaj nekateri svoje prispevke skrbno pripravili. Tako je Velimir Gjurin svojo pohvalno oceno Koritnikovega prevoda Poejevega Krokarja utemeljil z nadrobno literarnolingvistično primerjalno analizo formalnih, deloma tudi ključnih semantičnih prvin izvirnika in prevoda; Djurdja Flerè je izčrpno prikazala



genezo, obseg in odmevnost nemških prevodov Lili Novy, Dušan Željcnov pa je poročal o prvem zglednem Puškinu v Levstikovem prevodu in Neli Šuster o Čapku-Chodu v slovenskih prevodih.

Navsezadnje je tudi pri tistih referatih, ki so posegli v širšo, včasih sploh ne več prevajalsko problematiko, bolj od tematske neustreznosti motila nedodelanost nekaterih obravnav. Milan Stante se prvotne zamisli za svoj referat o praktičnih problemih prevajanja iz indijske angleščine ni utegnil niti lotiti, ker je predolgo razmišljal o drugih možnostih; Franc Šrmpf je strnil Ocvirkova dognanja o Kosovelovem poznavanju in pogledih na Tagora, ki pa prevajanja sploh ne zajemajo; Metka Zupančič je, nasprotno, pokazala problem plagiatorstva pri malijskem pisatelju Ouologuemu, katerega roman *Dolžnost nasilja* je prevedla v slovenščino, ob podpori dokumentacije, ki jo je sama zbrala, in s konkretno razčlemba podobnosti in enakosti v zasnovi in izpeljavi njegovega romana in v Maupasantovih, Greenovih in Schwarz-Bartovih delih, na katera se je opiral ali povzemal iz njih.

Kakor je prejšnje leto na Črnem vrhu široko odprta tematika »iz zgodovine prevajanja v slovenščino« pritegnila vrsto referentov, ki so predstavili izsledke daljšega sistematičnega dela, tako so se tokrat v Postojni pomnožila improvizirana razmišljanja in obnavljanje že znanih dejstev. To po svoje opozarja na potrebo, da bi v prihodnje odprli tudi možnosti za razčiščevanje splošnejših ali teoretičnih vprašanj in jih smiselno strnili ob obravnavi kakega določno oblikovanega načelnega prevajalskega problema. Potreba je tem bolj pereča, ker se je dovolj jasno pokazalo, da je področje prevajanja v slovenščino, pa tudi iz nje, preveč omejeno, da bi privabljal k sodelovanju večji krog sodelavcev iz drugih republik. Na postojnskem srečanju sta bila prebrana le še dva neslovenska referata, oba v okviru »poljubne teme«: *Prevod kao tuma-*

*čenje subjektivne realnosti* Jugane Stojanović in *O simultanom prevodjenju pozorišnih pretstava* Jasne Novak. Aktivna udeležba prevajalcev in proučevalcev prevoda iz drugih jugoslovanskih društev pa je na takih srečanjih nepogrešljiva, saj bistveno prispeva k uveljavljanju širših pogledov. V Postojni se je to pokazalo predvsem v živahnih debatah, ki so se razvnele ob vprašanjih, kaj je pravzaprav literarni plagiat, kakšne so prevajalčeve možnosti za razlago izvirkove oziroma avtorjeve subjektivne realnosti in ob kakšne ovire zadeva prevajalec slovenske poezije v srbsščino zaradi različnega foničnega ustroja obeh jezikov.

Problematiko prevedljivosti slovenske poezije v srbsščino je sprožil poživljajoč, dobro pripravljen dodatek referatnemu programu, ki ga je ob sodelovanju Alenke Bole-Vrabec prispeval Evgen Verber z branjem izbora svojih prevodov iz Menarta.

Majda Stanovnik



UDK 840 Camus 886.3 + 1960/1970+  
A. Camus in slovenska literatura 1960-1970

Kratek prikaz

JAN, Z.

