

primerjalna književnost

ljubljana 1996 • številka 1

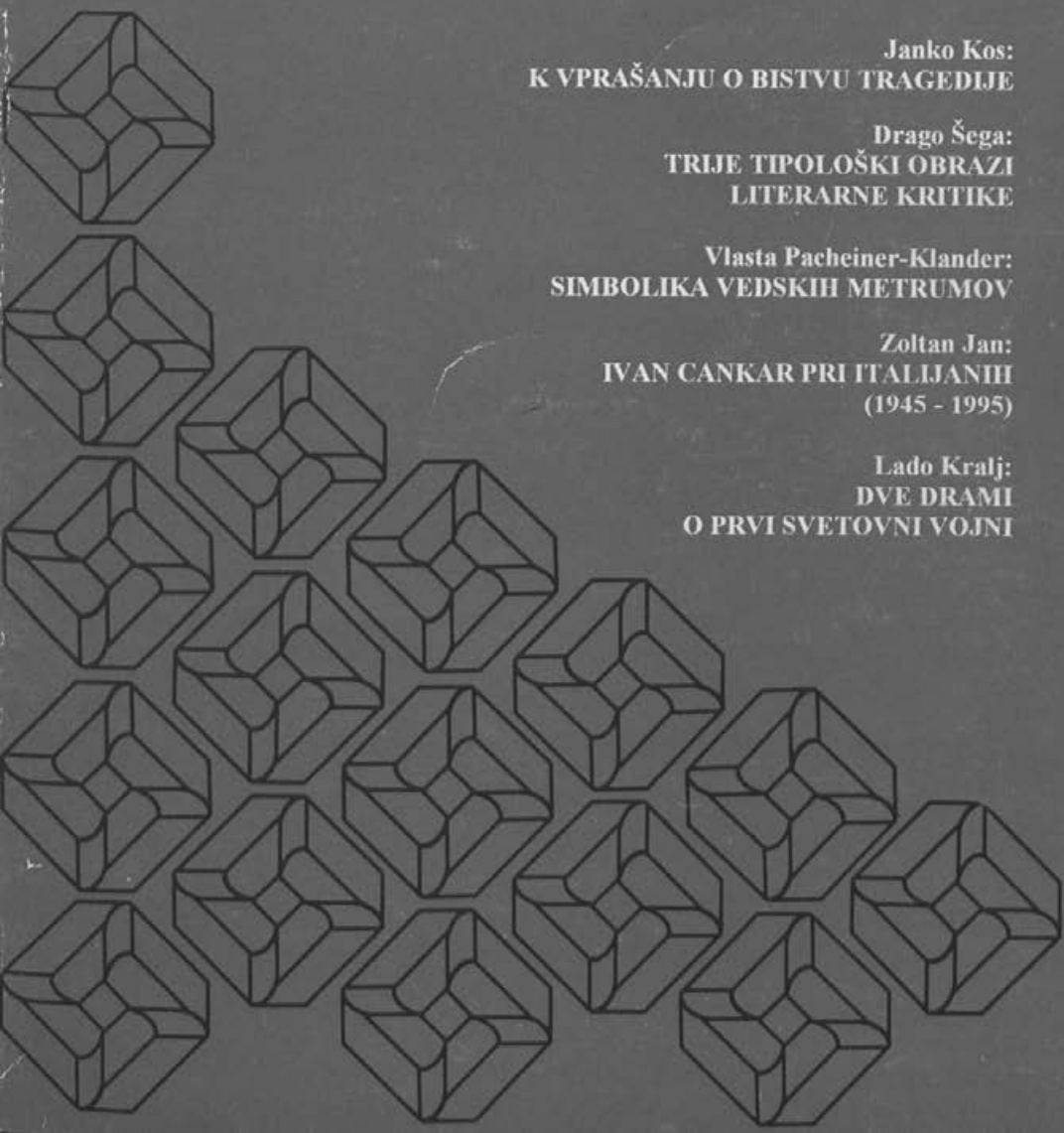
Janko Kos:
K VPRAŠANJU O BISTVU TRAGEDIJE

Drago Šega:
TRIJE TIPOLOŠKI OBRAZI
LITERARNE KRITIKE

Vlasta Pacheiner-Klander:
SIMBOLIKA VEDSKIH METRUMOV

Zoltan Jan:
IVAN CANKAR PRI ITALIJANIH
(1945 - 1995)

Lado Kralj:
DVE DRAMI
O PRVI SVETOVNI VOJNI



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

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

Glavni in odgovorni urednik: Darko Dolinar

Naslov uredništva: 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2

Dokumentacijska oprema člankov: Franca Buttolo

Likovna oprema: Andrej Verbič

Računalniški stavek in oblikovanje: Alenka Maček

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

Izhaja dvakrat na leto

Naročila sprejema Slovensko društvo za primerjalno književnost, 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2

Letna naročnina 1600 SIT, za študente in dijake 1000 SIT

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

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

Po mnenju Ministrstva za kulturo št. 415-714/92 z dne 19.11.1992 sodi revija med proizvode, za katere se plačuje 5 % davek od prometa proizvodov.

Oddano v tisk 17. junija 1996

VSEBINA

Razprave

Janko Kos: K vprašanju o bistvu tragedije	1
Drago Šega: Trije tipološki obrazi literarne kritike	17
Vlasta Pacheiner-Klander: Simbolika vedskih metrumov	35
Zoltan Jan: Ivan Cankar pri Italijanih (1945 - 1995)	63
Lado Kralj: Dve drami o prvi svetovni vojni (Reinhard Goering, <i>Pomorska bitka</i> ; France Bevk, <i>V globini</i>)	95

Janko Kos

K VPRAŠANJU
O BISTVU
TRAGEDIJE

Razprava izhaja iz dejstva, da se je pojem tragedije v slovenski literarni teoriji uveljavil šele z I. Macunom (1850) na podlagi Aristotelovih in Schillerjevih idej. Tradicionalen je ostal do novejših priročnikov (I. Pregelj 1936, S. Trdina 1958). Modernejši pomen mu je dal V. Kralj (1964), ko je vanj vgradil Heglova določila, opustil pa sestavine, ki so Heglovo pojmovanje tragedije pripenjale na metafizično izhodišče. To je Kralja prisililo, da se je še zmeraj opiral tudi na tradicionalne opredelitve. Za modernizacijo pojma o tragediji je torej potrebno novo izhodišče. S pomočjo pojmov legalnost in legitimnost, kot ju določajo moderna sociologija, teorija prava in filozofija (M. Weber, C. Schmitt, J. Habermas, N. Luhmann), se bistvo tragedije prenese v tragični konflikt med legalnim redom in legitimnostjo višjega duhovno-moralnega reda; iz tega konflikta sledijo vsi drugi elementi tragičnega dogajanja (tragični junaki, osebe, krivda, žrtve, obračun, sprava). Različna kombinacija teh elementov dopušča različne tragijske tipe. Do oslabitve tragedije v 19. in 20. st. prihaja z nemogućnostjo tragičnega konflikta, ki jo povzroča negotovost modernih pojmov o legalnem in legitimnem. Na mesto tragedije stopajo tragična drama in druge oblike moderne dramatike (Büchner, Ibsen, Strindberg, Čehov idr.).

Pojem tragedije je v slovenski kulturni prostor začel prihajati že v obdobjih humanizma, reformacije in baroka, najprej iz latinskih, italijanskih in nemških virov, dostopnih takratnim izobražencem, večjim teh jezikov. Močnejše se je med njimi razširil v razsvetljski dobi in se v tem času dotaknil že tudi slovensko govorečih izobraženskih krogov. O tem pričujejo prvi poskusi poslovenitve pojma, resda še ne po izvirnem grškem izrazu tragedija, ampak prek nemškega prevoda "Trauerspiel"; takšno poslovenitev je tvegala leta 1789 Ožbalt Gutsman v svojem delu *Deutsch-Windisches Wörterbuch*.¹

Ves ta čas in še pozneje so bile slovenskim izobražencem dostopne predvsem tradicionalne razlage o tem, kaj je tragedija, bodisi iz Aristotelove *Poetike* in Horacovega *Pisma o pesništvu* bodisi iz najbolj razširjenih baročnih, klasicističnih in razsvetljskih poetik 17. oziroma 18. stoletja; večinoma pa so pojem tragedije spoznavali kar prek kratkih definicij, zapisanih v latinskih učbenikih poetike in retorike. Do prve slovenske opredelitve pojma je prišlo šele sredi 19. stoletja z Ivanom Macunom, v knjigi *Cvetje slovenskiga pesništva* (1850). Kot je bilo v slovenski literarni vedi že ugotovljeno, se Macunovo pojmovanje tragedije opira na Aristotelova določila, deloma pa že tudi na Schillerjev tip tragedije, zgrajen na ideji o etični veličini tragičnega junaka, ki pade v boju z vsemogočno usodo, vendar ravno v tem padcu zraste do nadpovprečnih etičnih razmerij.² V tem smislu se dá razumeti Macunov stavek: "Žalost nas zauzeme, ako vidimo, kakor se naš brat človek in to človek višje vrednosti, višje cene z vsemi neprisiljenimi, s celim svetom boriti ima."³ Na Macunovo pojmovanje tragedije so vplivali poleg Aristotela in Schillerja še drugi zgledi, verjetno Jean Paul s svojo *Vorschule der Aesthetik* (1804) ali pa

popularne poetike, morda že Kleinpaulova iz leta 1843. Pač pa v njegovi opredelitvi ni nobenega sledu, da bi bil poznan in upošteval Heglovo pojmovanje, razloženo v predavanjih o estetiki (1835-1838).

V drugi polovici 19. stoletja so na razumevanje tragedije pri tistih, ki so se v tem času ukvarjali načelno ali ustvarjalno z dramatiko – Levstik, Jurčič, Stritar, Anton Medved – bolj kot podomačene Macunove opredelitve vplivala ustrezna mesta v Kleinpaulovi, predvsem pa v Gottschalovi poetiki.⁴ Opirala so se večidel na tradicijo Aristotela, Schillerja in Jeana Paula, deloma tudi na Hegla in Vischerja. Po tej strani je bil zanimiv zlasti Gottschall, ki je o tragediji na splošno sodil, da raste iz “nравnega konflikta”, tragičnost v drami je opisoval kot “nравno vzvišeno”, to pa tako, da se “njen junak bojuje zoper obstoječi nравni svetovni red” in se s tem “posamezni značaj povzdigne do polne veličine in razmaha”.⁵ Medtem ko je bila ta oznaka še tradicionalna, prevzeta iz idej Schillerjeve dramatik, je Gottschall kot poseben tip tragedije predvidel možnost tragičnega, ki sloni “na boju enako upravičenih nравnih moči”, kar pomeni: “Če je junak poslušni eni, prizadene drugo – samo njegov propad vzpostavi spet harmonično ravnotežje.”⁶ Ta razlaga je izhajala že iz Heglove preinterpretacije tragedije, naperjene zoper predromantično in romantično idealizacijo tragičnega junaka. Vendar se zdi, da ta del Gottschalovih pogledov na tragedijo proti koncu 19. stoletja na Slovenskem ni zbuja zanimanja. Slovenska literarna kritika in teorija sta se zadovoljevali s tradicionalno razlago, ki ni dovoljevala teoretično tehtnejših in spodbudnejših formulacij. Po letu 1900, ko se je polegla začetna vnema za ustvaritev slovenske tragedije, vključno z Medvedovimi prizadevanji, in jo je začela nadomeščati sodobna drama, tako že z deli Josipa Vošnjaka in nato v slovenski moderni s Cankarjem, Etbinom Kristanom, Kraigherjem in drugimi, je bilo za kaj takega še manj možnosti.

Posledica je bila ta, da je slovensko teoretično zanimanje za tragedijo vse do srede 20. stoletja ostajalo večidel na ravni šolskih učbenikov in priročnikov, vsebinsko pa blizu Aristotela in Schillerja oziroma njunih podaljškov v popularne poetike 19. stoletja. Značilno je, da v takšnih oznakah ni bilo mesta za Heglovo protiroantično pojmovanje tragičnega junaka in njegovih sporov s svetom. Dokument takšnega stanja so opredelitve, ki sta jih o tragediji zapisala v svoja priročnika Ivan Pregelj in Silva Trdina. Prvi je v *Osnovnih črtah iz književne teorije* na kratko ugotovil, da so že Grki ustvarili “v tragediji resno igro s poraznim izidom za glavnega junaka, z močno življenjsko in etično snovnostjo”.⁷ S. Trdina je tragedijo opisala obširneje, vendar prav tako še v tradicionalnem duhu nemške klasike, predvsem Schillerjevega razumevanja tragičnosti. Tragedija je “igra z vzvišeno snovjo”, njen junak si običajno “prizadeva doseči neki vzvišen cilj”, a se pri tem “zaplete v boj s premočnimi silami in po hudem duševnem trpljenju doživi poraz, toda brez prave osebne krivde. Zato propade samo fizično; moralno in idejno zmaga.”⁸ Ozkost tradicionalnega pojmovanja, oprtega na predromantično in romantično zamišljenega tragičnega junaka, se je izkazala tudi v tej

oznaki iz leta 1958, saj s svojimi določili ni primerna za razlago precejšnjega dela tragične dramatike, od antičnih tragedij do mnogih renesančnih, Shakespearovih, baročnih in klasicističnih iger, pa vse do Kleista, Puškina in Hebbla.

Do odločilnega premika v slovenskem pojmovanju tragedije je prišlo z Vladimirjem Kraljem, ko je leta 1964 objavil *Dramaturški vademekum*, tik pred tem pa *Esej o dramatičnem* (1963).⁹ Kraljeva zasluga je bila ta, da je v razlaganje tragedije pritegnil Heglove in Hebblove poglede na tragično problematiko, ki so bili zavestna revizija predromantično-romantičnega pojmovanja, med drugim tudi Schillerjevega. Kljub temu Kralj ni hotel biti enostranski, ampak je v sintezo s Heglom prevzel tudi tradicijo, tako Aristotelovo kot Schillerjevo. Izrazito heglovsko je postalo Kraljevo temeljno izhodišče v razumevanje dramatike nasploh in tragedije posebej, češ da je narava sveta, kot se prikazuje v obeh, sama po sebi in v svojem bistvu protislovna, polna nasprotij in kolizij, to pa predvsem v obliki boja med "splošnim" in "posebnim". Kljub izraziti navezavi na Hegla je ostalo za Kraljevo izpeljavo značilno, da ni upošteval dveh poglavitnih določil Heglove teorije o tragediji. Prvo določilo je Hegel povzel v stavek: "Izvirno tragično obstaja v tem, da znotraj take kolizije obe strani nasprotja, vzeti sami po sebi, imata opravičenje... in zato v svoji nramnosti in skozi njo ravno tako prevzameta nase krivdo"¹⁰ – kar pomeni, da sta v Sofoklovi tragediji kriva tako Antigona kot Kreon, ker sta nosilca dveh enakovrednih, nramno substancialnih načel. To določilo je vsaj deloma prevzel že Gottschall v svojo *Poetiko*, a na Slovenskem kljub popularnosti tega spisa ni našlo posebnega domeva; tej usmeritvi sledi še zmeraj tudi Kraljev *Dramaturški vademekum* s tem, da Heglovega temeljnega načela ne povzame v svoj sistem.

Drugo določilo, ki ga Kralj prav tako ni sprejel, je bila Heglova vera, da mora do razrešitve "tragičnega razcepa" priti tako, da "večna pravičnost obnovi nramno substanco in enotnost s propadom substancialnosti, ki je zmotila njeno mirovanje"¹¹ – kar pomeni, da morata propasti tako Antigona kot Kreon; šele s tem lahko pride do tragične sprave, ki je končni cilj tragedije.

Namesto teh tipičnih heglovskih določil, ki so v pojmovanje tragedije prinesla pomemben premik, je v Kraljevi dramaturški teoriji navsezadnje prevladalo stališče, ki izhaja v glavnem še iz Schillerjevega pogleda na bistvo tragičnosti. Kralj ugotavlja, da smemo tragično v dramatici ali celo v romanu "najbolj splošno označiti kot propad nekega vrednotnega pomembnega stremljenja", nato pa svoje pojmovanje zaokroži v natančnejšo definicijo: "V splošni, zgolj formalni opredelitvi tragičnega na estetskem področju je tragično sleherno plemenito oziroma pomembno, dragoceno stremljenje, ki privede zaradi protislovnosti vsega človeškega junaka v propad. Junak propade prav zaradi svojega pomembnega stremljenja, kar more v gledavcu zbuditi občutek, da je v življenju vse, kar je velikega, pomembnega, obsojeno na propad, medtem ko povprečneži in oportunisti triumfirajo."¹² V tej opredelitvi se vrača tradicionalna

perspektiva, ki jo je teoretično, predvsem pa praktično v svoje tragedije uvedel Schiller.

Poglavitni razlog, zakaj Kralj kljub volji, modernizirati slovenske teoretične razglede na problem tragedije in tragičnega, ne sledi odločilnim novostim Heglovega in iz tega izvedenega Hebblovega pojmovanja, bo verjetno ta, da s skepso in nezaupanjem zavrača metafizični optimizem, pravzaprav že kar poskus teodiceje, ki se skriva v Heglovem pojmovanju tragedije. Zato ne more sprejeti ideje, da se skozi tragične kolizije, boje in propade tragičnih junakov, postavljenih na križišče enakovrednih etičnih počel, vendarle navsezadnje, pa čeprav za ceno junakovega propada, uveljavi višji smisel sveta, prek katerega se uresničuje absolutna ideja, smotno naravnana zgodovina, božja previdnost in pravica ali pa kar človeški napredek, kot ga omogočajo te metafizične instance. Seveda je več kot gotovo, da s takšno metafiziko vred Kralj zavrača tudi marksistično razumevanje tragedije, ki je bilo tako in tako samo stranski odcep Heglovega.

Toda resnični problem Kraljeve prenovitve slovenskih pogledov na tragedijo ni bil v tem, da je v tradicionalno predstavo o tragičnem poskušal vsaj deloma vgraditi heglovski perspektivo, in tudi ne to, da je iz te perspektive umaknil metafizično podlago, ki je bila za Hegla samoumevna, za 20. stoletje pa že nesprejemljiva. Oboje je bilo ne le neogibno, ampak za modernizacijo pojma o tragediji tudi edino pametno. Pač pa se problematičnost Kraljeve razlage pokaže ob dejstvu, da se je pred vprašanji, ki jih je Hegel v tragediji že jasno zaznal, nato pa v okviru svojih metafizičnih izhodišč bolj ali manj ustrezno formuliral, nazadnje umaknil nazaj v bolj tradicionalno in moralistično pojmovanje, kot ga je izdelala nemška klasika. Poglavitno vprašanje modernega pojmovanja o tem, kaj je tragedija in v čem je bistvo njene tragičnosti, je torej to, da je sicer treba izhajati iz Heglove teze o konfliktu nasprotnih sil kot jedru tragičnega dogajanja, ki mora tudi za ceno tragičnih žrtev privedi do končnega obračuna, prek tega pa do tragične sprave; da pa tega konflikta ni mogoče razumeti samo kot boja med enakovrednimi etičnimi načeli, kot je terjala Heglova dialektika, po kateri se realnost prek boja med notranjimi protislovji neprestano vrača v božansko harmonijo vsega, kar je. Boj enakovrednih etičnih instanc je v tragediji seveda mogoč primer tragičnosti, vendar ni edini, morda pa tudi ne najbolj pogost; ob njem obstajajo še drugačni vzorci tragičnega konflikta. Da bi jih lahko razumeli v njihovi različnosti, obenem pa jih vendarle prepoznali kot variante zmeraj enakega tragičnega konflikta, je razmerje med nasprotnimi silami v tem konfliktu potrebno razumeti ne več prek Heglove dialektike, podložene z metafizično vero v vesoljno harmonijo, ampak z modernejših stališč, kot jih uveljavljajo sodobna filozofija, teorija prava, pa tudi sociologija, politologija in kulturna zgodovina.

Izhodišče v takšno modernizacijo pojma o tragediji mora sicer ostati iz Hegla povzeto spoznanje, da je v središču njenega dogajanja tragični konflikt, vendar z dopolnilom, da ta lahko postane tematska podlaga tragedije šele potem, ko iz njega izidejo še drugi konstitutivni

elementi tragičnega dogajanja, tako da šele s svojo celotno razpostavo tvorijo tragičnost tragedije. Med takšne elemente smemo uvrstiti tragičnega junaka, tragične osebe, tragično krivdo in krivca, tragično žrtev, tragični obračun in kot zadnjega tragično spravo. Med sabo so v najtesnejši odvisnosti, tako da izhajajo drug iz drugega in šele s takšnimi povezavami ustvarjajo pravo tragedijsko strukturo. Pri tem je čisto mogoče, da v tej ali oni tragediji kateri teh elementov ostane nerealiziran, da pa je temeljna tragičnost dogajanja še zmeraj ohranjena. Tragedija začenja izgubljeni svoj temeljni značaj, ko iz njene strukture izpade vse več značilnih elementov; v takih primerih se začenja spreminjati v tragično dramo, v tragikomedijo ali moderno tragično grotesko. Toda zares preneha biti to, kar je, šele tedaj, ko se začenja spreminjati sama narava konflikta, na katerem sloni tragičnost celotnega dogajanja, kajti med začetkom in koncem tragedije je vendarle predvsem in samo tragični konflikt. Zato se odločilno vprašanje o bistvu tragedije postavlja predvsem kot vprašanje o pravi naravi tega konflikta.

Heglova razlaga konflikta v tragediji je bila utemeljena v njegovem pojmovanju dialektičnega razvoja absolutne ideje, ki da poteka v skokovitem preseganju notranje protislovnosti. Pri prenosu tega pojmovanja na razlago tragičnega konflikta je Heglu šlo tudi za polemični obračun s Kantovim razumevanjem nasprotja med legalnim in moralnim. Hegel je poskušal to nasprotje, ki je bilo seveda nezdržljivo z vero v dialektično pravilnost vsega obstoječega, premostiti s pojmom "nравnosti" (Sittlichkeit), v kateri da se ukinja razlika med zgolj legalnim in zgolj moralnim. Ker za tisto, kar je po Kantu moralno in v nasprotju z legalnim, lahko uporabimo modernejši pojem legitimnosti, je torej za Hegla tipično predvsem hotenje, naj se ukine nasprotje med legalnim in legitimnim. Prav to je izrečeno v znamenitem Heglovem stavku "Vse, kar je resnično, je razumno, in kar je razumno, je resnično" – v modernejšem izrazju je smisel tega izreka predvsem ta, da je vse, kar je legalno, legitimno, in kar je legitimno, legalno. Od tod seveda pri Heglu sledi, da si v tragičnem konfliktu ne more stati nasproti dvoje pozicij, od katerih je samo ena resnično legitimna, druga pa samo legalna, ampak morata biti obe enako legitimni in zato z enako pravico do legalnosti.

S tem se možnost modernejšega pojmovanja tragedije, ki naj preseže Heglovo – na podlagi njegovih izhodišč, vendar iz drugačne perspektive – kaže predvsem v uporabi pojmov legalnost in legitimnost kot temeljnih kategorij, ki naj pomagata razumeti naravo konflikta v tragediji, s tem pa tudi pomen še vseh drugih elementov, ki iz tega konflikta izhajajo – od tragičnega junaka do tragičnega obračuna in sprave.

Pojem legalnost kot oznaka za vse, kar je v skladu z obstoječimi zakoni, in izraz legitimnost kot beseda za tisto, kar presega takšno legalnost, ker je potrjeno z najvišjimi, splošno veljavnimi in torej tudi za legalnost obveznimi načeli, segata sicer nazaj v rimsko kulturo, vendar se je njuna vsebina oblikovala šele polagoma, skozi ves srednji vek in prva novoveška stoletja, dokler ni dobila današnjega pomena s

Kantom in francosko revolucijo. Ta se je razglasila za edino legitimno v nasprotju z nelegitimnostjo absolutne monarhije; nasprotno se je pozneje za edino legitimno razglasila restavracija s svojimi monarhičnimi tvorbami in imela za nelegitimno vse, kar je nastalo v evropski politiki z revolucijo, vključno z Napoleonovim cesarstvom; pojem legitimnosti je uvedel v liberalizem 19. stoletja Guizot, ko ga je opredelil kot "conformité avec la raison éternelle". Na raven moderne znanstveno-filozofske refleksije sta se pojma legalnosti in legitimnosti dvignila s teorijami moderne sociologije, teorije prava in filozofije zgodovine, od Maxa Webra do Carla Schmitta.¹³ Njun pomen je proti koncu 20. stoletja zmeraj večji, kar je opazno med drugim iz dejstva, da je razmerje med legalnostjo in legitimnostjo postalo predmet pozornosti obeh vodilnih socialno-političnih mislecev, Jürgena Habermasa in Niklasa Luhmanna.¹⁴ Porast tega pomena je seveda povezan s stanjem v moderni industrijski družbi in njenih parlamentarnih demokracijah. Večina teoretikov ugotavlja, da v moderni dobi zahaja v krizo ne samo mišljenje o legitimnosti, ampak tudi o njenem razmerju z legalnostjo. Pojmovanja obojega so zelo različna, vsa pa se skladajo v temeljni presoji, da obstaja med legalnostjo in legitimnostjo bistvena diferenca, nikakor pa ne istovetnost ali vsaj enakost – vse, kar je legalno, ni nujno legitimno, in narobe; legalnost sama na sebi zato še ni izvir legitimnosti, kar velja tudi za legalnost, ki jo zagotavlja moderna parlamentarna demokracija, kajti tudi večinsko načelo, na katerem temelji, samo na sebi še ne ustvarja legitimnosti.

Prenos tako pojmovanega razmerja med legalnim in legitimnim na problem tragičnega v tragediji omogoča modernejšo opredelitev njenega bistva, ne da bi bila s tem ovržena spoznanja, do katerih je prišla tradicionalna teorija tragedije, zlasti Heglova. S tega stališča se pokaže, da je bistvo tragedije nedvomno v tragičnem konfliktu, ta pa je praviloma zasnovan iz nasprotja med legalnostjo in legitimnostjo, kakršno nastane v konkretni zgodovinski in socialni situaciji. Razvija se tako, da ga sproži tragični junak, bodisi po lastni volji ali ker je vanj prisiljen, k razrešitvi konflikta pa lahko prispeva samo tako, da tudi sam postane njegova žrtev, čeprav je morda za konflikt najmanj kriv. Vse to se izpolni v tragičnem obračunu med legalnim in legitimnim, v tem obračunu pogosto padejo tako krivi kot nekrivi, to pa je pogoj, da se iz obračuna rodi tragična sprava, vendar ne kot navadna sprava med osebami, ampak kot splošna uskladitev legalnosti z legitimnostjo, naj bo ta uskladitev še tako začasna ali celo samo provizorična.

Smisel tako postavljenega tragičnega konflikta torej ni v tem, da bi se v njem spopadlo dvoje enako veljavnih vrednostnih načel ali sistemov, kot je hotel Hegel, in ki bi bila po modernejšem poimenovanju oba enako legitimna. Bistvo konflikta, ki naj se razvije in konča tragično, je ravno v razliki in koliziji med legalnim in legitimnim, nato pa v nujnosti, da se to nasprotje ukine za ceno padca ali pogube vanj zapletenih oseb, ne le tistih, ki so bile nelegitimne, ampak zlasti teh, ki so bile nosilke legitimnosti. Že v tej abstraktni shemi tragičnega konflikta se kaže, kako se vloga posameznih elementov v njem

premika, razmerja med njimi pa spreminjajo. Od tod sledi, da struktura tragičnega dogajanja zaradi svoje večstranske konfliktnosti dopušča različne, včasih že kar nasprotno kombinacije. Nosilec legitimnosti je lahko osrednja oseba tragedije, ki je s svojo dejavnostjo od vsega začetka predestinirana za glavnega tragičnega junaka – tak je primer Antigone. Toda tragični junak lahko postane tudi oseba, ki je na zunaj predstavnica legalnosti, a je nelegitimsna in mora zato pasti, če naj pride do tragične sprave – primer za takšno različico je Macbeth. Prav tako je mogoč primer tragičnega junaka, ki je sprva nosilec legitimnosti, a polagoma to legitimnost izgublja, dokler se ne znajde v vlogi nelegitimnega nosilca legalne moči nad svojo žrtvijo – v takšni vlogi prepoznamo Othella. Pa tudi Brutus v Shakespearovem *Juliju Cezarju* je primer tragičnega junaka, ki sprva zoper prazno legalnost Cezarjeve diktature postavlja legitimnost republikanske svobode, toda s tokom dogodkov se ta legitimnost izgublja, tako da mora podobno kot Cezar navsezadnje tudi sam umreti, če naj se vzpostavi stanje, v katerem se legalnost in legitimnost lahko znova najmeta, pa čeprav samo v obliki krhkega in kratkotrajnega ravnotežja. Čisto mogoča je seveda obratna razvojna črta – tragični junak živi najprej v stanju, ki je ne le nelegalno, ampak tudi v svoji legitimnosti problematično, toda z razvojem dogodkov in z nadčloveškim moralnim naporom postane nosilec prave legitimnosti – tak je problem Schillerjeve *Marije Stuart*, z nekaj razlikami pa tudi *Device Orleanske*. Očitno je med mnogimi variantami tragičnega konflikta mogoče upoštevati tudi to, ki je bila Heglu edino prava – konflikt med dvema enako veljavnima sistemoma legitimnosti, vendar tako, da ga moramo dopolniti s posebnim določilom, ki terja, da je v takšni koliziji ena od obeh legitimnosti v posesti legalne moči, druga pa brez nje, spopad med obema je neenak in prav zato tragičen.

Vendar obstoj takšnega konflikta še ni dovolj za konstituiranje tragičnega dogajanja v tragediji, ampak vanj prerase samo tedaj, ko se iz njega izoblikujejo še drugi elementi temeljne tragične strukture. Nosilec spora med legalnostjo in legitimnostjo, naj bo njegova posebna oblika takšna ali drugačna, mora biti aktivna oseba, ki ta boj sproža, in samo takšna oseba je tragični junak v pravem pomenu besede. Druge dramske osebe, ki v tem spopadu sicer sodelujejo, so zanj celo krive ali pa postanejo nehote njegove žrtve, so samo tragične osebe in jim pripada v tragediji poseben položaj. To pomeni, da so praviloma žrtve tragičnega konflikta tako tragični junaki kot tudi tragične osebe, to pa tako, da si v njem nalagajo vsaka svoj del krivde. Ta je lahko večji ali manjši, kar velja zlasti za tragičnega junaka – odvisno od tega, ali je ravno tragični junak kriv za vse, tudi za svoj končni propad, ali pa je brez vsake krivde, ker je za porušenje pravičnega razmerja med legalnostjo in legitimnostjo kriv kdo drug oziroma je izvir tragičnega konflikta kar splošni položaj sveta, družbe ali tok zgodovine.

Tragični konflikt se mora končati s tragičnim obračunom. V njem postanejo tragični junaki in druge osebe, ki so v konfliktu postranske ali celo pasivne, žrtve tragičnega dogajanja in s tem tragične žrtve,

kar pomeni, da je tragični junak lahko tudi nedolžna žrtev. In končno se lahko iz obračuna med legalnim in legitimnim, izvršenega za ceno krivih, pa tudi nedolžnih žrtev, izvije tragična sprava, ki privede tragično dogajanje v izhodiščno stanje, ko legalnost in legitimnost še nista bili v očitnem nasprotju. Tragedija, ki vsebuje tako tragični obračun kot končno spravo, ob njej pa še vse druge elemente tragičnega dogajanja, bi se lahko imenovala tragedija s popolno tragično strukturo. Zgodovina evropske tragedije pozna številna dramska besedila, v katerih je temelj dogajanja tragična struktura, ki vsebuje vse te elemente in ustvarja iz njih strukturno celoto. Toda prav tako značilna je vrsta del, v katerih ta ali oni element manjka, a so kljub vsemu še zmeraj tragedije, ne pa morda tragične drame ali celo tragi-komedije; o tem odloča pomen manjkajočega elementa, še bolj pa veljava celote in tragičnega konflikta, okoli katerega se strukturira.

Primer popolne tragedijske strukture sta Sofoklova *Kralj Ojdip* in *Antigona*, ki prav zato že po tradiciji veljata za klasičen zgled velike tragedije. Kljub temu sta v mnogih pogledih različna, tako da predstavljata dvoje variant popolne tragedijske celote. V *Kralju Ojdipu* je tragični konflikt med legalnim in legitimnim položen v samega tragičnega junaka, tako v njegovo sedanost kot v prikrito preteklost. V samem Ojdipu si stojita nasproti njegov kraljevski položaj, ki je znamenje legalne, od vseh priznane in spoštovane moči, in legitimnosti, ki je navidezna, v resnici pa odsotna, kar pomeni, da je Ojdipova legalnost v resnici nelegitimna. Cilj dramskega dogajanja je ta, da se v njegovem poteku razkrije nasprotje legalnega in legitimnega v samem tragičnem junaku. Ojdip je tragični junak, krivec in žrtev hkrati, je edini aktivni nosilec konflikta in njegov izvrševalec. Jokasta je samo tragična oseba, v isti sapi je kriva in žrtev obračuna, ki se zgodi v izteku tragedije. Ta obračun je pogoj za tragično spravo, ki se lahko uresniči šele s priznanjem Ojdipove krivde, kaznijo in pokoro. Sprava pomeni, da se tebenski svet vrača v normalni red, v katerem ni več konflikta med legalnostjo in legitimnostjo – čeprav seveda sprava ne bo trajna, ampak jo kmalu utegne porušiti nov tragični konflikt.

Podobno kot v *Kralju Ojdipu* je tudi v *Antigoni* v središču dogajanja konflikt med legalnostjo obstoječe oblasti in legitimnostjo, ki jo zagotavljajo najvišji, božji in moralni zakoni. Vendar spor ni položen v situacijo naslovnega junaka, ampak je razdeljen na Antigono in Kreonta. Oba sta v enaki meri tragična junaka, saj s svojimi dejanji odločilno poganjata tragični konflikt, sproži ga Kreon s prepovedjo Polinejkovega pokopa, aktivira ga Antigona s kršitvijo te prepovedi, nato ga s svojimi dejanji oba stopnjujeta do razpleta. Oba sta tragični žrtvi konflikta, toda takšni žrtvi sta tudi Kreontova žena Evridika in sin Hajmon. Tadva sicer nista tragična junaka, ampak zgolj tragični osebi, saj sta proti svoji volji zapletena v spor. Kljub vsemu ob tej tragediji ni mogoče govoriti o enakovrednosti Antigone in Kreonta, kot je hotel Hegel, češ da gre za kolizijo enako veljavnih nravnih moči. Bistvo njune tragičnosti oziroma konflikta, ki jo povzroča, je ravno v dejstvu, da je Antigona nosilka prave legitimnosti, naj je v

očeh sveta še tako nelegalna, medtem ko je Kreon reprezentant legalnosti, ki se zdi sama sebi legitimna, a s svojimi dejanji postaja očitno nelegitimna. Tragični obračun je vsestranski, saj poleg obeh potegne vase še druge, stranske tragične osebe. Smrt Antigone, Hajmona in Evridike ter kazni za Kreontovo "hybris" so pogoj za nastop sprave, s katero se v Tebe vrača skladnost legalne oblasti in zakonov, ki ji zagotavljajo legitimnost.

Kralj Ojdip in *Antigona* sta primera klasične grške tragedije, ki vsebuje vse možne elemente prave tragedijske strukture. To ni v nasprotju z dejstvom, da takšnega popolnega sestava nikakor ni najti v vseh ohranjenih delih antične dramatike. V mnogih manjka ta ali oni element, vendar ne v takšnem obsegu, da bi temeljni sestav razpadel. Skoraj v vseh se ohranja tisto, kar je osrednje, to pa je tragični spor med legitimnostjo in legalnostjo, kar je razlog za njihovo tragedijsko veljavo. Prav zato ni nujno, da se iz njega razvijejo še vsi ostali elementi, ki praviloma sestavljajo tragično dogajanje. V mnogih grških in v večini ohranjenih rimskih tragedij je opazna zlasti odsotnost ali tragičnega obračuna ali sprave, le redko obojega. Že v Ajshilovem *Vklenjenem Prometeju*, utemeljenem na konfliktu med Zeusovo legalno oblastjo, ki še ni legitimna, in Prometejevim uporom, ki to legalnost ruši, a se lahko sklicuje na višjo legitimnost, ne pride do končnega tragičnega obračuna, saj iz dogodkov v zadnji, manjkajoči drami trilogije sledi, da se Zeus in Prometej najmeta v medsebojni spravi, kar pomeni, da pride do medsebojnega priznanja najvišje legalne moči in pravičnega zakona, ki tej moči edini lahko podeli pravo legitimnost. Prometej je s svojim trpljenjem sicer tragična žrtev, vendar brez usodnosti, značilne za katastrofični tip tragedij. Tragični obračun v *Vklenjenem Prometeju* ni nujen pogoj za tragično spravo, tako da lahko dogajanje iz konflikta neposredno, brez žrtev preide v tragično spravo. To pa ni posebnost samo nekaterih Ajshilovih tragedij, ampak se isti tragedijski tip ponavlja pri Sofoklu. Njegov *Filoktet* je zasnovan na spopadu med legitimno pravico naslovnega junaka do pravične časti in legalno, vendar z nelegitimnimi sredstvi načrtovano Odisejevo akcijo, kako pripeljati Filokteta pred Trojo. Namesto tragičnega obračuna, ki bi ga ta konflikt nedvomno terjal, se dogajanje s pomočjo božjega posega izteče v spravo med legalnim in legitimnim; Filoktet je bil s svojim trpljenjem podobno kot Prometej dolga leta tragična žrtev, vendar se ta ne spremeni v dokončno žrtvovanje.

Ob takšnih tragedijah je grška dramatika razvila že tudi nasprotno različico. Ta se ne končuje s tragično spravo brez žrtev in obračuna, ampak zgolj s tragičnim obračunom; tragični izid ostaja s tem odprt. Primer takšne variante je v največji meri Evripidova *Medeja*, toda primer zanjo so še druge Evripidove in celo Sofoklove igre. V *Medeji* poteka spor med junakinjo, ki se sklicuje na legitimnost svoje ljubezenske, zakonske in družinske vloge, in Jazonom, ki uveljavlja legalno željo po drugačnem socialnem položaju, vendar brez pravega legitimnega kritja. Medeji no maščevanje napravi iz Jazona, otrok in nje same tragične žrtve, sama postane sokriva za tragični obračun, ki

se zgodi v razpletu tragedije, ta obračun pa ne pripelje do sprave, nasprotno, nasprotje med legalnim in legitimnim se je poglobilo, tragični konflikt ostaja odprt.

Podobni tipi tragedije so se obnavljali od začetka novega veka, v dramatikah renesančne Italije in Francije, v elizabetinskih igrar in pri Shakespearu, v dramah francoskih klasicistov in v nemški klasiki z Goethejem in Schillerjem, nazadnje v romantični in postromantični dramatikah Kleista, Grillparzerja, Hebbela, Musseta, Shelleyja ali Puškinina. Medtem ko v Shakespearovih tragedijah prevladuje integralna različica tragijskega dogajanja, vključujoča vse pglavitne elemente, s tragičnim obračunom in spravo vred, se v tragedijah francoskega klasicizma ne tako redko obnavljajo še drugi tragijski tipi ali celo nastajajo novi. Med njimi je različica, ki vsebuje podvojeno strukturo tragičnega konflikta na več ravneh, ali pa s tragičnim konfliktom dveh enakovrednih legitimnosti, ki sta obe legalni, oziroma s stališča legalne oblasti problematični, kar bi ustrezalo Heglovedu pojmovanju tragičnega v tragediji. Sem sodi Corneillov *Cid*, znotraj katerega se razvija tragični spor med junakoma, ki sta oba enako legalna in hkrati legitimna s svojimi predstavami o ljubezni, časti in pravičnosti; spor se ne konča s tragičnim obračunom med obojima, ampak če že ne z dejansko spravo, pa vsaj z napovedjo, da bo do nje prišlo v bližnji prihodnosti. Prav narobe je v Racinovem *Britaniku*, kjer prihaja Neronova legalna oblast, ki iz začetne legitimnosti polagoma drsi v nelegitimnost, v konflikt z ljubezensko zvezo Britanika in Junije, ki je po vseh naravnih in verskih zakonih edino legitimna. Konflikt se konča z enostransko zmago Neronovega nasilja, ki pa je hkrati tudi dokončna izguba legitimnosti njegove oblasti, na njeno mesto stopa gola moč. Takšnemu obračunu ne more slediti tragična sprava, dejansko postane z njim za dalj časa nemogoča, saj se na obzorju zarisujejo že novi tragični obračuni in šele čisto na koncu, z Neronovim prihodnjim samomorom, možnost sprave.

Obenem s takšnimi tipi tragedije sta postala Corneille in Racine osrednja nosilca tragedije, ki je dobila ime "krščanska" in s tem postala dokaz, da je tudi takšna tragedija mogoča, kar je na prvi pogled v nasprotju s tradicionalno teorijo tragedije, tudi s Heglovo. V Corneillovem *Polieuktu* je poganska rimska oblast legalna, toda v svojem preganjanju kristjanov nelegitimna, nasprotno je naslovni junak – mučenec in svetnik – s svojim krščanstvom nelegalen, vendar nosilec nečesa, kar je edino legitimno. Mučniška smrt, s katero postane nedolžna žrtev, njegovi rablji pa tragični krivci, je poseben primer tragičnega obračuna, ki iz sebe rodi spravo med legalnim in legitimnim – spreobrnjenje večine rimskih oblastnikov spričo junakove svetniškosti je zgled sprave, utemeljene v krščanski pravičnosti.

Nasprotno sta Racinovi *Atalija* in *Ester* prav tako sicer tip krščanske tragedije, vendar z nasprotnimi predznaki: kraljica Atalija in Aman, negativni junak v igri *Ester*, predstavljata legalno, toda nelegitimno oblast, ki ni v skladu z božjo postavo; nasproti jima stoji nelegalna legitimnost preganjanih Judov. S pogubo obeh predstavnikov zla se uresniči tragični obračun, ki sta ga izzvala Atalija in

Aman s svojo nelegitimno akcijo; oba sta tragična krivca, nazadnje pa tudi žrtvi, ki s svojo pogubo omogočata spravo med legalnim in legitimnim, posvetnim in božjim. Vse to navaja na misel, da so tudi krščanske tragedije 17. stoletja tragedije v pravem pomenu besede, resda drugačne od renesančnih in antičnih, vendar s pogloblitimi določili tragičnega dogajanja, ki se razvija okoli pravega tragičnega konflikta.