6500 Nova Gorica, Yu, Goriška knjižnica Franceta Bevka, Kidričeva 20

#### ODMEVI ALBERTA CAMUSA PRI SLOVENCIH 1960-1970

Primerjalna književnost, 3(1980), 2, str. 1-19

Avtor nadaljuje raziskavo o Camusovih odmevih pri Slovencih (začetek v Slavistični reviji 1973). V desetletju 1960-1970 sta zbudila večjo pozornost predvsem dva dogodka: pisateljeva smrt 1960 in uprizoritev drame Caligula 1964, ko se Camus poživljal v središču reformne repertoarja in koncepta našega osrednjega narodnega gledališča. Analize kasnejših odmevov kažejo, da so pisatelja že sprejemali kot klasika, ki ni odpiral novih vprašanj. Razmeroma kassen prevod romana Kuga je le posledica dolgotrajnega nezaupanja do eksistencializma pri Slovencih.

Avtorski izveček

UDK 82/89 + 19. Beckett, Robbe-Grillet : 111

S. Beckett, A. Robbe-Grillet.

poësis, mimesis, mit, metafizika

JOVANOVIC, G.

61000 Ljubljana, Yu, Pribinova 5

#### LITERATURA IN MIT

Primerjalna književnost, 3(1980), 2, str. 34-46

Literatura kot poseben način spoznavanja je odločilno povezana z nastankom in razvojem metafizike. Uveljavlja se predvsem kot posreževanje metafizike. Mišsko kot predmetafizična oblika zavesti je tudi pred sleherno literaturo in umetnostjo. Znotraj literature se mišski način prikazovanja (poësis) reducira v posnevanje (mimesis). Kriza metafizike se v literaturi kaže tudi v t. i. mitologizaciji. Analiza modernih tekstov (Beckett, Robbe-Grillet) pokaže, da osnovno izhodišče literature se ni prečeženo, zato je tudi mitologizacija v njih zgolj navidezna. Vzpostavitev poëtičnega, mitičnega znotraj literature je možna samo izven metafizike.

Avtorski izveček

UDK 886.3-3 Stritar : 82-3 (4) : 111

slovenski roman, J. Stritar,

evropski roman v 19. stol., sentimentalizem

KOLSEK, P.

61000 Ljubljana, Yu, Celovška 127

#### STRITARJEV ZORIN - PRIMER EVROPSKE ROMANESKNE FORME?

Primerjalna književnost, 3(1980), 2, str. 20-33

Stritarjev roman Zorin je slovenska literarna zgodovina največkrat obravnavala v tesni zvezi z evropskim sentimentalizmom in ga kot takega v večini primerov negativno vrednotila. Pricujoča razprava skuša upledati roman v luči novoveške, romaneskne forme z ustreznimi metafizičnimi določili. V tem smislu se Zorin izkaže kot povsem relevanten in torej do Canbarja edini zasnitek romanesknega sveta na Slovenskem, vendar mu netažrešeno protislojve ontološke problematike daje pečat estetske nezadostnosti.

Avtorski izveček

CDU 886.3-3 Srtinar : 82.3 (4) : 111  
roman slovene, J. Srtinar,  
roman europeen du 19<sup>e</sup> siecle, sentimentalisme

Résumé

**KOLŠEK, P.**  
61000 Ljubljana, Yu, Celovška 127

**\*ZORIN\* DE SRTITAR EST-IL UN EXEMPLE DU ROMAN EUROPEEN?**

Primerjalna knjževnost, 3(1980), 2, p. 20-33

Jusqu'à présent, l'histoire littéraire slovene considérait le roman «Zorin» de Srtinar le plus souvent en relation avec le sentimentalisme européen et en donnait, par conséquent, dans la plupart des cas une appréciation négative. La présente étude essaie de l'étudier dans l'optique du roman européen de l'époque moderne tel qu'il est défini par les caractéristiques de la métaphysique de cette époque. Dans ce sens, «Zorin» apparaît comme la seule tentative estimable chez les Sloènes avant Čankar de concevoir un roman au vrai sens du mot bien que la contradiction non résolue de la problématique ontologique lui laisse l'impression d'insuffisance esthétique.