Spet drugače se je tragična struktura izoblikovala v nemških klasičnih tragedijah, v obdobju Goetheja in Schillerja. V njuni dramatikii so tragični elementi razporejeni in sestavljeni v različno celoto, od drame do drame drugače. V Goethejevih tragedijah, ki jih sam ni imenoval zmeraj tako, ampak večidel žalne igre, drame ali preprosto igre, je v središču zmeraj tragični konflikt med legalnim in legitimnim, zato ni mogoče dvomiti o tem, da še zmeraj pripadajo tragedijskemu svetu. To velja tako za *Egmonta* kot za *Ifigenijo na Tavridi* in *Torquata Tassa*. Posebnost *Egmonta* je ta, da močno spominja na krščanske tragedije 17. stoletja. Naslovni junak je nosilec legitimnosti – zdaj ne več v obliki božje pravičnosti, ampak univerzalnega teženja k svobodi, medtem ko je legalna oblast španskih vladarjev nelegitimsna. Junakovo ujetništvo in smrt sta posledica tragičnega obračuna med legalno močjo in legitimno moralnostjo; vendar iz obračuna še ne sledi neposredna sprava, pač pa jo je mogoče predvideti v prihodnosti, kot posledico zgodovinskega gibanja k svobodi. *Ifigenija na Tavridi* napravlja na prvi pogled – podobno kot Evripidova igra z isto motiviko – vtis drame s srečnim koncem, kar morda niti ni več tragedija. Vendar je v nji ohranjena osrednja podlaga tragične strukture – konflikt med legitimnostjo, ki je nelegalna, in legalnostjo, ki je nelegitimsna. Do tragičnega obračuna, v katerem bi tragična junaka, Orest in sestra Ifigenija, skorajda postala tragični žrtvi, sicer ne pride, nadomesti ga sprava med legalno oblastjo in nravnim zakonom, v katerem si lahko oblast najde legitimno potrditev. S tem se Goethejeva dramatika vrača k tipu, ki ga je poznala že grška tragedija. Tudi v *Torquatu Tasso* se tragični spor ne razreši z obračunom, ampak tragični junak in osebe, zapletene v konflikt, izsilijo s kompromisom tragično spravo. Posebnost te tragedije je ta, da si stoji v njenem dogajanju nasproti dvoje različnih, pa vendarle enakovrednih legitimnosti – legitimnost strastne umetniške genialnosti in legitimnost socialne urejenosti, primernosti in skladnosti – obe enako veljavni, obe enako udeleženi v ustvarjanju legalne družbene reprezentance. V takšnem razmerju sil je med obema mogoč samo uvideven kompromis, ki terja, naj se prilagodita druga drugi, da bi brez tragičnega obračuna dosegli modus vivendi, ki vsaj na zunaj nosi vsa znamenja tragične sprave. Tako ostaja *Torquato Tasso* še zmeraj v območju tragedije; s svojo tragičnostjo se še najbolj približuje modelu, ki ga je opisal Hegel s teorijo o enakovrednosti nravnih sil v tragičnem konfliktu.

Prav narobe je urejena struktura Schillerjevih tragedij. Spor, ki vodi njihovo dogajanje v razplete, se večidel končuje s tragičnim obračunom, za spravo ni ne možnosti ne volje, v najboljšem primeru

pride do sprave tragičnega junaka s samim seboj, kadar obstaja konflikt med legalnim in legitimnim v njegovem lastnem položaju. V *Don Carlosu* je nasprotna igra legalne oblasti, ki je v svojem rigidnem absolutizmu že nelegitimna, in legitimnosti, ki jo uveljavljata don Carlos s svojo ljubeznijo in markiz Posa s svojo svobodoljubnostjo, takšna, da lahko pripelje samo do tragičnega obračuna; oba junaka padeta kot tragični žrtvi, sprave ni in je tudi ne more biti, tako kot je ni bilo že v mnogih grških tragedijah, pa tudi pri francoskih klasicistih. V zadnjih Schillerjevih tragedijah, kot sta zlasti *Marija Stuart* in *Devica Orleanska*, se tragični junak praviloma sam v sebi razdvoji med nečim, kar naj bi bilo legalno, a je nelegitimno, in nasprotnim, kar je legitimno, a ne more biti legalno; ta razdvojenost se izteče tako, da mora junak obračunati sam s sabo, tragična sprava postane zgolj individualna, notranja in subjektivna, za svet v njegovih stvarnih razmerjih kot da nima pomena. To pa je lahko primernejša formula za tisto, kar se v tradicionalni teoriji opisuje kot tragedija junaka, ki fizično propade, duhovno in moralno pa zmaga.

Schillerjev *Wallenstein* lahko velja za zadnjo veliko tragedijo ravno zato, ker že izgublja vrsto atributov integralne tragične sestave. S svojo tridelnostjo se spreminja v vseobsežno historično fresko, v kateri posamezni deli izgubljajo pomen tradicionalnih dramskih zvrsti. Kljub temu bi zadnji del trilogije, *Wallensteinovo smrt*, lahko še zmeraj imeli za tragedijo, vendar zaznamovano z mnogimi znamenji, ki kažejo na razkroj temeljne tragične strukture. To pomeni, da se spreminja predvsem narava tragičnega konflikta, ki je začetek in konec tragedije. Naslovni junak nosi na sebi izrazite poteze tragične veličine. Tak stopa v spopad s cesarsko oblastjo, ki si lasti vso legalnost in tudi legitimnost, ki pa je vprašljiva. Wallensteinova želja po vrhovnem gospostvu ni legalna, legitimna pa samo toliko, kolikor jo lahko podpre s svojo osebnostno veličino, pogumom in voljo do moči. Toda takšna individualna moč ne more postati splošna norma, zato ji tudi ne pripada nadosebna legitimna veljava, razen če bi bilo močnim osebnostim, ki so v posesti velike volje do moči, mogoče priznati nekakšno legitimnost samo na sebi in iz sebe. Toda ta možnost je problematična, saj spodkopava temelj legitimnosti s tem, da poskuša napraviti za splošno nekaj, kar je samo posamezno. Schillerjeva tragedija se torej giblje v smeri, ki vodi v razkroj evropske tragedije. Ta se začenja v času, ko postaja zmeraj manj jasno, kaj je lahko še legitimno in kako razmejiti območje legalnega, ki ni legitimno, od legitimnosti, ki presega vsakršno legalnost, tako da mora stopati z njo v tragični konflikt. To pa je problem, ki je postal znan kot vprašanje o "koncu tragedije".¹⁵

Ta problematika se je na prelomu iz 18. v 19. stoletje začela odpirati predvsem ob dramskih snoveh, ki so prinašale v tragedijo svet nereda, kaosa in nestabilnosti, s tem pa tudi nerazvidnost, kaj je v takšnem svetu sploh še legalno in kaj legitimno. Takšno snovno območje sta po svoji naravi vojna in revolucija. Že Schillerjeva trilogija o Wallensteinu je primer tragedije, postavljene v sredo vojnega nereda, ko se rušijo legalne ustanove, ko postaja njihova moč

negotova in se ma je tudi legitimnost, v kateri so se zdele utemeljene, kot da jih bo vsak hip lahko zamenjala nova legalnost, ta pa bo v svoji legitimnosti nerazvidna. Še bolj izrazito območje, v katerem se izgubljata trdnost in preglednost tragičnega konflikta, je revolucija. Zato ni naključje, da med prve velike drame, ki niso več tragedije, ampak tragične drame v novem pomenu besede, tj. dramska dela brez pravega tragičnega konflikta, zato pa z vrsto elementov prvotnega tragičnega dogajanja, smemo prišteti Büchnerjevo *Dantonovo smrt*, imenovano kar "dramatske slike iz časa francoske strahovlade". V tem delu sicer obstajajo posamezne sestavine tragičnega dogajanja, tragični junaki, osebe, krivci in žrtve, tu je celo tragični obračun, toda temeljni konflikt ni več pravi tragični konflikt. Postavljen je v območje, v katerem ni več trdne legalnosti, pa tudi ne neomajne legitimnosti. Danton in Robespierre sta oba enako zaslužna nosilca zmagovite revolucije, z menjajočo srečo pa tudi predstavnika revolucionarne oblasti; ta naj bi uveljavljala moč nove, legalne republike, utemeljene v načelih, ki so konec 18. stoletja v nasprotju z nekdanjo monarhično postavljala veljavnejšo, univerzalnemu razumu ustrezno legitimnost vsega, kar je in kakršno naj bo. Toda v drami se prikazuje stanje, ko revolucionarna oblast z notranjimi obračuni sama uničuje svojo legalnost, hkrati pa izgublja tudi legitimnost, saj v notranjih bojih med revolucionarji in v boju z zunanjimi sovražniki mimogrede odpravlja norme, ki jih je revolucija na svojem začetku, z deklaracijo o človekovih in državljanskih pravicah, razglasila za edino podlago legitimnosti, potem ko je ovrгла tradicionalno idejo oblasti, ki prihaja od Boga. Robespierre in Danton se proti svoji volji znajdetata v osebnem spopadu, prvi je nasilni izzivalec, drugi pasivna žrtev, vendar ni mogoče reči, da je kdo od obeh bolj legitimen – ali Robespierre v svojem moralističnem fundamentalizmu ali Danton s svojim ciničnim hedonizmom; dejansko sta oba enako nelegitimna, kot da v naravnem, zgodovinskem, metafizičnem svetu ni ničesar več, kar bi lahko človeku podelilo legitimnost. Povrh vsega pa je vprašljiva tudi njuna legalnost, saj je postala odvisna od revolucijske samovolje, ki se spreminja od danes do jutri; kar se v drami zgodi z Dantom, se bo pozneje pripetilo Robespieru. Dramsko dogajanje je zato sestavljeno iz zapovrstnih obračunov, ne da bi jih utemeljeval pravi tragični konflikt.

Büchnerjeva drama nakazuje usmeritev, ki je sredi 19. stoletja pripeljala do razkroja tragičnosti, na kateri je temeljila evropska tragedija od antike, s tem pa do pretvorbe tragedije v tragično dramo ali pa v ostale oblike moderne dramatike. Ta proces je potekal tako, da je zajel celotno strukturo tragičnega dogajanja in ne samo izpad tega ali onega elementa v nji, kar je bil v razvoju tragedije in njenih pojavnih tipov normalen pojav že od njegovega začetka; odločilno za odmrtnje tragedije v 19. in 20. stoletju je postalo dejstvo, da se je izgubil iz nje temeljni konflikt med legalnostjo in legitimnostjo. To se je v teh časih dogajalo prek razraščanja metafizičnega nihilizma, ki so ga v filozofijo in znanost prinašale različne smeri agnosticizma, pozitivizma, panteizma in materializma, pozneje ničejanstva, različnih

šol "življenjske" filozofije, pragmatizma in eksistencializma. S tem je močno oslabela podlaga, iz katere je bilo dotlej mogoče določati, kaj je v legalnem redu oblasti, njenih norm in zakonov legitimno in kaj ne, njihova trdnost in nerazvidnost sta se znašli v območju relativizma, subjektivizma in voluntarizma, s tem je postalo odločanje o legitimnosti nečesa samovoljno, prividno in naključno. Posledice za obstoj tragedije so bile te, da so se v dramatiki še naprej ohranjali posamezni elementi tragične strukture, vendar prava tragedija zaradi razpada tragičnega konflikta praviloma ni bila več mogoča – ali pa samo zelo izjemoma; na njeno mesto so stopale tragična drama, tragikomedija, melodrama in zlasti v 20. stoletju tragična groteska.

Proces, ki ni pomemben samo za osvetlitev položaja tragedije v moderni dramatiki, ampak tudi za razumevanje njenega bistva, se je pričel že v obdobju romantike in se razmahnil z realizmom in naturalizmom; ob nastopu simbolizma in zatem v modernizmu je bil že bolj ali manj dokončan. Opazen je v vseh delih obeh osrednjih dramatikov poznega 19. stoletja, Henrika Ibsena in Avgusta Strindberga, pa tudi pri Shawu, Čehovu in Maeterlincku; še toliko močneje pri vseh vodilnih dramatikih 20. stoletja, od Pirandella in Brechta do gledališča absurda. Toda temeljne iztočnice, ki naznanjajo konec tragedije, so docela vidne že pri avtorjih *Strahov* in *Gospodične Julije*. Te in druge igre poznega skandinavskega realizma so se iz tragedij preobrile v tragične drame; to velja tudi za *Gospodično Julijo*, ki ji je Strindberg v podnaslovu želel ohraniti ime tragedije. V Ibsenovih igrah je v središču zmeraj konflikt, ki se nedvomno z več stranmi dotika razmerja med legalno močjo in legitimnostjo, vendar le redko preraste v konflikt, v katerem bi legalnost ogrožala legitimnost, oziroma bi ta v celoti postavljala legalnost pod vprašaj. V *Nori* je sicer razvidno, da je prava legitimnost samo v Norini težnji k osebni osvoboditvi, vendar konflikt z legalno moško nadvlado v zakonu ne prerase v obračun, ki bi dobil tragične razsežnosti žrtev, krivde in kazni; v sklepu drame tudi ne pride do sprave, ki je v tragedijah pogosto nadomeščala tragični obračun. Podobno je v *Strahovih*, samo da v razpletu dramskega dogajanja postaja zmeraj manj razvidno, kaj je bilo v njem legalno in kaj legitimno, tragičnega konflikta ni več, ostajajo samo še tragične žrtve v svetu brez krivde, obračuna in sprave. V *Divji rački* ostaja v koncu neodločeno, ali je legitimna Gregersova "volja do resnice" ali življenjska modrost in vdanost v usodo ostalih oseb. Na splošno je umanjkanje tragičnega obračuna, pa tudi sprave, najvidnejše znamenje, da Ibsenove igre niso več tragedije, ampak moderne tragične drame; tudi tam, kjer se sklenejo z obračunom – kot *Hedda Gabler* – ali s spravo – kot *Gospa z morja* –, ostaja odprto, kaj je bilo v dramskem konfliktu legalno in kaj legitimno. Glavni razlog za to je Ibsenov agnostično-voluntaristični pogled na razmerje med legalnostjo in legitimnostjo modernega sveta. Dodaten argument za takšno razlago je še ta, da se v Ibsenovi dramatiki za legitimno pogosto razglaša "volja do resnice", za nelegitimno pa "življenje v laži", vendar se vsi poskusi Ibsenovih junakov, da bi uveljavili takšna vrednostna načela, izjalovijo, tako da jih vodijo

kvečjemu v smrt, kot v *Strahovih*, *Rosmersholmu* ali v *Heddi Gabler*, ali v dvom o legitimnosti česarkoli, kar je končno spoznanje *Divje račke*.

Podobno kot v Ibsenovih igrah se tudi v Strindbergovi *Gospodični Juliji* ali v *Stričku Vanji* Čehova sicer kažejo obrisi konflikta, ki bi lahko bil tragičen, toda njegov smisel ostaja zabrisan, saj ni prav nič jasno, v čem je legitimnost, v imenu katere naj se zanikuje legalno stanje stvarnosti, zaradi katere osebe v teh igrah trpijo, se pogubljuje ali nemočno resignirajo. Pri Strindbergu se resda nakazuje možnost, da je nelegitimna morda volja ženske, ki noče biti ženska, ampak si prisvaja moško nprav in položaj, vendar bi bila takšna razlaga za presojo te dramaturgije, v kateri doživljajo tudi moški tragičen zlom, preslabotna ali celo nelogična; v dramah Čehova bi lahko bili nosilci legitimnega dobri, občutljivi in sanjarski samotneži, vendar zaradi svoje trpne podložnosti stvarnemu življenju ne morejo stopati v konflikt z legalnim redom; to pa pomeni, da se tragični konflikt niti ne more razviti, kaj šele da bi prerasel v obračun in spravo. Paradoks modernih dramaturgij je v dejstvu, da pogosto sicer postavljajo na oder tragične osebe, žrtve in krivdo, izjemoma celo tragične obračune ali sprave, da pa ne izhajajo iz temeljnega tragičnega konflikta.

S tem se bistvo tragedije ne samo v teoretični luči svojega pojma, ampak tudi v zgodovinski perspektivi svojega razvoja potrjuje kot posebna struktura, ki je bila mogoča samo v obdobjih, ko je razmerje med legalnostjo in legitimnostjo imelo podlago v trdnem položaju obojega, s tem pa je lahko prišlo do konflikta, ki je postajal izhodišče tragedijskemu dogajanju. Ta konflikt je v jedru strukture, ki je pravo bistvo tragedije. Prav s temi določili je pojem tragedije lahko tudi trdnejše izhodišče v presojo, kako se je proti koncu 19. stoletja začela tragedija vgrajevati v slovenski literarni razvoj, od Levstikovih in Jurčičevih iger do poznejših del Otona Župančiča, Ivana Mraka, Dominika Smoleta in Gregorja Strniše. Modernejši pojem tragedije, ki poskuša revidirati ali vsaj dopolniti njegove tradicionalne opredelitve, je zato nujen tudi za razumevanje problematike, ki je še zmeraj nepopolno pojasnjena in o kateri ne obstaja pravo soglasje – ali je slovenska literatura ustvarila tragedijo ali ne.

OPOMBE

¹ Raba oznak za tragedijo v starejših latinskih in nemških virih na Slovenskem še ni raziskana. H. Megiser v svojem štirijezičnem slovarju (1592) pojma še ne sloveni. Podatke o Gutsmanovih poskusih navaja D. Poniž v knjigi *Tragedija*, Ljubljana 1994, Literarni leksikon 42, str. 90.

² O Aristotelovem in Schillerjevem deležu v Macunovi poetiki sta razpravljala K. Gantar (*Antična poetika*, Ljubljana 1985, Literarni leksikon 26, str. 61, 62) in D. Poniž (n. d., str. 91).

³ I. Macun, *Cvet slovenskiga pesništva*, Trst 1850, str. 147.

⁴ E. Kleinpaul, *Poetik – Die Lehre von der deutschen Dichtkunst*, Bremen 1843; R. Gottschall, *Poetik – Die Dichtkunst und ihre Technik*, Breslau 1858.

⁵ R. Gottschall, n. d., str. 435.

⁶ N. d., str. 436.

⁷ I. Pregelj, *Osnovne črte iz književne teorije*, Ljubljana 1936, str. 77.

⁸ S. Trdina, *Besedna umetnost, II. del, Literarna teorija*, Ljubljana 1958, str. 243.

⁹ V. Kralj, *Dramaturški vademekum*, Ljubljana 1964, 1984²; *Esej o dramatičnem*, Naša sodobnost 1963.

¹⁰ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3. Teil, Stuttgart 1971, str. 308-309.

¹¹ N. d., str. 309.

¹² V. Kralj, *Dramaturški vademekum*, str. 88.

¹³ M. Weber, *Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft*, Preussische Jahrbücher, 1922; C. Schmitt, *Legalität und Legitimität*, Berlin 1932.

¹⁴ J. Habermas, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Frankfurt am Main 1973; *Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus*, Frankfurt am Main 1976; N. Luhmann, *Legitimation durch Verfahren*, Neuwied am Rhein, Berlin 1969.

¹⁵ Prim.: G. Steiner, *The Death of Tragedy*, New York-London 1961.

**TRIJE
TIPOLOŠKI
OBRAZI
LITERARNE
KRITIKE**

Nastanek literarne kritike (v pomenu, ki se je uveljavil v nemški, pa tudi slovenski in drugih slovanskih literaturah in je precej ožji od homonimnega angleškega ali francoskega termina) sodi v prva desetletja 19. stoletja, ko se je literarna kritika, oprta na sočasni razmah periodičnega tiska, zgodovinsko vzpostavila kot samostojna, nepretrgana dejavnost. – Glede na razmerje do treh nosilnih postavk literarno umetniškega procesa, kot so: avtor – delo – bralec, se celotna literarnokritična tvornost porazdeli na tri predmetne skupine, ki so se vsaka s svojo notranjo problematiko potrdile tudi v konkretnem zgodovinskem razvoju. To so: 1. biografska kritika, ki se tako kot psihološka in psihoanalitična ukvarja predvsem z avtorjem, 2. impresionistična kritika, ki temelji predvsem na bralčevi (kritikovi) recepciji literarnega dela, in 3. imanentna kritika, ki je usmerjena neposredno k samemu delu. Vsi ti trije tipi literarne kritike so v odprtem, zdaj bolj zdaj manj vprašljivem ali kompatibilnem razmerju do sočasne literarne vede in njenih teoretskih predpostavk.

Kakor sam termin, ki korenini s svojimi prvimi poganjki globoko v antiki, tako ima tudi pojem literarne kritike, preden se je izoblikoval in uveljavil v današnjem pomenu, za seboj kar dolgo in obsežno idejno predzgodovino, vse dokler ni ob koncu 18. in na začetku 19. stoletja z nastopom zgodnje romantike v spisih bratov Schleglov dobil svoje prve in v mnogočem še danes zavezujoče teoretske utemeljitve. Hkrati s tem se je literarna kritika, materialno oprta na naglo rast dnevnega in drugega časopisja, v razmeroma kratkem času kot samostojna in nepretrgana dejavnost zgodovinsko vzpostavila po vseh nacionalnih literaturah. Vendar lahko o nji na splošno rečemo, da se je pri tem sorazmerno redko in zvečine le priložnostno posvečala samorefleksiji in globljemu razmisleku o lastnih izhodiščih. To sicer ne pomeni, da je bila brez njih, pač pa, da jih moramo iz nje pogostoma šele izluščiti, če naj jo uzremo v njeni izvorni konceptualni in zgodovinski določenosti. Po drugi strani pa tudi v sočasni literarni vedi in njeni teoriji ni bilo ne pravega prostora ne zadostnih oprijemališč za tovrstna razmišljanja. Tako je nemška 'Literaturwissenschaft' že ob svojem nastopu, izhajajoč iz historizma in stroge preverljivosti izpričanih dejstev, izločila literarno kritiko iz kroga pozitivnih literarnih spoznav; nasprotno pa sta angloameriška in francoska teorija literarne vede ali teorija 'literarne kritike', kot se nazivata sami, že zaradi širšega obsega tega pojma literarno kritiko sicer upoštevali, a sta ji kot 'spontani', 'opisni', 'praktični' kritiki ali 'kritiki okusa' in kar je še drugih takih poimenovanj, odmerjali v svojem okrilju le obrobno mesto in s tem tudi obrobni in v bistvu nesamostojni pomen. Iz obeh teh vzrokov sta delež, ki ga je imela in ga ima literarna kritika pri razpoznavanju literature, kakor tudi njen položaj kot posebnega, avtonomnega načina tega razpoznavanja ostajala manj razvidna in upoštevana, kot pa bi si to dejansko zaslužila. Vendar v grobem nedvomno velja, kar obširno izpričuje oris novejše literarne vede Renéja Welleka (*A History of Modern Criticism 1750-*

1950, I-VI, 1955-1986), da je literarna kritika hodila vstric z literarnoteoretsko mislijo, se pravi, da ji v svojih najpomembnejših dosežkih ni samo sledila, ampak ji tudi – zlasti v kriznih zastojih in na prelomnicah – odpirala ali vsaj nakazovala nova razgledišča.

Zaobjeti to diahrono dogajanje v celoti in v vseh njegovih značilnejših posameznostih je seveda stvar literarne zgodovine, stvar literarne teorije pa, da poglobitve pojavne oblike in smeri literarne kritike, ki jih je to dogajanje navrglo, evidentira in opredeli po tistem, kar jih bodisi razločuje ali tudi veže med seboj.

Če izhajamo iz treh nosilnih postavk literarnoumetniškega procesa, to so: *avtor – delo – bralec*, se nam v razmerju do njih celotna literarnokritična tvornost porazdeli na tri predmetne skupine: na kritiko, ki se ukvarja največ z avtorjem, na kritiko, ki se ukvarja z delom, in na kritiko, ki se nanaša predvsem na recepcijo literarnega dela. Te skupine so dobile konkretno zgodovinsko potrditev in aplikacijo v posameznih literarnokritičnih smereh, ki so se – v nekoliko spremenjenem vrstnem redu – začele uveljavljati kot vodilne že pričnši z drugo četrtino 19. stoletja in ki docela sovpadajo s to porazdelitvijo, kakor se po drugi strani na splošno ujemajo z občo razvojno smerjo sočasne literarne vede in njene teoretske misli. Če se je namreč literarna kritika v zgodnji romantiki teoretsko zasnovovala na pojmu literarnega dela kot avtonomnega organizma, se je z biografsko kritiko njeno težišče proti sredini 19. stoletja premaknilo najprej k piscu in njegovi osebnosti, nato pa se z impresionistično kritiko proti koncu stoletja preneslo na bralčevo, oziroma kritikovo subjektivno doživljanje literarnega dela. To je bil tudi trenutek, ko sta si bili literarna kritika in sočasna, historistično in pozitivistično usmerjena literarna veda najdlje vsaksebi. Ta razdalja se je sicer kot samoumevna ohranjala tudi kasneje, saj se literarna veda ni mogla odpovedati svojim objektivističnim spoznavnim načelom in literarna kritika ne svojim v subjektu zasidranim kriterijem, vendar je z odporom proti pozitivističnemu historizmu, ki je v 20. stoletju zajel tudi literarno vedo ter jo usmeril k novemu preučevanju in teoretskemu preverjanju lastnih epistemoloških izhodišč, izgubila ta razdalja znaten del svoje prejšnje neizpodbitnosti in nepremostljivosti. Vprašanja o naravi in o dojetanju literarnega dela, o specifičnosti literature kot besedne umetnosti in o literarnem vrednotenju kot legitimnem načinu njenega razbiranja in razpoznavanja, ki so zdaj znova stopila v ospredje in ki so zaposlila in še zaposlujejo novejšo literarno teorijo, pa so slej ko prej taka, da neposredno zadevajo tudi literarno kritiko.

1. Biografska kritika ni nastala v teoretski delavnici, vzrastla je neposredno iz literarnokritične prakse. Njen začetnik in najvidnejši predstavnik, Ch.-A. Sainte-Beuve, ji je prve teoretske obrise načrtal šele v sestavku o Chateaubriandu iz leta 1862, ko je imel glavnino svojega obširnega kritičnega opusa že za seboj. K temu je še dodati, da Sainte-Beuve poglobitvega, kar je prinesla biografska kritika, namreč preusmeritve kritikovega pogleda od literarnega dela k njegovemu piscu, v tem sestavku pobljže niti ne utemeljuje, saj mu

zadošča že zatrdilo, da je zanj oboje neločljivo povezano in da ga po reklu 'kakršno drevo, takšen sadež' vsaka literarna raziskava čisto naravno pripelje do duševne raziskave pisateljeve osebnosti. Tej preusmeritvi, ki očitno korenini v romantičnem kultu ustvarjalca, ustreza tudi postopek biografskega kritika, ki išče in razpozna v pisatelju predvsem človeka, a se v ta namen ne opira toliko na njegova literarna dela, kolikor na vrsto zunanjih biografskih dejstev in drugih dosegljivih podatkov. Sainte-Beuve posebej izpostavlja tiste točke v pisateljevem življenjepisu, ki so ključnega pomena za formacijo in razumevanje njegove osebnosti. Sem sodi najprej, zlasti kadar gre za velikega pisatelja, poznavanje njegovega rodu in značajskih lastnosti bližnjih krvnih sorodnikov. Druga bistvena razpoznavna točka je – poleg šolanja in vzgoje – prvo okolje, prva skupina prijateljev in vrstnikov, ki ji je pisatelj pripadal takrat, ko se je razodel, izoblikoval in dorastel njegov talent. Ta naravna in spontana povezanost mladih zagnancev iste jate in skupnih stremeljenj ga bo namreč zaznamovala za zmerom. Nič manj kot vzpon talenta pa je za sliko celotne osebnosti odločilna tudi prelomnica, ko začne ta talent upadati, staret v maniri ali se izmaličiti, še preden je došel do prave zrelosti. Do neke mere so lahko biografskemu kritiku pri razpoznavanju pisatelja v pomoč tudi njegovi duhovni dediči – učenci in občudovalci: ti namreč vidijo in občudujejo v svojem velikem predstavniku največkrat lastne odlike in napake, le da jih s tem, ko ga posnemajo, še bolj izpostavljajo in opozarjajo nanje ter ga tako, ne vedoč, parodirajo in karikirajo. Talent in veličino pisatelja pa je moč meriti tudi z veličino nasprotnikov, s katerimi je le-ta med svojim literarnim delovanjem prišel navzkriž. Kajti noben način in vidik ni odveč, kadar hočemo v pisatelju spoznati človeka, ki je nekaj drugega kot zgolj čisti duh. Zato si mora biti biografski kritik vsaj zase na jasnem o pisateljevem odnosu do vere, do narave, do žensk, do denarja pa tudi o njegovih premoženjskih razmerah, o njegovem načinu življenja, o vsakdanjih navadah in celo razvadah in slabostih. Nobena izmed teh stvari namreč ni brez pomena za sodbo o avtorju knjige in o knjigi sami, kadar ne gre za geometrijski učbenik, ampak za literarno delo, ki vklaplja vase vse.

A čeprav Sainte-Beuve ne odstopa od načela, da literarna dela zapadajo vrednostni sodbi, ki je konec koncev lahko le subjektivna, in čeprav je prepričan, da tudi ves njegov kritični postopek ni namenjen drugemu kot njeni pripravi in utemeljitvi, je vendar biografska kritika v sami praksi, s tem da je dajala vso prednost orisu osebnosti, potisnila to sodbo močno v ozadje ali pa jo je neredko sploh zgubila spred oči. Gradeč na domnevi, da je literarno delo neposreden izraz pisateljevega življenja in psihofizičnega ustroja in da med enim in drugim ni kvalitativne ločnice, je biografska kritika, zato da bi osvetlila delo, skušala s pomočjo pisem, pričevanj, sorodstvenih primerjav, spominov in življenjepisnega gradiva popisati in osvetliti predvsem njegovega tvorca. V tem si je bila blizu z literarno zgodovino, ki je ubrala podobna pota; pri obeh imamo namreč opravka s premim prenosom individualističnega kavzalnega načela z zgodovinskega na literarno

dogajanje, le da je pri tem biografsko kritiko vodil izrecen nagib, upodobiti in s tvorno intuicijo slikarja portretista oživiti pisateljevo individualnost in jo takó na neposreden način približati bralcu. Prav ta ustvarjalna komponenta, kot jo lahko imenujemo, ki je dajala prednost življenju in intuiciji pred strogo sistematičnostjo in življenjski vednosti pred teoretsko dedukcijo, je biografsko kritiko ločevala od literarne zgodovine; še bolj pa jo je seveda ločevala od eksaktnjših ved.

Da pa se biografska kritika tudi scientističnim težnjam svojega časa ni mogla docela upreti, nam priča že Sainte-Beuve, ko v omenjenem sestavku označuje svoje literarne portretne študije zgolj za pripravljavalno gradivo in prispevek k bodoči dušeslovni znanosti (*la science des esprits*) ali 'naravoslovju duha', kot jo tudi imenuje in ki naj bi – tako kot naravoslovje za živalstvo in rastlinstvo – na podlagi empirično ugotovljenih razlik in delitev vzpostavila sistematično človeških duhovnonravnih in psiholoških skupin ali vrst ter njihovih medsebojnih razmerij. Pri tej naknadni razlagi in utemeljitvi lastnega dela gre kajpa v veliki meri za vzratni vpliv idej Sainte-Beuovega mlajšega sodobnika in deloma tudi učenca, Hippolyta Taina, ki je s svojo eksperimentalno psihološko (prevladujoča zmožnost) in deterministično metodo (rod - družbeno okolje - zgodovinski trenutek) želel postaviti preučevanje literature na objektivne znanstvene temelje ter ga tako izenačiti s pozitivnimi vedami. Pravzaprav meri Sainte-Beuvova zamisel celo dlje od Tainove, saj bi, izpeljana čisto do kraja, pomenila ne le odmik od literarne kritike kot estetske presoje, ampak od literature kot samostojnega predmeta preučevanja sploh. Vendar ne gre spregledati, da je Sainte-Beuve nastanek te znanosti prestavil v bolj ali manj odmaknjeno prihodnost in da jo je tudi sicer kot posebno občutljivo večino (art), ki terja tenkega opazovalnega daru, štel za domeno redkih nadarjencev, s čimer se je dovolj razločno odmaknil od Tainovih precej bolj shematičnih stališč in posplošitev. Kot biografski kritik je Sainte-Beuve kajpa izhajal iz zgodovinske erudicije in iz poznavanja konkretnega gradiva, vendar se je pri njegovem razboru bolj kot na kako izdelano znanstveno metodo zanašal na lastno intuicijo, na svoj psihološki čut in sposobnost življenja v drugo duševnost, skratka, na vse tisto, kar je tvorilo tudi osnovo njegovega oblikovalnega daru. In kakor je res, da se je v svojih spisih velikokrat ukvarjal z osebnostmi, ki so imele le malo ali prav nič opraviti z literaturo, in da je tudi sicer v njih biografski vidik relativiziral in pogostoma preglasil estetskega, je po drugi strani očitno tudi, da se estetskemu vidiku ni v načelu nikoli odrekal in da je kritiki prvega branja in prvega vtisa kakor tudi drugim oblikam kritike brez pridržkov priznaval nezamenljivi delež, ki da jim bo vselej šel, kajti po njegovem zatrdilu ostaja za vsemi, še tako raznoterimi dejstvi, zbranimi o literarnem delu in njegovem piscu, vedno nekaj, česar se ne da pojasniti in kar tvori ravno značilnost pesniškega.

To nepristajanje na vnaprej določen, strog sistem, kakor je sicer za Sainte-Beuva kot kritika značilno, seveda ne odpravlja temeljnega protislovja biografske kritike, ki se krije že v njenem imenu, kaže pa

v nevarnosti, da se ta kritika, s tem ko odvrta svoj pogled od literarnega dela k njegovemu tvorcu – človeku, ne odvrne hkrati tudi od literature kot svojega osnovnega predmeta. V tej zvezi zadobijo vso veljavo postumno objavljeni zapiski Marcela Prousta (*Contre Sainte-Beuve*, 1908-10, obj. 1954) in njihovo opozorilo, da je literarno delo plod nekega drugega pisateljevega jaza in ne tistega, ki nam je s svojimi navadami in napakami na očeh v javnosti; vanj pa je moč prodreti in ga poustvariti le s ponikanjem v samega sebe. Tem Proustovim besedam bi lahko dodali še znane Cankarjeve iz *Bele krizanteme*, zapisane približno ob istem času: "Povem vam, da ni prepeval tisti Kette, ki si je čevlje snažil, temveč nekdo drugi, kateremu nihče ne pozna in ne sme poznati obraza. Povem vam tudi, da tistih veselih in žalostnih zgodb nisem pisal jaz, ki govorim z vami ...; pisal jih je človek, ki ga ne poznate in ga nikoli ne boste poznali."

Temu drugemu, globljemu pisateljevemu jazu se je literarna veda začela posvečati šele pod neposrednim vplivom psihoanalize, ko je v Freudovih kategorijah podzavesti in predzavesti in zlasti v teoriji o sublimaciji potlačenih doživetij dobila za to primerno oporišče. Seveda je psihologija in njene spoznavne vidike privzemala že prej, še v svoji pozitivistični eri. Tako je, na primer, Tainov učenec Emile Hennequin (več o njem: I. Prijatelj, *Uvod v zgodovino kritike*, 1928, 51-71) iz svoje teorije 'znanstvene kritike' (*La Critique scientifique*, 1888) izvrgel biografiko in jo zamenjal s psihološko analizo literarnega dela, menceč – docela kot Sainte-Beuve, le z nasprotnim zaključkom – da je literarno delo neposreden izraz pisateljevega življenja in duševnega ustroja in da je zato že iz njega samega moč razbrati in rekonstruirati celotno pisateljevo individualnost. Ta primer dovolj razločno kaže, da zamenjava biografske s psihološko analitično metodo še ne pomeni, da se je z njo menjal tudi sam predmet analize. Ta ostaja namreč še naprej usmerjena k pisatelju kot človeku, pa naj se že pri tem opira na dejstva iz avtorjeve biografije ali na biografske in psihološke podatke, ki jih črpa iz pisateljevih del. Isto velja v največji meri za psihoanalizo in njeno metodo, preneseno na literaturo. Tudi tu se namreč v večini primerov srečujemo z raziskavami, ki se bodisi neposredno ukvarjajo z avtorjem, to je z razkrivanjem travmatičnih doživetij in psihoz, ki obvladujejo njegovo podzavest, ali pa se osredotočajo na vsebino posameznega literarnega dela in skušajo iz njegovega očitnega, manifestnega teksta razbrati drugi, skriti ali latentni podtekst, se pravi tisto nezavedno vsebino literarnega dela, ki se je nenadzorovano, po nareku pisateljeve podzavesti, prikradla vanj. Ta izključna naravnost k 'vsebinskim', ne pa tudi oblikovnim, stilnim, idejnim in drugim prvinam, po katerih je šele lahko neko delo zares stvaritev, že sama dovolj očitno kaže, da tudi v tem, drugem primeru pravi cilj raziskave ni literarno delo, ampak pisateljeva duševnost, njegov podzavestni jaz, ki je delo s svojo latentno vsebino samo njegov pasivni refleks in odslikava. Na ta 'redukcionizem' psihoanalitične metode je opozoril že psiholog Carl G. Jung (*Psychologie und Dichtung*, 1930), trdeč, da je pisatelj sicer človek in da je zato njegova osebna psihologija vseskozi soudeležena pri nastajanju lite-

rarnega dela, kot je soudeležena pri kateremkoli drugem človeškem delovanju, vendar ga je kot umetnika moč doumeti le iz njegovega umetniškega dejanja in njegove umetnosti, ne pa iz njegovih psiholoških lastnosti in iz nezadostnosti ali konfliktnosti njegove narave. Temu stališču, ki se v osnovi ujema s Proustovim ali Cankarjevim, ni moč odreči upravičenosti, kolikor vztraja pri umetniškotvornem ali oblikovalnem načelu kot poglavitnem in najbolj merodajnem vidiku, kadar gre za razpoznavanje in doumevanje literarnega dela kot umetniške celote. Kajti tudi tiste psihološke in psihoanalitične raziskave, ki so se v načelu, čeravno ne vselej tudi v praksi, obrnile od analize pisateljeve osebnosti k analizi samih literarnih besedil, so s podrobnim razborom motivov, predstav, podob in besednih asociacij, ki se v določenem delu ali pisateljskem opusu vztrajno ponavljajo in s tem razkrivajo svoj nezavedni ali obsesivni izvor, sicer marsikdaj pripomogle k boljši parcialni osvetlitvi obravnavanih del, posebej k osvetlitvi njihove geneze, vendar se tudi njihova razpoznavna literarnih besedil, pa naj so jo izvajale iz zgodnejših otroških vtisov in doživetij ali iz vsem skupne pisateljeve travmatične podzavesti, navsezadnje izteka v razkrivanje pisateljeve duševnosti, se pravi njegove notranje biografije; kar zadeva samo pojmovanje literarnega dela, pa se hočeš nočeš končuje v 'redukcionizmu' in psihološkem determinizmu. Prav to dvoje pa je vzrok, da se literarna kritika, ki je po svoji definiciji in praksi naravnana predvsem k posamičnemu literarnemu delu kot umotvoru (artefaktu), ni mogla kaj prida okoriščati s psihološko in psihoanalitično raziskovalno metodo, ne da bi se zato oddaljila od svojega osrednjega predmeta ter se prelevila v odrastek psihološke vede.

Ta jarek med psihološko in literarnoanalitično usmeritvijo je skušala premostiti tako imenovana 'tematska analiza' besedil (la critique thématique), ki se je pod vplivom in po zgledu epistemologa Bachelarda razvila v Franciji, torej tam, kjer so tudi freudistične raziskave literature dosegle sorazmerno največji razmah. 'Tematska analiza' se, kot priča že njeno ime, od psihoanalitičnega branja besedil, ki je botrovalo njenemu nastanku, ne ločuje toliko po postopku, kolikor po tem, da je zamenjala predmet svojega preučevanja in z analize pisateljeve podzavesti prešla k fenomenologiji njegove imaginacije, predvsem njenih snovnih prvin (Bachelard) ali nekaterih njenih oblik (Georges Poulet, Jean-Pierre Richard). Kar približuje to smer literarnega raziskovanja literarni kritiki, je, da pojmuje svoj postopek kot srečanje in prežemanje dveh subjektivnih zavesti: ustvarjalčeve in raziskovalčeve. To je kajpa zadosten povod, da ji nekateri njeni kritiki zaradi tega odrekajo znanstveni značaj. Vendar jo od literarne kritike oddaljuje dejstvo, da se v svojih analizah ukvarja le z določenimi, simptomatičnimi vidiki ali prvinami pisateljevega snovanja, vse, kar še sicer sestavlja podobo literarnih del, kar šele omogoča sintetičen pogled nanja in kar daje osnovo za njihovo celovito presojo, pa pušča ob strani.

2. Impresionistična kritika. V nasprotju s kritiko, ki išče ključ do literarnega dela v avtorjevi biografiji in duševnem ustroju, kar jo primika k objektivizmu literarnozgodovinske in psihološke vede, se impresionistična kritika postavlja na strogo subjektivistična tla in vidi ta ključ zgolj v bralčevi oziroma kritikovi osebni dovzetnosti in sprejemljivosti za vtise, doživetja in užitke, ki mu jih nudi umetniško delo. To izhodišče samo po sebi ni nekaj novega: nanj se v dobršni meri opira psihološka teorija A. W. Schlegla, prvi pa ga je skoraj sto let prej izpostavil že J.-B. Dubos; novo je predvsem to, da je impresionistični kritiki to izhodišče ne le prvo, ampak tudi edino, ki ga načeloma priznava – priznava brez vseh pridržkov in z vsemi njegovimi implikacijami vred. Ta njena opredelitev je dovolj daljnosežna in radikalna, vendar ne zato, ker bi se opirala na kak izdelan estetski ali literarnoteoretski nazor, marveč zato, ker vsak tak nazor, ki bi ohromil kritikovo neposredno percepcijo umetniškega dela, vnaprej zavrača. Tako je za utemeljitelja angleške impresionistične kritike, Walterja Paterja (*The Renaissance, Studies in Art and Poetry*, 1873), lepota lahko le nekaj relativnega, vezanega izključno na posamično, konkretno človekovo izkušnjo; z občimi opredelitvami lepote kot take in metafizičnimi razglabljanji o nji si pri dojetanju, presoji in razpoznavanju posameznih umetniških pojavov ne moremo dosti pomagati; bolj ko je namreč definicija lepote splošnoobvezna in abstraktna, manj je, ko gre za konkretne pojave, pogodljiva in uporabna za kritika; ta mora za vsako pojavno obliko lepega najti ne obče, ampak tisto posebno formulo, ki to obliko najbolj osvetli; in ker je umetniško delo splet različnih moči in učinkov, si mora kritik priti najprej na jasno, kaj mu to delo osebno pomeni, kako deluje nanj, s kolikšnim in kakšnim ugodjem ga navdaja in kakšne duševne premike sproža v njem; skratka, umetniško delo lahko prepozna le tako, da ga preskusi na samem sebi, da razbere svoje resnične vtise o njem ter jih natanko oceni in opiše; prav zato je kritiku potrebno, da razpolaga – ne s pravšnjo definicijo lepote, temveč z živo dovzetnostjo zanjo, kajti lepota ni le ena sama in za kritika so vse dobe, umetniški slogi in šole okusa enakovredni.