CDU 840 Camus : 886.3 »1960/1970.  
A. Camus et littérature slovene

Résumé

**IAN, Z.**  
65000 Nova Gorica, Yu, Goriska knjžnica Franceta Beška, Kofčeva 20

**LES ECHOS DE L'ŒUVRE D'ALBERT CAMUS CHEZ LES SLOÈNES EN  
TRE 1960 ET 1970**

Primerjalna knjževnost, 3(1980), 2, p. 1-19

L'auteur poursuit son étude sur les échos de l'oeuvre d'Albert Camus chez les Sloènes dont la première partie fut publiée en 1973 dans «Slavistika revija». Pendant les dix années de 1960 à 1970, ce furent surtout deux événements qui attirèrent une attention particulière sur cet écrivain sa mort en 1960 et la représentation de «Caligula» à Ljubljana en 1964, qui plaça Camus au centre des discussions sur la réforme du répertoire et sur l'orientation du principal théâtre national slovene. L'analyse des échos ultérieurs de son oeuvre fait apparaître que l'écrivain était désormais compris comme un auteur classique qui ne posait plus de questions nouvelles. La traduction assez tardive de «La peste» n'apparut, dans cette optique, que comme une conséquence de la méfiance traditionnelle des Sloènes à l'égard de l'existentialisme.

CDU 82/89 »19. Beckett, Robbe-Grillet : 111

Résumé

S. Beckett, A. Robbe-Grillet,  
poètes, minésis, myth, métaphysique

**JOVANOVIC, G.**

61000 Ljubljana, Yu, Pribinova 5

**LA LITTÉRATURE ET LE MYTHE**

Primerjalna knjževnost, 3(1980), 2, p. 34-46

La littérature en tant que mode particulier de la connaissance est intimement liée à la naissance et au développement de la métaphysique; elle s'affirme surtout comme l'imitation de celle-ci. Le mythe en tant que forme pré-métaphysique de la conscience précède donc toute forme d'art ou de littérature. La façon mythique de représentation (poésis) se réduit, à l'intérieur de la littérature, à l'imitation (mimesis). La crise de la métaphysique dans la littérature se manifeste également dans ce qu'on appelle la mythologisation. L'analyse des textes modernes (Beckett, Robbe-Grillet) indique que le point de départ essentiel de la littérature n'est pas encore dépassé et que c'est pour cette raison que la mythologisation dans ces textes-la n'est qu'apparente. Ce n'est qu'en dehors de la métaphysique qu'il est possible d'établir le poétique; le mythe dans la littérature.



## NOVOSTI IZ KNJIŽNICE PZE ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST (Izbor)

### Literarna veda, teorija

- Amerikanische Literaturkritik im Engagement: Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie und Literaturgeschichte / eingel. und hrsg. von Norman Rudich. – Berlin: Akademie Verl., 1978
- Hall, John: The sociology of literature. – London and New York: Longman, 1979
- Diller, Hans-Jürgen: Metrik und Verslehre. – Düsseldorf: August Bagel, Bern; München: Francke, 1978
- Hansen-Löve, Aage: Der russische Formalismus: methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. – Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1978
- Klassiker der Literaturtheorie: von Boileau bis Barthes / hrsg. von Horst Turk. – München: Beck, 1979
- »Kontext«: sowjetische Beiträge zur Methodendiskussion in der Literaturwissenschaft / hrsg. von Rosemarie Lenzer und Pjotr Palijewski. – Berlin: Akademie Verl., 1977
- Kubczak, Hartmut: Die Metapher: Beiträge zur Interpretation und semantischen Struktur der Metapher auf der Basis einer referentialen Bedeutungsdefinition. – Heidelberg: Carl Winter Universitätsverl., 1978
- Lešić, Zdenko: Teorija drame kroz stoljeća. I: Od početka do kraja 18. stoljeća II: Od kraja 18. stoljeća do 1880. – Sarajevo: Svjetlost, 1977–1979
- Moderna teorija romana / izbor, uvod i komentar Milivoj Solar. – Beograd: Nolit, 1979
- Positionen polnischer Literaturwissenschaft der Gegenwart: Methodenfragen der Literaturgeschichtsschreibung / hrsg. von Eberhard Dieckmann und Maria Janion. – Berlin: Akademie Verl., 1976
- Povijest književnih teorija: od antike do kraja devetnaestog stoljeća / izbor tekstova i povijesni uvod Miroslav Beker. – Zagreb: Liber, 1979
- Probleme der Literaturgeschichtsschreibung / hrsg. Wolfgang Haubrichs. – Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1979
- Strelka, Joseph: Methodologie der Literaturwissenschaft. – Tübingen: Max Niemeyer, 1978
- Strelka, Joseph: Werk, Werkverständnis, Wertung. – Bern; München: Francke, 1978
- Willenberg, Heiner: Zur Psychologie literarischen Lesens: Wahrnehmung, Sprache und Gefühle. – Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1978
- Zur Terminologie der Literaturwissenschaft und Literaturkritik / hrsg. Willi Erzgräber. – Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1978