Podobne poglede zagovarjata tudi oba glavna predstavnika francoske impresionistične kritike, Anatole France in Jules Lemaître, ki se v načelnih ekskurzih in uvodih k svojim kritičnim spisom prav tako izrekata zoper kakršenkoli sistem ali metodo pri dojetanju literarnega dela. Edino merilo, ki ga priznavata in pri katerem dosledno vztrajata, je tudi njima neposrednost in pristnost kritikovih osebnih vtisov. V tem sta, kot je videti, še radikalnejša od Paterja. Tako za Anatola Francea (*La vie littéraire*, I-IV, 1886-1896) ni objektivne kritike, kakor ni objektivne umetnosti, kajti človek ne more nikoli stopiti iz samega sebe, ampak je obsojen, spoznavati stvari zgolj po vtisu, ki ga le-te napravijo nanj; dober kritik je tisti, ki pripoveduje o doživljajih svoje duše sredi med mojstrovini in kritika je vredna toliko kot tisti, ki jo je izrekel: bolj ko je osebna, bolj je zanimiva; zavedati se je treba, da ima knjiga toliko različnih izvodov, kolikor ima bralcev, in da splošnega soglasja v umetniških stvareh ni, pa naj

se zagovorniki objektivizma še tako sklicujejo nanj, saj ni dveh bralcev, ki bi isti Vergilijev verz občutila docela enako; to, kar imenujejo soglasje, je v bistvu le konvencionalno privzeto mnenje o klasičnih in drugih delih, ki se malo beró: brez tega bi bile naše sodbe o umetnosti še bolj različne, kot so že tako; vsako umetniško delo je bilo že od nekdaj predmet razhajanja in prav v tej vprašljivosti, kajti prav vsako je vprašljivo, je prejkone eden od njegovih največjih čarov: kdaj bo kritika dosegla strogost pozitivne znanosti, danes ni moč napovedati in dá se celo dovolj razumno domnevati, da je ne bo dosegla nikoli; kljub temu je še vedno bolje nezanesljivo govoriti o lepih stvarih, kot jih za zmerom prepustiti molku. Prav zato si Anatole France pridržuje pravico, ne sicer izrekati končne sodbe o njih, mnenja in okusi so za kaj takega prerazlični, pač pa brez vnaprejšnjih teoremov, sledeč svojim nagnjenjem, domišljiji in razpoloženjem, kar najbolj resnično in odkrito izpovedovati občutke in vtise, ki se mu porajajo ob srečanju z njimi: bolj kot kritik hoče torej biti ljubitelj, ki uživa v lepem in ki o teh svojih doživljajih pripoveduje tudi drugim.

Iz postavke, da sodimo dobro o tistem, kar imamo radi, izhaja tudi Jules Lemaître (*Les Contemporains*, I-VIII, 1886-1918; *Impressions de Théâtre*, I-VIII, 1888-1920). S tem se kritični sodbi ne odreka, vendar meni, da ta ne more biti drugačna kot osebna in kot taka veljavna le za tiste, ki čutijo enako; nič manj osebna ni niti takrat, kadar je normativna in se sklicuje na vnaprej določena estetska, moralna in druga načela, na zakone zvrsti in utrjena merila; edino, kar odloča o umetnosti, je namreč neposredni vtis, ki ga le-ta izzove v nas; toda tudi ta vtis ni zmerom enak, saj se spreminja od branja do branja, od trenutka do trenutka, kakor se spreminjamo mi sami; zato o kakem splošnem soglasju, ki bi ne bilo zgolj konvencionalno in privzeto, skoraj ni mogoče govoriti; v tem pa je tudi vzrok, zakaj se literarna kritika ne more vzpostaviti kot doktrina.

Tudi pogled na literarno kritiko, ki ga je v eseju *Kritik kot umetnik* (*Intentions*, 1891) razvil Paterjev učenec, Oscar Wilde, izhaja iz načela, da je edini pravi kritikov cilj, predstaviti vtise, ki jih je v njem prebudilo umetniško delo. Vendar Wilde ne vztraja več tako kot Pater in drugi zagovorniki kritičnega impresionizma na neposrednosti, resničnosti in natančni oceni teh vtisov, ampak to zvezo z umetnino kot objektom, ki jo je impresionistična kritika implicitno še vzdrževala, opušča kot nepomembno. Zanj je kritika predvsem umetnost, je ustvarjanje znotraj ustvarjanja, ki je do kritizirane umetnine v istem razmerju, v kakršnem je le-ta do svojega snovnega sveta; kritiku je umetniško delo zgolj pobuda in izhodišče za nastanek novega, lastnega dela, ki zanj nikakor ni nujno, da bi moralo izpričevati podobnost s kritiziranim. Glede na to, da je umetnost zavezana izključno estetskemu čutu, ne pa treznemu razumu, sta lahko razumevanje (razlaga) in spoznavanje (analiza) umetniškega dela le nižji stopnji njegovega doumevanja, obe podrejeni sintetičnemu vtisu dela kot celote; zato stremi kritik više od njiju, ne k temu, da bi razrešil uganko umetnosti, pač pa, da bi še bolj razširil in poglobil njeno

skrivnost; najvišja kritika ni nič drugega kot zaris lastne duše in je – kot najčistejša oblika osebnega občutka – bolj ustvarjalna od samega ustvarjanja: če je namreč kritika bodisi kot umetnikova zavestna volja ali kot njegov kritični čut, kar je eno in isto, nujni sestavni del sleherne umetnine, potem velja o kritični stvaritvi, da je samoustvarjalna in neodvisna in zato sama svoj namen, kajti meriti jo je moč le ob nji sami in le v nji sami leži opravičilo za njen obstoj. – Ta apoloģija literarne kritike kot čiste umetniške stvaritve ima kajpa svoj zarodek v kritičnem impresionizmu, in sicer v tistem njegovem vidiku, ki ga je vsaj nakazal, če ne odprl že Anatole France, ko je svoje kritične sestavke označil za neke vrste samoizpovedi ali za posebno obliko avtobiografskega pripovedništva. Le da je Wilde šel v tem do konca: s tem da je literarni kritiki priznal samozadostnost in polnomočnost subjektivnega ustvarjalnega akta, jo je razrešil tudi zadnjih ozirov, ki so impresionistično kritiko še vezali na njen predmet. Zato njegovega eseja ne gre jemati za merodajni teoretski zagovor impresionizma v kritiki, za kar je dolgo veljal; razumeti ga je predvsem kot literarnoprogramatični tekst, ki je v službi aktualnih časovnih tokov, to je fin-de-sièclovskega esteticizma in larpurlatizma. Vendar mu tudi kot takemu ni moč odrekati pomena za teorijo in še posebej za tipologijo literarne kritike, saj je s svojo opredelitvijo literarne kritike kot čiste umetnosti zasnoval vzorec kritike, ki ni le doživljal razcveta v svojem času, ampak je ostajal v rabi tudi kasneje in se z njim kot posebno različico kritike, ki želi biti predvsem poetično podoživeta parafraza umetniškega dela, srečujemo neredkoma še danes.

O impresionistični kritiki ni moč prav soditi, če ne upoštevamo kulturnozgodovinskega konteksta, iz katerega je ta kritika izšla. S tem da je zametavala vsak vnaprejšnji estetski ali miselni sistem pri dojetanju literarnega dela, njegovo neposredno, subjektivno percepcijo in doživetje pa imela za edino merodajno, se je dejansko odrekla tradicionalnemu in vsakršnemu normativizmu v literaturi, docela odvrnila pa se je tudi od genetičnega in determinističnega pogleda nanjo in s tem od metod, ki sta jih bila v njeno razpoznavanje uvedla historizem in pozitivizem 19. stoletja. Zaradi tega je kajpa trčila na odpor tiste literarne vede, ki se je hotela po vzoru naravoslovnih in historičnih ved prav s temi metodami vzpostaviti kot objektivna znanost, zraven pa je neredko, kar velja posebej za Brunetièra v Franciji, v nekaterih, za literaturo bistvenih stvarih še naprej ohranjala od normativizma 17. in 18. stoletja podedovane klasifikacijske in vrednostne kalupe. Nezaupnica, ki jo je ta literarna veda izrekala impresionistični kritiki v imenu objektivnega znanstvenega mišljenja, je bila seveda načeloma upravičena, saj sta bila tako agnosticizem kot subjektivizem, ki ju je odkrito izpovedovala ta kritika, s takim mišljenjem v osnovi sprta. Res pa je tudi, da se impresionistična kritika ni nikoli potegovala za to, da bi bila znanost, in prav za prav niti ne za to, da bi bila kritika, ki ocenjuje in razsoja; bolj kot to je hotela biti osebno pričevanje, zapis o doživljajih in občutkih, ki jih v kritiku-bralcu sproža umetniško delo, skratka: biti je hotela predvsem posebna, avtobiografska vrsta literature o(b) literaturi. V ta namen je

posegala po najrazličnejših literarnih in polliterarnih zvrsteh, od člankov, podlistkov, potopisnih kramljanj do novel in esejev; razvila pa je tudi zavirljivo kulturo izražanja, zato da se je lahko kar najbolj zblížala z delom in čim razločneje opisala svoje, tudi najtanjše vtise o njem; k temu jo je silila težnja, da bi vsako delo dojela predvsem z vidika njegove posebnosti in enkratnosti, in ne toliko, da bi ga opredeljevala in razvrščala po njegovih obćih značilnostih, kot to pritiče znanosti. Sámó dejstvo, da se je načeloma odrekala vsakršnih vrednostnih sodb, seveda še ne pomeni, da jih ni v praksi velikokrat izrekala. In tudi njen agnosticizem ni bil nikoli tako neprepusten, da se ne bi mogli skozenj prikrasti vsaj nekateri apriorni nazori, najrajši tisti, ki so bili privzeti manj zavedno in po inerciji: se pravi – tradicionalni. Dogajalo se ji je torej, le da v nasprotni smeri, nekaj podobnega kot literarni vedi, ki kljub objektivistični naravnosti še zdaleč ni bila imuna za subjektivne sodbe, čeravno si tega ni priznavala.

Nasprotje med subjektivističnim in objektivističnim pristopom k literaturi, ki ga je po svoje razreševal že A. W. Schlegel in ki se je prvič ostreje zastavilo šele z nastopom impresionistične kritike, je skušal literarni zgodovinar Auguste Lanson (*La Méthode de l'Histoire littéraire*, 1910) premostiti tako, da se je zavzel za jasno metodološko razmejitev med obema pristopoma. Impresionistični kritiki je priznal vso legitimnost pa tudi koristnost za literarno vedo, a le, kolikor obstaja kot osebno pričevanje strogo v svojem začrtanem okviru. Pa tudi literarnemu zgodovinarju ni odrekal pravice do subjektivnih sodb, vendar s pogojem, da so te sodbe vselej odkrito predstavljene kot osebne in da si ne nadevajo videza objektivnih zgodovinskih ali logičnih ugotovitev. Po Lansonu je naloga dosledno uporabljene literarnozgodovinske metode ta, da nam pomore do objektivnejših spoznanj, s tem da jih očiščuje subjektivnih prvin; iz tega pa še ne sledi, da se velja in da se je moč subjektivizmu v literarni vedi docela odpovedati: literarno delo je slej ko prej individualno in zato – že po definiciji – znanosti ne do kraja dostopno. Impresionizem tiči globoko v sámí osnovi literarnozgodovinskega dela; glede na to se zdi Lansonu bolj znanstveno, priznati in uravnati vlogo impresionizma v literarnozgodovinskih raziskavah, kot pa ga zanikati.

Če je bila z Lansonom – in ne samo z njim – literarna zgodovina pripravljena impresionistični kritiki priznati določen neodsvojljiv delež pristojnosti pri sprejemu in presoji literarnih del, pa bi o večini literarnoteoretskih iskanj, ki so se zvrstila za tem, lahko rekli, da so kljub vse očitnejšemu odmiku od pozitivizma pa tudi historizma 19. stoletja slej ko prej ohranjala in vzdrževala strogo razdaljo tako do impresionistične kritike v prvotnem, historičnem kakor tudi v kasnejšem, bolj ohlapnem in raztegljivem pomenu, ko je beseda impresionizem postala tako rekoč sinonim za sleherno subjektivno ali subjektivno obarvano sodbo o literaturi. Razlog za to distanco tiči kajpa predvsem v tisti agnostični predpostavki impresionistične kritike, ki je zanikovala smiselnost kakršnegakoli trdnejšega in zavezujočega sistema pri razpoznavanju literature in ki je literarna znanost ni mogla priznati, ne da bi se bila s tem odpovedala tudi sámí sebi in

svojim spoznavnim kriterijem. Vendar iz tega še ne sledi, da je ostajala nedovzetna za vprašanja, ki jih je bila zastavila impresionistična kritika s svojim nastopom, in da ni poskušala nanja – v mejah svoje epistemološke naravnosti – tudi odgovarjati. Že zgolj dejstvo, da se je v zadnjega dobrega pol stoletja poglavitno izmed teh vprašanj, vprašanje o tvorni funkciji bralca pri recepciji in doumevanju literarnega dela, postopoma preselilo z roba v samo središče njenega zanimanja, nam govori o nasprotnem. Toda, čeprav so bile pri tem vsaka po svoje udeležene bolj ali manj vse novejšje spoznavne in raziskovalne smeri, ki so kakorkoli vplivale na literarno vedo, od fenomenološke in hermenevtične do strukturalistične, semiološke in dekonstrukcionistične, bi težko rekli, da je imel ta premik kak odločilnejši vpliv na samo teorijo in prakso literarne kritike. Teza impresionističnih kritikov, da ima literarno delo toliko različnih izvodov, kolikor ima bralcev, in da je vsako novo branje drugačno od prejšnjega, je v fenomenološki analizi literarnega dela Romana Ingardna (*Das literarische Kunstwerk*, 1931), po kateri se literarno delo v skladu s svojo intencionalno naravo do kraja vzpostavi in kot estetski predmet konkretizira šele z branjem, sicer dobila oporo in določeno potrditev na sistemski ravni, ki je prej ni imela. Tudi vidik integracije ali zlitja avtorjevega (prvotnega) in interpretovega vsakokratnega (časovno vezanega) horizonta, ki ga je bil v novejši hermenevtični teoriji uveljavil H. G. Gadamer (*Wahrheit und Methode*, 1960), je bistveno razširil meje bralčevega tvornega deleža pri razumevanju in osmišljanju literarnega dela. Semantično povezanost literarnega dela z avtorjevo prvotno intencijo, ki jo literarna hermenevtika na ta način še vzdržuje, pa sta pozni strukturalizem in poststrukturalizem pretrgala, pojmujoč literarno delo kot samozadosten tekst, podvržen izključno jezikovnim strukturnim zakonitostim in nabit z vsakovrstnimi križajočimi in prepletajočimi se pomeni, ki jih je s pomočjo ustreznih metagovorih moč sicer razbrati, a nikoli do kraja izčrpati. Z izbrisom avtorjevih očetovskih pravic nad tekstom in njegovim sporočilom je dobil sicer bralec proste roke pri njegovem razumevanju in pri razlagi in razreševanju njegovih razmreženih pluralnih pomenov, ugank in aporij; bolj ali manj prezrt in netematiziran pa je pri tem ostal vidik neposrednih psiholoških in estetskih učinkov, ki jih ima tekst na bralca. Še najbolj izrecno se je med vodilnimi teoretiki te smeri pri tem vidiku pomudil in se do njega opredelil Roland Barthes (*Le plaisir du texte*, 1973), vendar tako, da ga je izločil iz območja pozitivne znanosti, kamor se po njegovem uvršča teorija teksta. Problem bralčevega ugodja ali užitka ob tekstu, ki se je nanju sklicevala in se na njiju utemeljevala impresionistična kritika, je bil tako spet vrnjen literarno 'kritični vedi' (la science critique), naj ga razrešuje v okviru svojih posebnih spoznavnih možnosti in pooblastil.

3. Imanentna kritika. Teorija literarne kritike, ki jo je bila zasnovala zgodnja romantika, je bila namenjena predvsem načelni utemeljitvi te novorojene literarne dejavnosti nasploh in je ta svoj širši – rekli bi – kulturnozgodovinski namen tudi v celoti dosegla.

Vendar ob tem ni moč spregledati, da je zlasti Friedrich Schlegel s svojim pojmovanjem literarnega dela kot avtonomne entitete in z njim skladno zasnovano literarne kritike kot načina razbiranja, doumevanja in dopolnjevanja literarnega dela iz njegovih notranjih premis položil tudi konkreten teoretski temelj za čisto določen tip literarne kritike, drugačen od tistih dveh, ki ju je navrgel kasnejši zgodovinski razvoj, ko je z biografsko kritiko izpostavil predvsem genetični in z impresionistično recepcijski vidik literarne kritike. A čeprav se model literarne kritike, kakršnega je zasnoval in dal zanj tudi nekaj konkretnih zgledov Fr. Schlegel, v kasnejši literarnokritiški praksi ni zasidral, to še ne pomeni, da so bila s tem zgodovinsko presežena tudi teoretska izhodišča njegovega kritiškega koncepta.

Vračanje k literarnemu delu kot osrednjemu predmetu literarnega preučevanja je namreč že kmalu po začetku tega stoletja začelo postajati skupni razpoznavni znak vseh tistih, četudi po izvoru največkrat različnih usmeritev v literarni vedi in njeni teoriji, ki so se hotele izviti iz determinističnih kolesnic historizma in pozitivizma in so zato prav v razpoznavanju posebne, avtonomne narave literarnega dela in literature nasploh videle ne le svoj poglavitni cilj, ampak tudi porošstvo za avtonomnost svoje stroke in njenih preučevalnih metod. Med tistimi, ki so šle najdlje v tej težnji, je navesti zlasti: rusko formalistično šolo, ameriško 'novo kritiko' (New Criticism) z nekaterimi njenimi angleškimi predhodniki, posebej W. Empsonom, in – na nemškem jezikovnem območju – imanentno interpretacijo (werkimmanente Interpretation) z glavnima predstavnikoma W. Kayserjem in E. Staigerjem. In četudi gre pri tem za troje ločenih in neenakih usmeritev, ki tudi naznotraj po večini niso docela enotno uglašene, je vendarle moč najti med njimi vrsto stičišč, ki jih močno zблиžujejo. Vse namreč pojmujejo literarno delo predvsem kot estetski predmet, kot jezikovno stvaritev (artefakt), ki je notranje razvita in v sebi uravnotežena formalna in pomenska celota, ne pa preslikava ali odtis nečesa drugega, delu zunanega. V težnji, da bi preniknile do bistva literarnega dela in do specifične narave literature sploh, se zato opirajo neposredno na sam literarni tekst in se skušajo z njegovim natančnim branjem (ang. close reading) in razborom njegovih oblikovnih, stilističnih in kompozicijskih značilnosti dokopati do rekonstrukcije avtorjevega oblikovalnega postopka (rus. pričm), medtem ko avtorja kot psihofizično osebo puščajo pri tem načeloma ob strani. Značilno zanje je tudi, da ukinjajo strogo delitev med formo in vsebino literarnega dela. Vendar je očitek formalizma, ki so si ga s tem nakopale, upravičen le, kolikor so v svojih, zlasti zgodnjih iskanjih dejansko prezrle in docela zaobšle zgodovinsko, socialnopsihološko razsežnost literarnega dela, neupravičen pa toliko, ker so, izhajajoč iz notranje oblikovitosti literarnega dela, njegovi formi pri tem vseskozi priznavale nespodbitno pomenotvorno vlogo. Kasneje, kar velja že za nekatero predstavniko ruskega formalizma, še bolj pa za zgodnji, češki strukturalizem, ki ga je bil nasledil, – je bila dilema med formo kot nosilko estetskih in zgodovino kot nosilko zunajestetskih prvin literarnega dela v teoriji presežena, in to tako v korist prvenstveno

estetskega ustroja literarnih del kakor v korist zgodovine kot nosilke njihovih ne le zunajestetskih prvin, ampak tudi kot nosilke nepretrganega procesa njihove estetske vrednostne selekcije v času (prim. Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, 1936).

Vrnitev k literarnemu delu kot osrednjemu predmetu literarnega preučevanja je spodbudila in v mnogočem odločilno zaznamovala razvoj literarne vede v 20. stoletju, in to v dvojni smeri: botrovala je vzniku številnih teoretskih del, ki vsako po svoje izpostavljajo specifično (n. pr. O. Walzel, *Das Wortkunstwerk*, 1926) ali dajejo sistematičen bodisi fenomenološki (R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 1931) bodisi strukturalistični (J. M. Lotman, *Struktura hudoževstvennega teksta*, 1970) uvid v naravo literarnega dela (če posebej navedemo le troje ključnih in po usmerjenosti in času nastanka dovolj disparatnih primerov). Pripomogla pa je tudi k široki uveljavitvi tako imenovanega notranjega ali imanentnega pristopa k literarnemu delu kot avtonomni stvaritvi ali artefaktu. Pri tem ne gre spregledati dejstva, da je prav ta pristop delno posegel v območje, ki je bilo dotlej bolj ali manj prepuščeno literarni kritiki, in s tem ne sicer ukinil, pač pa razrahljal strogo ločnico, ki se je bila pred poldrugim stoletjem z razmahom historicizma vzpostavila med literarno vedo in njo. S podobno, tej komplementarno težnjo pa se srečujemo tudi pri tisti novejši literarni kritiki, ki je dobila ime 'imanentna' (nem. *werkimmanente Kritik*) prav zato, ker se v razliko od impresionistične pa tudi od določene prakse, lastne konvencionalnim literarnim recenzijam, pri predstavitvi in presoji literarnih del ne zanaša in ne sklicuje zgolj na vtise in občutke, temveč se opira v prvi vrsti na njihovo podrobnejšo analizo in interpretacijo, iščoč v njiju napotkov in potrdil za izid svoje sodbe o njih. S tem si je blizu tistim usmeritvam v literarni vedi, ki temeljijo na metodah notranjega pristopa k literarnemu delu. Vendar je prav zato, ker imamo tu opraviti ne sicer s prepletanjem, vsekakor pa bližnjim stikom dveh mejnih področij, jasno razlikovanje med njima toliko bolj potrebno.

Tako imenovani notranji ali imanentni pristop k literaturi (angl. *intrinsic approach*, frc. *critique intrinsèque*) je več kot samo ena od metod literarne vede; je pravzaprav zbir vseh tistih njenih preučevalnih prijemov, ki skušajo prodreti v samo tkivo literarnih del, zato da bi prodrli do njihove prave, specifično literarne ali pesniške narave. Se pravi, da bi se, kot to pritiče sleherni vedi, od analize konkretnega in posamičnega povzpele do občega ali šire veljavnega. Temu, v bistvu teoretskemu spoznavnemu cilju je podrejena večina raziskav tako ruske formalistične in češke zgodnjestrukturalistične šole kakor tudi (anglo)ameriške 'nove kritike'. Delež analiz in interpretacij, ki se omejujejo izključno na posamezna literarna dela, kar jih približuje literarni kritiki, je pri njih zato sorazmerno majhen; to pa velja nekoliko manj za imanentno interpretacijsko prakso, kot jo je bila razvila zlasti nemška literarna hermenevtika.

Meja, ki ločuje imanentno literarno analizo in interpretacijo od imanentne literarne kritike, čeravno je v konkretnih obravnavah

marsikdaj videti zabrisana in manj ostra, ni zato nič manj obstojna in je slej ko prej prav tista, ki tudi sicer ločuje literarno vedo od literarne kritike. Če sta namreč imanentna literarna analiza in interpretacija namenjeni predvsem podrobnejemu razpoznavanju literarnega dela in prek njega širšemu razpoznavanju literature in njenih zakonitosti, ne da bi se posebej spuščali v njegovo vrednotenje, se imanentna literarna kritika ukvarja z njegovo analizo in interpretacijo predvsem zato in največkrat le toliko, da lahko nanju opre in z njima upraviči svojo vrednostno sodbo o njem. To sicer ne pomeni, da imanentna literarna analiza in interpretacija vrednostne sodbe sploh ne poznata; ta je namreč pri njiju zvečine že predpostavljena, saj se v glavnem ukvarjata z znanimi in priznanimi deli, ki že imajo svojo bolj ali manj utrjeno mesto v veljavnem literarnem kánonu. Po drugi strani pa se tudi imanentna literarna kritika v načelu izogiblje neposrednim, eksplicitnim sodbam in vrednostnim oznakam in daje rajši prednost implicitni vrednostni presoji, se pravi taki, s katero naj bi se literarno delo razkrivalo in si tudi sodilo tako rekoč samo. Pri tem seveda izhaja iz podmene, da so vsi kvalifikacijski faktorji, ki odločajo o tem, koliko je kako delo umetniško ali ni, položeni že v samo literarno delo in kot njegova neodsvojljiva lastnost navzoči v njem in da je ne od kritikovih vtisov, občutkov in miselnih asociacij, kot pri impresionistični kritiki, ampak predvsem od njegove pronicljivosti in analitične sposobnosti odvisno, koliko zna te faktorje razkriti in jih prav ovrednotiti.

Že ta izhodiščna naravnost imanentne literarne kritike, ki se sklicuje predvsem na literarno delo samo in ki vidi v njem merodajno poroštvo tudi za svojo lastno veljavnost, kaže dovolj, da ji gre v prvi vrsti za to, da bi literarno delo dojela in predstavila v vsej njegovi individualni posebnosti in enkratnosti in da se zato tudi ne čuti zavezano nobenemu vnaprej določenemu normativnemu sistemu. Še več: odstopanje od vladajoče norme in kršenje ustaljenih pravil in literarnih konvencij ima za pravico in tako rekoč za konstitutivno lastnost literarnega dela, če ne kar za jamstvo in dokaz njegove umetniške pristnosti. To pa seveda še ne pomeni, da je ta kritika tudi zares zavarovana pred slehernim normativizmom. Prvi in osnovni, s katerim ta kritika stoji in pade, je že postulat enotnosti in celovitosti literarnega dela, po katerem se vsi deli in vse sestavine umetniško dovršenega dela, naj bojo še tako raznorodne, med seboj ustrezno dopolnjujejo in se vežejo v zaključeno celoto, v čemer ni težko prepoznati obnovljene različice starega klasičnega načela o enotnosti v mnogoterosti. Za logični podaljšek in izpeljavo tega postulata na razmerje med formo in vsebino imamo lahko tudi načelo o njuni ne-
ločljivosti in sovpadu v umetniško uspelih delih, s tem pa tudi načelo o pomenotvorni vlogi umetniške forme, ki ju zagovarja ta kritika. Vendar pri tem nikakor ni moč mimo docela realne osnove in s tem racionalnega jedra, ki ga postulat enotnosti in celovitosti literarnega dela podeljuje že samo literarno delo s svojim obstojem. Le-to namreč ne more temeljiti na difuznosti svojega gradiva in svojih sestavin, ne da bi se s tem tudi samo razpršilo in izničilo, ampak lahko kot

duhovna tvorba, ki je v samostojnem razmerju do predstavljene izkustvene resničnosti, temelji le na njihovem obvladovanju in organizaciji. To pa po drugi strani pomeni, da literarno delo svojo enotnost in celovitost dosega tako, da v svojem nastajanju, to je v oblikovalnem postopku, skupaj z jezikovno formalnim privzema, po svoje osmišlja in integrira vase tudi gradivo zunanje, empirične resničnosti z vsemi v nji latentno prisotnimi nasprotji in protislovji vred; pa ne zato, da bi ta protislovja, kar ni v njegovi moči, razrešilo, ali zato, da bi jih utajilo ter se s tem samo osiromašilo, pač pa zato, da bi jih čimbolj razprlo in izrazilo in tako vsaj posredno nakazalo pot k njihovi možni pomiritvi. Prav v tem napetem razmerju med tako imenovano notranjo in zunanjo komponento literarnega dela, brez katerega bi le-tega sploh ne bilo, se skriva in hkrati očituje to, čemur pravimo umetniška resnica literarnega dela, in lahko bi celo rekli, da je literarno delo toliko bolj umetniško, kolikor bolj intenzivno in napeto je v njem to razmerje. Zato je treba pritegniti imanentni literarni kritiki, ko se sklicuje na avtonomno naravo literarnega dela in se pri tem izreka za njegovo enotnost in celovitost, ni pa ji moč pritrditi, kolikor na škodo tega razmerja absolutizira formo kot edino veljavno konstituanto literarnega dela in pri tem pozablja, da lahko forma, ki je zmeraj le forma nečesa, pridobiva in opravlja svojo konstitutivno in integrativno vlogo ne po vnaprejšnjem normativnem nareku, ampak le v tvornem stiku, v igri in protiigri, z ireduktibilnimi danostmi empirične resničnosti.

S tem kajpa večstranski odnos med literarnim delom in zunanjo resničnostjo še ni izčrpan, kajti tudi avtonomni status, ki ga imanentna literarna kritika po pravici priznava literarnemu delu, ni konec koncev nič drugega kot zgolj posebna, lahko bi rekli paradoksalna oblika tega odnosa, ki omogoča literarnemu delu, da lahko kot celota svojo resnico predpostavi in zoperstavi tej resničnosti. A že tudi brez tega je dovolj očitno, da tiste postavke imanentne literarne kritike, ki je botrovala njenemu imenu in ki je po nji literarno delo potrebno razumevati, razlagati in ocenjevati iz njenega samega, ne gre jemati dobesedno. Jemati jo je predvsem kot izhodiščno težnjo te kritike, približati se čimbolj literarnemu delu in ga kot avtonomno celoto dojeti v vsej njegovi posebnosti, medtem ko kritike ali kakršnekoli druge razpoznave ali razlage literarnega dela, ki bi bila lahko delu strogo imanentna in ne bi v nobenem pogledu prestopala njegovega fizičnega in miselnega okvira, preprosto ni in si je tudi teoretično ni moč zamisliti, saj je sleherni kritični akt že po naravi transcendenten svojemu objektu, tako da o imanentnosti v čistem pomenu pri njem ni moč govoriti.

O tem, da sleherni literarna kritika nujno presega 'vidne meje' literarnega dela, si je bil na jasnem že Friedrich Schlegel, zato bi tudi njegovega literarnokritičnega koncepta, pa bodi še tako zavezan literarnemu delu in njegovi avtonomnosti, ne mogli brez pridržkov imenovati imanentnega. Naj v tej zvezi omenimo, da celo tako dosledni zagovornik imanentne interpretacijske metode, kot Emil Staiger (*Die Kunst der Interpretation*, 1955), sodi, da bi bilo 'naduto',

omejevat se pri razlagi literarnih del zgolj na njihovo besedilo. Bolj nepopustljiv, le da iz nasprotnega zornega kota, je strukturalist Tzvetan Todorov (*Qu'est-ce que le structuralisme?* 1968). Ta namreč imanentni pristop k literarnemu delu, pa naj gre že pri tem za imanentno znanstveno interpretacijo ali za imanentno literarno kritiko, vnaprej zavrača kot nemožen. Po njegovih besedah mu je še najbližje "pasivno branje, toda tudi to ni docela imanentno, saj dve branji nista identični drugo z drugim". Kaj potemtakem reči o aktivnem pisanju, kakršno je kritika? "Kako lahko pišemo eno besedilo, pa pri tem ostajamo zvesti drugemu besedilu ter ga ohranjamo nedotaknjena; kako lahko artikuliramo govor (discours), ki naj bo imanentno drugemu govoru? Brž ko gre za pisanje in ne več za branje, govori kritik nekaj, česar preučevano delo ne izgovarja, pa čeprav kritik trdi, da govori prav tisto. Brž ko kritik zgotovi novo knjigo, ukine tisto, o kateri govori." – Todorov ima seveda popolnoma prav, ko opozarja na neodpravljeni razkorak med delom samim in slehernim pisanjem o njem, in ko trdi, da nobena interpretacija ali literarna kritika, naj želi biti delu še tako imanentna, ne more tega dela ne poustvariti ne nadomestiti. Vprašanje je le, če je to tudi res njen pravi namen. O obeh namreč lahko rečemo, da dajeta prednost razumevanju in spoznavanju literarnega dela pred vsem drugim, tudi pred vrednotenjem, ki ni le pri imanentni interpretaciji, ampak tudi pri imanentni literarni kritiki praviloma vselej bolj implicitno kot eksplisitno. Pri tem kajpa jemljeta nase – tako kot sleherno pisanje o literaturi – tveganje, da je lahko njuno razumevanje literarnega dela nepopolno ali vsaj deloma, če že ne kar v celoti zgrešeno. Vendar s tem, ko vztrajata pri enotnosti in celovitosti literarnega dela, ohranjata njegovo integriteto in mu dopuščata, ne sicer ravno, da si sodi samo, pač pa, da slej ko prej ostaja tisti preizkusni kamen, ob katerem se lahko vsak trenutek meri in preverja pronicljivost in verodostojnost njunega razumevanja, s tem pa naposled, kar velja posebej za literarno kritiko, tudi osnovanost in vrednost njune sodbe o njem.

Tako kot branje je delu lahko bolj ali manj imanentno tudi razumevanje, saj med njima ni moč potegniti otipljive črte ločnice; morebitna razlika med njima je kvečjemu v njuni kvalitativni stopnji. Branje, kakršnokoli že, je samo po sebi že tudi razumevanje in razumevanje je v najboljšem primeru le bolj poglobljena in od zavesti nadzirana stopnja branja. Tega pa že ne bi mogli več reči o imanentni interpretaciji; ta je imanentna le, kolikor se izvorno opira na razumevanje dela, s svojo širšo znanstveno crudicijo in predmetno analizo, ki brez njene pomoči ne more, pa ga dejansko vidno prestopa. Še bolj velja to seveda za tako imenovano imanentno literarno kritiko, ki je v nestrogem pomenu besede 'imanentna' le, kolikor skuša razumeti literarno delo v vsej njegovi individualni posebnosti, medtem ko s svojimi vrednostnimi kriteriji, temelječimi na širšem, primerjalnem poznavanju literarnih del, nujno presega obseg in doseg enega samega od njih. Zato bi se ji namesto uveljavljene bolj prilagala oznaka 'ergocentrična' – izraz, ki ga uporablja René Wellek (*Theory of Literature*, 1956) za tisto literarno vedo, ki je izrecno naravnana k

literarnemu delu in k literaturi kot svojemu osrednjemu predmetu –, vtem ko sta oznaki 'formalistična' (P. de Man) ali 'tehnološka' (N. Mecklenburg), ki ji ju dajejo nekateri literarni teoretiki, manj ustrezni, ker preozki.

Obstaja pa mimo te, ki o nji govorimo, tudi kritika, ki ji pravzaprav edini gre pravica, da jo smemo brez vseh pridržkov imenovati imanentno: to je tista avtorjeva kritična samorefleksija, ki je kot integralni del ustvarjalnega procesa že od vsega začetka tvorno navzoča pri nastajanju literarnega dela in ostaja kot njegova konstitutivna prvina tudi trajno vpeta vanj. Teoretsko oprijemališče zanjo je dal že Kant, ko je v *Kritiki presojevalne zmožnosti* izpostavil pomen presojevalne zmožnosti ali okusa ne le za sodbo o umetnosti, temveč tudi za umetniško ustvarjanje samo ter jima v skladu s svojimi pojmovanji dodelil vlogo usklajevalcev domišljije z razumom. Zelo visok konstitutivni delež v ustvarjalnem procesu je tej kritiki pripisoval tudi Friedrich Schlegel, kar je še posebej razvidno iz njegove znane opredelitve poezije kot 'spoja genialnosti in kritike'. Dovolj prostora zanjo je tudi v Baudelairovem pojmovanju inspiracije kot 'sestre' pesniškega vsakodnevnega dela. V dvajsetih letih tega stoletja, to je v času, ko so se začeli močneje uveljavljati novi pogledi na posebno naravo literarnega dela, pa sta na pomen te kritike znova opozorila dva pesnika-teoretika – T. S. Eliot v Angliji in Paul Valéry v Franciji. Po mnenju prvega (*The Function of Criticism*, 1923) je kritika, ki jo opravlja pisatelj na svojem lastnem delu, 'najbolj vitalna in najvišja oblika kritike' in nekateri pisatelji so 'samo zato večji od drugih, ker je njihova kritična sposobnost večja'. Po prepričanju drugega (*Variété II*, 1929) pa bo 'vsak pesnik konec koncev obveljal le toliko, kolikor velja kot kritik (samega sebe)'. Kaj dosti dlje od tega načelnega poudarka pa ti dve izjavi, ki vsaj toliko kot na teoretičnem spoznanju temeljita na osebni pesniški izkušnji, ne gresta in po vsej priliki tudi ne moreta iti. Saj je avtorjeva kritična samorefleksija prav zato, ker je kot integralni del ustvarjalnega procesa delu vseskozi imanentna, tako neločljivo spojena z njim, da nam neposredno in v svoji "čisti" obliki sploh ni dostopna. Vse, kar lahko vemo o nji, lahko le deloma in le posredno razberemo ter od primera do primera rekonstruiramo iz rokopiisnih osnutkov ali naknadnih popravkov, če so se ohranili v pesnikovi rokopiisni zapuščini. Zato bi bilo o kaki obči, za vse primere veljavni teoriji te avtorske samokritike težko govoriti. Za doslej najbolj znani poskus v to smer bi lahko šteli E. A. Poeja opis genese pesmi *Krokar* (*The Philosophy of Composition*, 1846), po katerem naj bi bila ta pesem zgolj premišljen rezultat vnaprej začrtanega in strogo izpeljanega logično kritičnega postopka, če se ne bi bil ta opis – tudi po avtorjevem lastnem priznanju – izkazal le za hudomušno ponaredbo in 'potegavščino', prosto posneto po vzorcu, po kakršnem se često ravnaajo pisci kriminalnih zgodb.

Seveda pa avtorske kritične samorefleksije, ki je implicitna komponenta ustvarjalnega procesa in ki je bilo o nji tu govora, ni zamenjevati s tako imenovano avtorsko kritiko, ki jo pišejo ali izrekajo pisatelji o drugih pisateljih. Ta je vselej eksplicitna, specifična

pa predvsem po tem, da nam neredko pove o svojem piscu in njegovem osebnem ustvarjalskem in oblikovalskem kredu vsaj toliko kot o pisatelju, ki ga obravnava. To, da raste iz dejavne izkušnje, je lahko njena prednost pa tudi slabost, ki ji je lahko v oviro pri sprejemanju tujega dela. Zato ji dejstvo, da je avtorska, samo po sebi še ne dovoljuje, da bi bila zgolj zaradi tega veljavnejša in kaj bolj zanesljiva od katerekoli druge literarne kritike.

Ta razprava je odlomek iz daljše monografske študije, ki jo avtor pripravlja za Literarni leksikon.

Študija obravnava izvirno gradivo o simboliki vedskih metrumov v eni izmed redakcij vedske zbirke Jadžurvede, imenovani Taittirija sanhita (Taittirīya saṃhitā, ok. 600 pr. n. š.), v kateri so odlomki himen in žrtveni reki sproti pojasnjeni. Gradivo obsega čez 300 omemb, identifikacij in simbolizacij petnajstih vedskih metričnih oblik, kar priča o veliki pozornosti vedskih pesnikov in njihovih neposrednih razlagalcev do verzne oblike. Simbolne povezave dostikrat izhajajo iz oblikovnih značilnosti metrumov in segajo od predmetnega sveta in obredja do prostorskih, časovnih in religioznih predstav ter kažejo razvrstitev metrumov v vrednostni sistem. Najvišje mesto je dodeljeno metrumu gajatri, ki skupaj s trištubhom in z džagati predstavlja najvažnejšo skupino. Po zanimivi simboliki izstopajo še anuštubh, pankti in viradž, drugi metrumi pa le večajo raznolikost. Avtorica kritično pretresa dosedanje obravnave tega predmeta pri evropskih indologih 19. in 20. stoletja in jih dopolnjuje z interpretacijami V. S. Agrawala, ki v simboliki vedskih metrumov odkriva pomembne sestavine vedskega pogleda na svet prav do nazora o transcendentnem temelju ritma.

Vlasta Pacheiner-Klander

SIMBOLIKA VEDSKIH METRUMOV

Med mnogimi sestavinami, s katerimi najstarejša indijska poezija, zbrana v štirih vedskih zbirkah, že dve stoletji zbuja pozornost evropskih in v novejšem času tudi indijskih raziskovalcev, je zgradba njenih verzov. Poleg pesniške prakse v dokaj natančno ohranjenih temeljnih izvirnih besedilih so bila pri raziskovanju tega področja upoštevana tudi tako imenovana pomožna vedska besedila, razni sezname in priročniki, in tudi najstarejše indijske metrične obravnave. Tega gradiva ni malo, saj je bila metrika, ki jo označuje ista beseda čhandas (chandas n.) kot metrum, kmalu vključena v šest pomožnih vedskih disciplin, od katerih so bile kar štiri, poleg metrike še slovnica, fonetika in etimologija, zasnovane sprva z namenom, da bi vsaka s svojega stališča skrbele za čim zvestejše ohranjanje tekstne podlage vedskega obredja. Proti koncu vedske dobe sta to nalogo prerasli najprej slovnica s Paninijem (Pāṇini) in pozneje metrika s Pingalo (Piṅgala), tako da sta se področji obeh ved razširili na jezikovno in verzno analizo besedil v klasičnem sanskrtu.

Evropski indologi 19. in 20. st. so pri proučevanju vedske metrike že od vsega začetka upoštevali oba vidika, tako vedsko pesniško prakso kakor tudi najstarejše indijske teoretične obravnave. Zgodovina raziskovanja tega področja je seveda polna iskanj v najrazličnejših smereh, deloma s primernim upoštevanjem indijskih metričnih obravnav, deloma pa tudi z metodami in s termini, ki jih je pred evropsko indologijo razvila klasična filologija in od katerih so se nekateri izkazali za manj, drugi za bolj uporabne. Ker so se z metričnimi vprašanji spoprijemali skoraj vsi starejši evropski indologi, večina sicer obrobno ali v zvezi z drugimi problemi, je bibliografija krajših prispevkov in nekaterih daljših del o vedski metriki kar

obsežna, zlasti krajše omembe pa so razpršene in težko dostopne. Temu področju so se posvečali zlasti Weber,¹ Kühnau,² Oldenberg,³ Arnold,⁴ Belloni-Filippi,⁵ med Indijci prejšnjega časa A. Borooh,⁶ v sodobnosti pa A. Mukherji,⁷ R.S. Murty⁸ in A. Mitra.⁹ Tako se je s prispevki teh in drugih indologov sčasoma izoblikovala že dokaj jasna podoba vedске verzifikacije. Čeprav bo v tem članku v ospredju zanimanja en sam, in to zelo specifičen, vidik vedskega metričnega nazora, naj bodo čisto na kratko in le v glavnih potezah najprej predstavljene splošne ugotovitve o verzni podobi vedске poezije.