### Primerjalna literarna veda

- Bloom, Harold: The anxiety of influence: a theory of poetry. – London; Oxford; New York: Oxford university press, 1978
- Clements, Robert J.: Comparative literature as academic discipline: a statement of principles, praxis, standards. – New York: The modern language association of America, 1978
- Comparative criticism: a yearbook / ed. by Elinor Shaffer. – Cambridge: University press, 1979
- Dyserinck, Hugo: Komparatistik: eine Einführung. – Bonn: Bouvier, 1977
- Influx: essays on literary influence / ed. by Ronald Primeau. – Port Washington; London: Kennikat press, 1977
- Probleme der Komparatistik und Interpretation / hrsg. von Walter H. Sokel. – Bonn: Bouvier, 1978
- Slaves et occidentaux: rencontres. – Paris: Didier Erudition, 1979

## Literarne smeri, dobe

- Obdobje razsvetljenstva v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: tipološka problematika ob jugoslovanskem in širšem evropskem kontekstu / ur. Boris Paternu. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1979
- Sturm und Drang: ein literaturwissenschaftliches Studienbuch / hrsg. von Walter Hinck. – Kronberg am T.: Athenäum, 1978
- Neuschäfer, Hans-Jörg: Der Naturalismus in der Romania. – Wiesbaden: Athenaion, 1978
- Decadence and the 1980 s / ed. by Ian Fletcher. – London: Edward Arnold, 1979
- Hermand, Jost: Stile, Ismen, Etiketten: zur Periodisierung der modernen Kunst. – Wiesbaden: Athenaion, 1978
- Palmier, Jean-Michel: L'expressionnisme comme révolte: contribution à l'étude de la vie artistique sous la république de Weimar. – Paris: Payot, 1978
- Finter, Helga: Semiotik des Avantgardetextes: gesellschaftliche und poetische Erfahrung im italienischen Futurismus. – Stuttgart: Metzler, 1980.
- Benayoun, Robert: Erotique du surréalisme. – Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1978
- Literatur nach 1945 / von Jost Hermand. – Wiesbaden: Athenaion, 1979

## Teorija proze (naratologija)

- Hartmann, Karl-Heinz: Wiederholungen im Erzählen: zur Literarität narrativer Texte. – Stuttgart: Metzler, 1979
- Kestner, Joseph A.: The spatiality of the novel. – Detroit: Wayne state university press, 1978
- Scholes, Robert – Robert Kellogg: The nature of narrative. – London; Oxford; New York: Oxford university press, 1978
- Sternberg, Meir: Expository modes and temporal ordering in fiction. – Baltimore; London: The Johns Hopkins university press, 1978
- Todorov, Tzvetan: Les genres du discours. – Paris: Seuil, 1978
- Zeitgestaltung in der Erzählkunst / hrsg. von Alexander Ritter. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978
- Zur Struktur des Romans / hrsg. von Bruno Hillebrand. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978

## Tematologija

- Bretschneider, Werner: Die Parabel von verlorenen Sohn: das biblische Gleichnis in der Entwicklung der europäischen Literatur – Berlin: Erich Schmidt, 1978
- Glaser, Herman: Literatur des 20. Jahrhunderts in Motiven. – 2 Bde. – München: Beck, 1978–1979.
- Green, André: The tragic effect: the Oedipus complex in tragedy. – Cambridge: University press, 1979
- Gregorič, Jože: Podoba duhovnika v slovenskem slovstvu. – Ljubljana: Družina, 1979
- Kenkel, Konrad: Medea-Dramen: Entmythisierung und Remythisierung Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahn, Anouilh. – Bonn: Bouvier, 1979
- Langer, Lawrence L.: The age of atrocity: death in modern literature. – Boston: Beacon press, 1978