Vedski verz je silabičen, kar pomeni, da je določen le s številom zlogov, ne pa z njihovim razporedom glede na dolžino in kračino, čeprav je dolžina in kračina samoglasnikov opazna prozodična lastnost vedskega jezika. Sicer pozna vedski jezik poleg dolgih in kratkih samoglasnikov tudi muzikalni naglas, zaradi katerega se zlogi oziroma samoglasniki kot nosilci tega naglasa izgovarjajo v treh različnih višinah. Muzikalni naglas je dostikrat važen za ugotavljanje pomena, za zgradbo verza pa ne. Klasični sanskrt ga nima več. Pri nekaterih oblikah klasične sanskrske verzifikacije se je izgubil tudi silabični princip, tako da sodijo v kvantitativni verzni sistem. V večini klasičnih sanskrskih verzni oblik pa je poleg števila zlogov določena tudi zasedba večine metričnih mest z dolgimi ali s kratkimi zlogi, kar pa se ne ujema z dolžino ali s kračino samoglasnikov v teh zlogih, ker je zlog metrično dolg tudi takrat, ko sledi kratkemu samoglasniku več soglasnikov.

Zaradi pozneje tako izrazitega upoštevanja kvantitete zlogov so indologi že kmalu podvomili o izključno silabičnem značaju vedске poezije, ki naj bi bila tudi po tem, ne le po jezikovnih značilnostih, bliže poeziji v staroiranski *Avesti* kakor poznejšemu metričnemu razvoju na indijskih tleh. Da gre tu res za neprekinjen razvoj, opozarja tudi terminološka povezava nekaterih vedskih metričnih oblik s klasičnimi, ki pa imajo v skladu s celotnim metričnim razvojem pozneje drugačno zgradbo. Podrobnejša analiza je kmalu pokazala, da v osnovi silabični vedski verz zlasti v končnem delu vendarle pozna bolj ali manj stalne oblike zasedbe metričnih mest z dolgimi in s kratkimi zlogi, kar je že zgodaj opazila tudi indijska metrična teorija. To potezo pa je imela bolj za obrobno, tako da velja za temeljno sestavino vedskega verza zlog – akšara (akšara n. – 'neminljivo', 'nespremenljivo'). Najnovejše raziskave metrično rekonstruiranega teksta *Rgvede* pa so pokazale, da tudi po razporedu dolgih in kratkih zlogov obstaja v posameznih tipih verza določeno število temeljnih vzorcev glede na to, kateri manjši sestavni deli – skupine štirih zlogov – se v njih pojavljajo bolj ali manj pogosto.¹⁰

Števila zlogov kot temeljnega določila vedskega verza se sicer pesniška praksa ne drži povsod, tako da tudi teorija pozna verze z enim ali dvema zlogoma več ali manj, kakor je ustaljeno število v verzu določene metrične oblike. Poleg tega vplivajo na število zlogov glasovne spremembe ob stiku sosednjih besed, t.i. sandhi. Njihovo upoštevanje je pozneje v sanskrtu obvezno, v vedski poeziji pa se ravna po svobodnejših pravilih. Zaželeno število zlogov je mogoče

doseči z različnimi postopki pri branju, z razvezavo pozneje uvedene-
ga sandhija in celo s spreminjanjem dolgega samoglasnika v določene-
nem položaju v dva kratka. O teh vprašanih raziskovalci verjetno še
niso izrekli zadnje besede, saj se pojavljajo nova dela s tega področja,
npr. že prej navedena metrična rekonstrukcija *Rgvede* s teoretičnim
uvodom in z opombami.

Vedska poezija je ne glede na dokaj številne odstopne od glavnega
urejajočega načela, števila zlogov, in ne glede na nekatera odprta
vprašanja, npr. razlikovanje med verzi in prozo, že na prvi pogled
kakor tudi po podrobni analizi izrazito vezana beseda. V nji so raz-
poznavne številne oblike, ki so dobile imena že v tej poeziji sami in v
časovno neposredno sledečih teoretičnih obravnavah. Njena brez
težav opazna sestavina je kitica – rk (rk f.), ki obsega od enega do
sedmih verzov. Termin rk pa ni metrični pojem, ker kitico v določene-
nem metrumu navadno označuje kar oznaka za metrum, ampak po-
meni bolj recitiranje kot način prednašanja besedila, ki je značilen za
Rgvedo (*Rgveda* – [‘Sveto] znanje pesemskih kitic’), najpomembnej-
šo in najstarejšo vedsko pesniško zbirko, iz katere črpata besedila in
jih po svoje prirejata dve drugi zbirki: za petje je namenjena *Sama-
veda* (*Sāmaveda* – [‘Sveto] znanje napevov’), za mrmranje odlomkov
himen ob daritvah, spremljano z žrtvenimi reki, pa *Jadžurveda*
(*Yajurveda* – [‘Sveto] znanje žrtvenih rekov’). Več izvirnega gradiva,
ki sega tudi na področje magije, vsebuje *Atharvaveda* – ([‘Sveto]
znanje [svečenika ognja] atharvana’).

Kitice so določene bodisi po številu zlogov v celoti, bodisi po šte-
vilu zlogov njihovih manjših sestavin, verzov. Za ‘verz’ se uporab-
ljajo termini s podobnim izvirnim pomenom: pada n./(m.) – prvotno
‘noga’, ‘stopinja’ ali pāda m. – ‘noga’ ali pad m. – ‘noga’. Vse tri be-
sede so poleg drugih pomenov zaradi prevlade štiriverzne kitice v
staroindijskem pesništvu dobile tudi pomen ‘četrtna’ [kitice]. V tem
pomenu ustrezajo našemu terminu ‘verz’ in nikakor niso sinonimi za
termin ‘stopica’ antične metrike, ki ima podoben jezikovni izvor. Po
mnenju Van Nootena in Hollanda je prav pada temeljna metrična
enota.¹¹ V zloženih pridevnikih -pad kot zadnja sestavina zloženke
ustreza pridevniku ‘-verzni’.

Za temelj vedskega verznege sistema velja sedem oblik, pri katerih
obseg kitice raste od oblike do oblike za štiri zloge:

gajatri (gāyatrī f.)	24 zl.	(4 x 6)	3 + 8 + 8
ušnih (uṣṇīh f.)	28 zl.	(4 x 7)	8 + 8 + 12
anuštubh (anuṣṭubh f.)	32 zl.	4 x 8	
brhati (br̥hātī f.)	36 zl.	(4 x 9)	8 + 8 + 12 + 8
pankti (pañkti f.)	40 zl.	(4 x 10)	5 x 8 ali 8 + 8 + 12 + 12
trištubh (triṣṭubh f.)	44 zl.	4 x 11	
džagati (jagatī f.)	48 zl.	4 x 12	

Iz preglednice je vidno, da osnovna rast kitice po štiri zloge v štiri-
rih od sedmih oblik v praksi ni potrjena s členitvijo na enake ustrezno
dolge verze, zato je na naši preglednici taka členitev tam, kjer je zgolj

teoretična podlaga metrumov, navedena v oklepaju. Besedila pri takih oblikah uporabljajo verze dveh dolžin po 8 in 12 zlogov: očitno sta ti dve dolžini metrično in jezikovno – poleg dolžin 11 zlogov za trištubh in 10 zlogov za viradž – bolj ustrezni od drugih možnosti. Tudi kitice s tako členitvijo morajo seveda dati ustrezno vsoto zlogov, ko so verzi združeni v kitico. Bolj pogostne variante takih kombinacij označujejo nekateri izmed naslednjih – včasih še ne čisto ustaljenih – terminov:

kakubh f.	8 + 12 + 8
satobrhati (satobṛhātī f.)	12 + 8 + 12 + 8
šakvari (śakvarī f.)	7 x 8 ali 1 gajatri + 1 trištubh
viradž (virāḥ f.)	kombinacije 10-zložnih verzov
atičchandās (aticchandās n.) ¹²	kitice nad 48 zlogov

Najdaljša kitica naj bi merila 104 zloge. Staroindijska teorija pozna sicer tudi krajše verze (1 – 5 zlogov). Kot verze obravnava tudi prozne žrtvene izreke, ki so ponekod vključeni v pretežno pesniške vedске zbirke, ker ima vedska besedila kot večno in sveto izročilo tudi po obliki za bolj privzdignjena.

Vedska besedila pa do metrumov izražajo še eno, prav posebno stališče: pripisujejo jim simbolno vrednost. Ta vidik v delu evropskih indologov, ki so bili pretežno usmerjeni k iskanju in obdelavi stvarnih podatkov, iz katerih so skušali zgraditi logične sisteme, sicer ni ostal neopažen, vendar so imeli zanj zdaj več, zdaj manj razumevanja.

Razveseljivo je, da je imel zanj veliko posluha že Albrecht Weber, eden prvih evropskih indologov, ki so se v večji meri ukvarjali s specifično metričnimi vprašanji. V prvi izmed dveh študij o indijski metriki iz l. 1863, posvečeni vedskim metričnim navedbam,¹³ je na podlagi preglednega organiziranega obsežnega gradiva iz vedskih pesniških in obrednih besedil prikazal tudi simbolni aspekt vedskega metričnega nazora, čeprav ga ne označuje s tem imenom. Navaja veliko 'identifikacij' – ta termin uporablja poleg oznake 'povezava' ipd. – metrumov z božanstvi, obrednimi sestavinami, s stanovi, z nebesnimi smermi itd. Pri tem sicer išče racionalno podlago posameznih navedb, npr. v številu zlogov verza ali kitice, v nazivu za posamezen metrum ali v njegovem mestu v vedskem metričnem sistemu. Hkrati pa se zaveda, da se s tem vedskega metričnega nazora ne da pojasniti do kraja, in ga to ne moti.

Zato je presenetljivo, da čez dobri dve desetletji srečamo popolnoma drugačno stališče pri nekem drugem, prav tako dobro informiranem nemškem indologu. Leopold Schroeder je vedsko pojmovanje metrumov zelo podrobno poznal zlasti iz *Jadžurve*. Miselnost te zbirke pa mu je ostala tuja, čeprav v svojem obsežnem delu, petdesetih predavanjih o indijski književnosti in kulturi,¹⁴ namenja obravnavi tega dela kar precej prostora. Njegova podrobna predstavitev je zasnovana na temeljitom poznavanju in citatih ene izmed variant *Jadžurve*, *Maitrajani sanhite* (*Maitrāyaṇī Saṃhitā*), ki jo je malo prej sam pripravil za tisk. Schroeder poudarja, da se mu to delo zdi zanimivo bolj kulturnozgodovinsko kakor literarno ali filozofsko.

Glavna vsebina *Jadžurve* so namreč opisi kompliciranih žrtvenih obredov, prav z obredjem pa so si po njegovem duhovniki prisvojili oblast nad drugimi sloji in celo bogovi. Moč in pomen žrtve se mu zdita tu prignana do skrajnosti, s tem pa se evropski duh ne more sprijazniti, saj ne vidi smisla žrtve, če je vse žrtvovano vsemu. Kot posebnost miselnega sveta *Jadžurve* navaja simbolična tolmačenja različnih sestavin obredov. Od simbolizacij – Schroeder večkrat uporablja ta termin – pa je le korak do identifikacij, ki jih je celo več, in včasih je oboje težko ločiti. Tudi stvarne podlage takih povezav večinoma ni mogoče videti, saj se ista stvar lahko identificira z različnimi predmeti. Schroeder si ta pojav razlaga z usmerjenostjo indijskega duha v panteizem.

Med temi simbolizacijami in identifikacijami imajo vidno vlogo metrumi. Prav ob nekaterih omembah metrumov pa izreka Schroeder najostrejšo kritiko *Jadžurve*: tak način mišljenja se mu zdi podoben izražanju duševnih bolnikov,¹⁵ identifikacija zemlje z gajatri, ozračja s trištubhom, neba z džagati in nebesnih strani z anuštubhom se mu zdi absurdna.¹⁶

O *Brahmanah*, ki so glede identifikacij blizu *Jadžurvedi*, je podobno rekel Max Müller, da jih je treba treba proučevati kot "blebetanje idiotov in besnenje norcev", kakor navaja Glasenapp, ki ima do njih seveda drugačen odnos, ker se zaveda, da gre tu za logiko, ki se razlikuje od naše.¹⁷ Že Oldenberg, ki ga prav tako navaja Glasenapp, vidi v *Brahmanah* "predznanstveno znanost" in prizadevanje, da bi "premagali kaos".¹⁸ A. B. Keith pa je identifikacije spet odklanjal kot čisto fantazijo.¹⁹ Šele v najnovejšem času so se raziskovalci začeli ukvarjati brez predsodkov s to vedsko posebnostjo mišljenja in izražanja. Tako precej identifikacij tudi v zvezi z metričnimi oblikami navaja Jan Gonda v svoji knjigi o vedski književnosti.²⁰

Posebno pozornost je takemu odnosu do verznihih oblik posvetil nemški indolog Klaus Mylius, ki je kot pomemben sestavni del poznavske simbolne interpretacije sveta v posebni študiji *Identifikacije metrumov v rgvedski književnosti*²¹ opisal 442 identifikacij 15 vedskih metrumov z vedskimi božanstvi, deli obredja, družbenimi sloji, s človekom, z živalmi in rudninami, zemljepisnimi in astronomskimi pojmi in drugim. Gradivo je črpal iz pesmi v *Rgvedi* in iz tistih *Brahman*, ki so nastale kot razlaga osnovnega besedila *Rgvede*. Po njegovih dognanjih je prav obdobje *Brahman*, ki neposredno sledi ureditvi štirih zbirk in je hkrati obdobje največjega razcveta daritvenih obredov, posebno bogato s simbolnimi tolmačenji izhodiščnih vedskih tekstov, že v naslednjem obdobju pa ta skoraj popolnoma izginejo, ker se indijska misel v *Upanišadah* usmeri k bolj filozofskim razlagam. Večji deli analiziranih *Brahman*, ki ne vsebujejo simboličnih povezav metrumov z drugimi pojmi, so zato po njegovem mnenju poznejši dodatki.

Mylius je svoje izsledke prikazal na preglednicah, ki jih seveda tu ni mogoče v celoti povzeti, in jih sam pospremil z zanimivimi ugotovitvami. Uvedel pa jih je s trditvijo, da so povezave metrumov posebno razvejene in da je veliko spoštovanje do metrumov staroindijska posebnost.

V analiziranih besedilih se v skupini treh metrumov najpogosteje pojavljajo gajatri, trištubh in džagati; če skupina obsega štiri metrume, se jim pridruži še anuštubh. Najpogostejše so omembe trištubha (108), sledijo jim omembe gajatri (64), na tretjem mestu pa je džagati (55). Za njo se uvrščajo pankti (48), viradž (47) in anuštubh (41). Še manjkrat so omenjeni brhati (27), atiččandas (21) in ušnih (12), posamezne omembe drugih metrumov pa za podobo identifikacij niso pomembne.

Čeprav besedila, ki jih je analiziral Mylius, povezujejo metrume z različnimi stvarmi, pa nekatere identifikacije prevladujejo in ustvarjajo za posamezne metrume značilno podobo. Gajatri kot najmanjši metrum je pri naštevanjih na prvem mestu. Omenja se v zvezi s predmeti luči, z Agnijem, z brahmani kot duhovno elito, z zlatom in s pomladjo. Trištubh je povezan s predmeti moči, med bogovi z Indro, med družbenimi skupinami s kšatrijsko, tj. vojaško-vladarsko, in z junaštvom. Džagati je v skupini treh metrumov naštet kot zadnja, ker je med sedmimi temeljnimi vedskimi metrumi najdaljša. Ker ima največje število zlogov, je povezana s številnostjo in z obiljem: med bogovi so to "Vsi bogovi", med zemeljskimi stvarmi pa skupina poljedelcev in rokodelcev in živina. Najznačilnejša povezava metruma pankti je daritev. Viradž je najpogosteje povezan s hrano. Za anuštubh je najznačilnejša identifikacija z Vač, boginjo govora. Brhati se – verjetno zaradi besedne podobnosti – povezuje z bogom molitve Brhaspatijem. Dolgi metrumi z nazivom atiččandas so povezani s Pradžapatijem, ki sodi med poznejša vedska božanstva. Metrum ušnih pa je postavljen v zvezo s Savitrjem kot spodbujajočim vidikom božanstva Sonca.

Na podlagi svoje analize Mylius na koncu zavrača domnevo, da so identifikacije izraz primitivnega mišljenja, in s tem, ne da bi to posebej omenil, verjetno polemizira s Schroederjevim mnenjem, objavljenim osemdeset let pred njegovo študijo prav tako v Leipzigu, ali pa z Maxom Müllerjem. Bolj mu je všeč ideja o "predznanstveni znanosti". Mylius v identifikacijah pogosto opaža željo po sistematizaciji objektivne resničnosti: to metodo pozna tudi moderna znanost. Ker pa je po njegovem vrednost identifikacij odvisna od ugotovitev objektivnih odnosov, ti pa so pri identifikacijah metrumov le nakazani, opaža neskladje med stopnjo sistematike identifikacij in njihovo objektivno vsebino. "To pa je odsev fikcije, ki je vsebina celotnega brahmanskega sistema obrednega žrtvovanja," pravi, ker naj bi bila študija objavljena v Leipzigu leta 1968 in mora biti glede na kočljivo temo še posebej poudarjeno, da je v skladu z uradno marksistično ideologijo. Tako svojo obravnavo končuje z ugotovitvijo: "Prizadevanju po spoznanju so bile postavljene družbeno določene meje."

Gotovo nihče ne more zanikati, da pripisovanje simbolne vrednosti vedskim metrumom izhaja iz vedskega svetovnega nazora, v katerem ima središčno mesto prav pojmovanje daritve. To dejstvo, vendar brez Myliusovega ali celo Schroederjevega negativnega vrednotenja, upoštevajo indijski avtorji, ki se kdaj pa kdaj lotevajo te teme, npr. Siddheshwar Varma v referatu *Vedsko pojmovanje metrumov*²² ali pa

Sukumari Bhattacharji na več mestih svoje knjige *Književnost vedске dobe*.²³

Posebno pomembno mesto pa mu odmerja V. S. Agrawala, ki v svojih treh knjigah iz zgodnjih šestdesetih let *Iskre vedskega ognja, Vedska predavanja in Videnje v dolgi temi*²⁴ ob interpretacijah simbolov vedske religije večkrat govori tudi o simbolnosti nekaterih vedskih metrumov. Da je tako stališče upravičeno, bom skušala dokazati z Agrawalovimi interpretacijami, ki jih bom uporabila za razlago nekaterih Myliusovih in svojih ugotovitev.

Na pogostne omembe metrumov med vedskih obredjem lahko postanemo pozorni tudi ob branju obsežne publikacije *Agni*,²⁵ v kateri Frits Staal najprej popisuje, potem pa skupaj z drugimi avtorji analizira posebej zanj pripravljeno izvedbo zahtevnega in danes redko izvajanega vedskega obreda agničajana (agnicayana). Pri tem obredu je glavna sestavina zidanje žrtvenika v obliki ptiča za božanstvo ognja Agnija, opisi vseh dogajanj in daritev med tem dvanajst dni trajajočim obredom pa slonijo na tradiciji, ki izhaja iz vedske zbirke *Jadžurvede*. Frits Staal citira njeno besedilo tako, kakor ga je ohranila *Taittirija sanhita* (*Taittirīya saṃhitā*).

Mylius, ki se je zaradi obsežnosti gradiva omejil na rgvedsko tradicijo, jađžurvedske tradicije ni vključil v svojo raziskavo, izrazil pa je upanje, da bo kdo uporabil tudi te vire. Dejansko pa je prav *Taittirija sanhita* svoj čas v precejšnji meri uporabil že Weber: v začetnih poglavjih svoje študije o vedskih metričnih navedbah ima okrog sto citatov iz štiridesetih odstavkov tega dela, ki ga je pozneje tudi izdal. Myliusu se Webrova obravnava prav po krivem ne zdi dovolj sistematična. Kljub temu se mi je zdelo zanimivo s tega stališča na novo pregledati *Taittirija sanhita* (v nadaljnjem besedilu TS). Pri tem sem si pomagala s Keithovim prevodom,²⁶ preverila citirana mesta v originalu²⁷ in v resnici opazila nekaj mest, ki jih Weber ni upošteval, nistem pa mogla preveriti, ali so v njegovi izdaji originala.

TS je prav tako kakor *Maitrajani sanhita*, ki jo je predvsem citiral Schroeder, ena izmed štirih redakcij t. i. Črne *Jadžurvede*. Pridevek 'črna' pomeni samo to, da je verzni del v tej redakciji prepleten z razlagami, kakršne najdemo v *Brahmanah*. Po tem se razlikuje od t. i. *Bele Jađžurvede*, ki vsebuje le pesemske odlomke in žrtvene reke brez razlag. Sodi nekako v srednjo vedsko dobo – Keith jo v uvodu v svoj prevod postavlja v čas ok. l. 600 pr. n. š., – vsebuje pa seveda v citatih starejše odlomke. Je torej mlajša od *Rgvede*, ki velja za najstarejšo in temeljno vedsko pesniško zbirko in jo postavljajo v čas ok. l. 1000 pr. n. š. Domnevajo, da je *Jadžurveda* nastala v času, ko so nosilci vedske kulture prišli s severozahoda do sredine severne Indije in so prehajali od živinoreje k poljedelstvu. Kaže bolj izrazito socialno delitev, kralji v mestih imajo večjo moč, duhovno življenje obvladuje duhovščina. V središču pozornosti je daritev ali žrtev v najrazličnejših oblikah. Obredov je zelo veliko: hišni gospodar mora vsak dan darovati v ogenj na hišnem oltarju, poleg tega pa so predpisane še daritve ob ščipu in mlaju, ob menjavi letnih časov, ob raznih pomembnih dogodkih v človekovem življenju in za prednike. Še bolj zahtevne so

daritve ob posvetitvi kralja. Pri tako kompliciranih obredih, kakor je postavljanje žrtvenika bogu ognja Agniju, je udeleženi več duhovnikov s številnimi pomočniki. Obredi lahko trajajo več kot leto dni, že prej pa je treba zanje pripraviti posodje, zemljišče in daritvene živali ali tekočine. Vsako dejanje pri daritvi je spremljano z izreki v prozi ali verzih. Za razlago v TS veljajo enake ugotovitve kakor za *Brahmane*, ki so posvečene prav mistiki žrtve. Žrtev je za vedskega človeka srce kozmosa in temelj vsega obstoja. Zato je določena in opisana vsaka podrobnost darovanja kot skrajno pomembnega dejanja.

TS je razdeljena na 7 knjig (khaṇḍa m./n. - 'del'), te se delijo na 44 poglavij (praśna m. - 'vprašanje'), 651 odstavkov (anuvāka m. - 'ponovitev') in 2198 še krajših enot. Za oznako citatov iz TS je v nadaljnjem besedilu v okroglem oklepaju brez oznake TS navedena rimska številka za knjigo in dve arabski številki za poglavje in odstavek. V teh treh številkah se ujemata tudi Keithov prevod in izdaja originala, ki mi je bila na razpolago, naprej pa se razhajata. Kratka dopolnila ali pojasnila citatov pa so v oglatem oklepaju.

Čeprav je gradivo za pričujočo raziskavo podobno in v glavnem iz iste dobe kakor Myliusovo, se dajo njeni rezultati primerjati z Myliusovimi le v nekaterih najbolj bistvenih ugotovitvah, ker niso obdelani po docela enaki metodi. Narejeni so na podlagi manj obsežnega gradiva: upoštevanih je 320 omemb metrumov, ki jih najdemo v 116 odstavkih TS. Nekateri ponovitve in primerjave s tehničnimi podrobnostmi daritvenega obreda niso upoštewane, manj znani metrični termini so lahko ostali prezrti. Zato je treba številčne podatke, ki jih navajam, imeti za približno oceno, na njihovi podlagi tudi ne morem izdelati natančnih tabel.

Tudi moja metodološka izhodišča se razlikujejo od Myliusovih. Ni potrebno posebej poudarjati, da se mi zdi nesmiselno ugotavljati skladnost identifikacij metrumov z objektivno resničnostjo. To se mi zdi celo nemogoče: kako naj s tega stališča presojava npr. upravičenost enačenja gajatri s sijajem, z Agnijem in z brahmani? Pri taki raziskavi se mi zdi pomembnejše to, koliko nam razkriva odnos do pesniške oblike v določeni dobi in povezanost tega odnosa s celotnim pogledom na življenje.

Zato se mi zdi pomembno tudi to, kako so povezave metrumov z drugimi predmeti ali pojmi izražene. Že Schroeder in za njim Mylius uporabljata za oznako takih povezav dva termina: 'identifikacija' in 'simbolizacija', pri Webu pa srečamo tudi 'povezavo'. Pri tem je za 'identifikacijo' jasno, da mora biti izražena kot trditev, v kateri je metrum izenačen z nečim drugim, 'simbolizacija' pa verjetno pomeni druge načine izražanja teh povezav. Prav ta kategorija pa v konkretnih formulacijah razkriva zelo številne možnosti izražanja teh odnosov. Dale bi se seveda ponazoriti s formulami, vendar se mi zdi važnejše, da ob opisih glavnih načinov navedem nekaj zgledov, ki naj posredujejo duha vedskega odnosa do metrumov.

Za najpreprostejšo možnost moramo imeti omembo. V naslednjem zgledu opozarjata na funkcijo metruma sobesedilo in situacija, ko je ob daritvi konja rečeno:

“Naj te zbodejo z iglami gajatri, trištubh, džagati, anuštubh, pankti, brhati, ušnih, kakubh.” (V.2.11a)

Povezava med metrumom in drugimi stvarmi je lahko izražena samo s sopostavljanjem, pri čemer je treba utemeljitev ali razlog odnosa med posameznimi členi šele domisliti v skladu s predstavnim svetom vedskega človeka:

“Žrtev je peterna, človek je peteren.

Jadžje in anuvakje [spevi pred daritvijo in po nji] so v pankti metrumu.” (I.5.2)

Učinek takega odlomka je lahko podkrepjen s podobnim besedilom, ki zahteva enak miselni postopek. Tako besedilu iz prejšnjega zglada kmalu sledi naslednji paralelizem:

“Hvalnica ima sto zlogov,
človek živi sto let in ima sto moči.” (I.5.2)

S takim sopostavljanjem so izražene tudi povezave metrumov z božanstvi:

“Z Agnijem zmagujem, z metrumom gajatri poteptam sovražnike, z Indro zmagujem, z metrumom trištubh poteptam sovražnike, z vsemi bogovi zmagujem, z metrumom džagati poteptam sovražnike.” (III.5.3)

Zveze metrumov z božanstvi so seveda izražene tudi eksplicitno. Ob obrednem prižiganju ognja je tako rečeno:

“Bodi rojen z metrumom gajatri, [pravi in] ga [tj. ogenj] naredi z metrumom; recitira gajatri kitice; Agni ima gajatri za svoj metrum; združi ga z njegovim metrumom.” (VI.3.5)

V smislu prepletajočih se funkcij vedskih božanstev so večkrat ob posameznem metrumu postavljena različna božanstva:

“Tebe pijem, bog Soma, ki imaš Vasuje za četo, ki pripadaš prvemu stiskanju [obredne pijače some], ki imaš gajatri, ki te pije Indra,
tebe pijem, bog Soma, ki imaš Rudre za četo, ki pripadaš pol-dnevniemu stiskanju, ki imaš trištubh, ki te pije Indra,
tebe pijem, bog Soma, ki imaš Aditje za četo, ki pripadaš tretjemu stiskanju, ki imaš džagati, ki te pije Indra.” (III.2.5)

Metrumi so pogosto postavljeni v zvezo s pripomočki pri darovanju, take zveze pa so lahko posebej utemeljene:

“Agni je zezan z gajatri, ki ima osem zlogov, zato je treba darovati na osmih skledicah, ne na petih skledicah – s tem bi se odrezal od metruma.” (III.5.4)

Včasih je razložena simbolika obrednega dejanja, ne da bi bila omenjena božanstva:

“Vsa zemlja je oltar, za daritev pa [je] odmerijo toliko, kolikor [je] potrebujejo. Odmerijo [jo] po desetnicah – viradž ima deset zlogov, viradž je hrana. Z viradžem dobi [žrtvujoči] hrano.” (VI.2.4)

Metrumi se povezujejo celo z vesoljem:

“Z Višnujem na čelu so bogovi končno dobili svetove z metrumi. Zemlja je povezana z gajatri, ozračje s trištubhom, nebo z džagati, nebesne smeri z anuštubhom.” (V.2.1)

Metrumi so lahko prikazani kot pripomoček:

“[Kotli] so vpregli gajatri, trištubh, džagati, anuštubh [...] in prinesli nebesa.” (IV.3.11d)

Včasih so metrumi deificirani ali personificirani:

“Gajatri zanosi s tem, kar se prelije pri daritvi, in daruje potomstvo in živino darovalcu.” (II.6.1)

Nekaj je tudi zelo zgoščenih zgodb, v katerih nastopajo metrumi:

“Metrumi so tekmovali za živino. Brhati jo je dobila. Zato je živina povezana z brhati.” (V.3.2)

Zgodbe in njihove povezave z obredi in metrumi so včasih bolj izdelane:

“Zemlja je bila lačna; videla je viradž, použila ga je in dobila hrano, rastline, drevesa, potomce, živino; s tem je zrastle in postala zmagovita in močna.

Tisti, ki to vedo, opravijo to [daritev tridesetih noči], použijejo viradž in dobijo hrano, zrastejo do veličine s potomstvom in z živino in postanejo zmagoviti in močni.” (VII.4.3)

Na številnih mestih – blizu 30 jih je – so metrumi omenjeni na splošno. Splošna omemba je lahko tik prej ali takoj pozneje konkretizirana z navedbo ene ali več ustaljenih metričnih oblik kakor npr. v dveh že navedenih zgledih (V.2.1, V.3.2). Včasih je množinska omemba metrumov kot nekakšen uvod ali povzetek, bolj poudarjene so posebne oblike. Marsikje pa tudi v takih odlomkih – tako kakor v izjavah o metrumih na splošno brez omemb posameznih metrumov – odkrijemo zanimiva pričevanja o metrični zavesti vedskega človeka.

Tako prav v njih najdemo nedvomne dokaze za to, da je bila vedskim vidcem metrična raznolikost zaželena. Zdela se jim je namreč tudi obredno upravičena, kakor razberemo iz navodila, ki sledi naštevanju posameznih metrumov in njihovih simboličnih pomenov in ki pravi, da je treba za človeka, ki veliko daruje, pri daritvah uporabljati vse metrumne, kajti “tisti, ki veliko daruje, si pridobi vse metrumne. Ponavljati mora neskončno, da bi si pridobil neskončno” (II.5.10). Potreba po raznolikosti metrumov je utemeljena – čeprav drugače – tudi pri obredu polaganja posebne skupine opek, ki se imenujejo ‘opeke metrumov’, med postavljanjem Agniyjevega žrtvenika:

“Položi opeke metrumov, metrumi so živina, dobi živino, dobro stvar bogov [...]

položi različne metrumne:

brhati, ušnih, pankti, akšarapankti;

živina je različna, dobi različno živino;

v hiši tistega, za kogar so položene, je videti različnost.”

(V.3.8, podobno VI.4.3)

Krajše je to povedano na drugem mestu, vendar je pospremljeno še z drugo simboliko obrednega postavljanja žrtvenika v obliki ptiča Agniju:

“Kdor želi nebo, naj zida v obliki sokola: sokol je najboljši letalec med ptiči.

[Darovalec] postane sokol in leti v svet neba.” (V.4.11)

Povezava med metrično raznolikostjo in popolnostjo je izražena tudi ob žrtvovanju konja v zahtevi, da mora biti spremno besedilo v več metrumih, da je konj popoln (V.4.12).

Metrumi kot kolektivna celota nastopajo – tako kakor nekateri posamezni metrumi – kot junaki v kratkih in zelo zgoščenih zgodbah. Ena izmed njih pripoveduje, da so metrumi nekoč zbežali od bogov in niso hoteli nositi daritev k bogovom, češ da jih sami niso deležni. Zato je daritev razdeljena na štiri dele, da imajo svoj delež tudi metrumi, ki potem zadovoljni nesejo daritev k bogovom (II.6.3, podobno V.1.1).

Ena izmed teh zgodb se ukvarja z indijsko etimološko razlago besede čhandas za metrum iz glagola čhad (chad) – ‘varovati’, ki pa je vsi sodobni jezikoslovci ne podpirajo:

“Pradžapati je zgradil [oltar] za ogenj;
bil je ostrorob, zato se bogovi niso približali;
potem so se oblekli v metrume in se približali,
zato imajo metrumi svoje ime.

Metrumi so sveta moč [...]

Ko se [duhovnik] obleče v metrume in približa ognju,
prepreči, da bi se poškodoval.” (V.6.6)

Dostikrat je omemba metrumov povezana s sestavinami daritve. Tako se kot refren ponavlja trditev “Krava je sok metrumov” ob navodilih, kakšno kravo mora darovalec žrtvovati različnim božanstvom, da mu ta “sok” prinese različne nagrade (II.1.7). Podobno pojasnjuje zvezo med daritveno živaljo in metrumi naslednji odlomek:

“Metrumi tistega, ki je daroval, so izčrpani.

Krava je sok metrumov. Ko daruje kravo Mitri in Varuni,
spet razveseli metrume in prežene utrujenost,
metrumom da sok.” (VI.6.7)

Metrumi so pomembna sestavina daritve ali celo njen rezultat: “kdor prvi opravi daritev, dobi metrume [drugih]” (VII.5.5); morda ima enak pomen nekoliko nejasna trditev, da žrtvujoči “z metrumi dobi metrume” (III.1.7).

Razmerje med božanstvi in metrumi kot celoto seveda ni zmeraj enako opisano.

Včasih se zdi, da so bogovi odvisni od metrumov, npr. v zgodbi, ki pripoveduje, da je Pradžapati ustvaril bogove, demone, daritev in metrume. Daritev je odšla k demonom in metrumi za njo. Bogovi so se pritožili in Pradžapati je vzel moč metrumom. Metrumi so šli k bogovom, daritev jim je sledila in bogovi so uspevali, demoni pa so bili premagani (III.3.7).

Na nekem mestu so metrumi razglašeni za "manjše bogove"; ti niso naklonjeni človeku, ki je dolgo bolan ali ni uspešen pri daritvah in ni moder; z metrumi pa spet dobi zdravje (III.4.9).

Drugje se zdijo metrumi vendarle nekako podrejeni božanstvom: tako je izrecno povedano, da je npr. ob nakupu [opojne daritvene pijače] some z deleži določenih metrumov vzpostavljeno "gospostvo Some v kraljestvu metrumov" (III.1.2). Metrumi so omenjeni tudi kot "spremstvo kralja Some" (VI.2.1).

Metrumi kot celota so največkrat postavljeni v zvezo z Agnijem. Ob netenju ognja je rečeno, da dobijo Agnija iz njegove maternice z metrumi (II.2.4). V odlomku, ki opisuje Agnija kot ptiča, so metrumi omenjeni kot Agniji ude (IV.1.10), ali drugod kot "Agnijevo ljubo telo" (V.1.5, podobno V.2.1 in V.2.4). Na enem mestu je prav ob Agniju z metrumi povezana predstava "mere" (II.3.10 d). Povezavo metrumov z Agnijem izpoveduje tudi naslednji odlomek:

"Zakaj se pri postavljanju oltarja za ogenj uporabljata glina in voda, če se imenuje ogenj?
Ker se gradi z metrumi, metrumi so ogenj." (V.7.9)

Drug odlomek povezuje metrume z Višnujem in njegovim prodiranjem v prostor: "Z Višnujem na čelu so bogovi dobili svetove z metrumi [...]" (V.2.1) Metrumi so tu in nekoliko pozneje prikazani kot nekakšen pripomoček bogov in seveda človeka: "Z metrumi so šli bogovi v nebeški svet, [...] z metrumi gre darovalec v nebesa" (V.2.3).

Metrumi so postavljeni tudi v zvezo z vidci (IV.3.11). Na enem mestu je omenjena očiščevalna moč metrumov (VI.1.1).

Številne in mnogostranske povezave metrumov s stvarmi ali pojmi, ki označujejo vedskemu človeku ljube in zaželene stvari, torej očitno govorijo o tem, kako zelo so bili cenjeni metrumi v vedskem času, kakor sta ugotovila že Mylius in Varma.

Iz nekaterih mest pa lahko sklepamo, da so bile znotraj vedskega metričnega sistema vendarle možne tudi majhne razlike. Seveda ne gre za globlja razhajanja v metričnih vprašanjih, zdi se le, da so bili avtorjem nekaterih besedil določeni metrumi – morda prav zaradi simbolne vrednosti, ki so jim jo pripisovali – bolj pri srcu kot drugi. Med temi posebej cenjenimi metrumi je le eden – džagati – z večjim številom omemb, drugi imajo srednje ali manjše število omemb: viradž, anuštubh, brhati in atiččandas, zadnji si je izjemni položaj zaslužil verjetno zato, ker je najdaljši. Naj navedem nekaj takih izjav privrženecv posameznih metrumov:

"najprej uporabijo džagati in metrumi izhajajo iz džagati"
(VII.5.4)

"viradž je luč metrumov" (V.3.2, VII.1.1)

"anuštubh so vsi metrumi" (V.1.3, V.1.5.)

"anuštubh je najvišji metrum" (V.4.12)

"brhati vlada metrumom" (V.3.2)

"postavi ga z metrumi, z atiččandasom kot zadnjim, atiččandas je najvišji" (V.2.2)

"atiččandas so vsi metrumi, atiččandas je najvišji metrum" (V.3.8, VI.1.9)

Razhajanja opazimo tudi glede števila posameznih metrumov. Tako se kar na sedmih mestih ponovi trditev, da so metrumi štirje (V.1.1, V.1.4, V.2.1, V.2.2, V.2.3, V.2.4, V.4.6). Le na enem od teh mest (V.2.1) pa je tudi povedano, kateri metrumi so mišljeni: gajatri, trištubh, džagati in anuštubh. Seveda ne moremo biti docela prepričani, da gre za te štiri metrume tudi v drugih šestih primerih, čeprav bi za to govorilo dejstvo, da so ta mesta precej skupaj, in bi to tudi kazalo na zavestno poudarjanje določenega metričnega nazora. Enak rezultat glede skupine štirih metrumov, ki bi jih lahko imenovali tudi 'vodilni', sta dali tudi raziskavi Webra in Myliusa. Zanimivo je, da se to ujema tudi s statistično zastopanostjo teh štirih metrumov – kot skupine, ne pa posameznih metrumov – v *Rgvedi*, kakršno sta ugotovila Van Nooten in Holland.

Samo na enem mestu je omenjeno prepričanje, da je metrumov sedem (VI.1.1), vendar ni podrobno navedeno, kateri metrumi naj bi to bili, niti ni skupina sedmih metrumov navedena kje drugje. To je pravzaprav nenavadno, saj bi se to število najbolj ujemalo s teoretičnimi – verjetno skoraj sočasnimi – dognanji o številu temeljnih vedskih metričnih oblik.

Večkrat najdemo trditev o "vseh metrumih", metrumi pa so ob nekaterih takih trditvah tudi naštetih, npr. šest – gajatri, viradž, anuštubh, brhati, trištubh in džagati (II.5.10). V drugi skupini šestih kot "vseh" metrumov je pankti zamenjala brhati (VI.4.3).

Na zavest o metrični in nemetrični organiziranosti besedila kaže ločevanje med metričnim in nemetričnim sačhanda (sachanda) in vičchanda (vicchanda) (V.2.11 b) in izrecno upoštevanje metruma kot urejajočega principa daritvenih besedil (VII.2.8). O oblikovni zavesti govori tudi mesto, ki imenuje pesemsko kitico (rk) in napev (sāman) "obliko metrumov" (V.4.8).

Dodatno pojasnilo bi zahtevala trditev, da sta 1 (ekā) in 3 (tisrah) božja metruma, 4 (catasrah) in 8 (aṣṭau) pa človeška metruma (V.4.8). Ta predstava je morda povezana s tremi Višnujevimi koraki in s številom bogov, ki jih je po enem prepričanju 33, predstava o zvezi sodih metrumov s človekom pa morda izhaja iz besedne igre v zvezi z izrazom 'dvipad' – 'dvoverzen', ki pa v pomenu 'dvonožec' lahko označuje tudi človeka, na kar je opozoril že Weber.²⁸

Precej nejasno je tudi neko drugo mesto (II.4.11), ki trdi, da je mogoče z recitacijo ušniha in kakubha dobiti 'vse metrume'. V resnici tu niso mišljeni metrumi, ki jih poznamo iz drugih odlomkov TS, ampak samo gajatri, džagati in trištubh. Trditev, da sta v ušnihu vsebovana gajatri in džagati, razlaga Weber²⁹ s številom zlogov 8 in 12, za povezavo kakubha in trištubha pa ne vidi zloga.

Poseben problem so trije sezname metrumov v treh odstavkih istega poglavja, ki govori o polaganju opek za Agnijev žrtvenik v obliki ptiča. Na prvem od njih (IV.3.5) je med devetnajstimi metrumi deset standardnih terminov, drugi so verjetno večinoma fantazijski,³⁰ trije pa se ujemajo z navedbami na tretjem seznamu. Na drugem seznamu (IV.3.7) je osem standardnih terminov, poleg njih pa so navedeni še metrumi 'mā', ki ga navaja še eno mesto (V.3.2), 'pra-

mā', 'pratimā' in 'asrīvi', od katerih so prvi trije znani tudi iz nekaterih drugih mest v vedskih tekstih in v poznejših staroindijskih metričnih obravnavah, kjer označujejo po vrsti kitice iz štirih enozložnih, dvozložnih in trizložnih verzov. Ta pomen bi utegnili imeti tudi v TS, ker so na seznamu navedeni kot prvi. Seveda so bili uvedeni verjetno bolj iz želje teoretikov po dopolnitvi dolžinskega koncepta kitic kot iz potrebe po analizi obstoječih besedil. Največ imen za metrume, kar 40, navaja tretje mesto (IV.3.12). Tudi tu je večina verjetno fantazijskih, čeprav se tri od njih ujemajo z navedbami v prvem seznamu (IV.3.5), eno, 'samudra' n. – 'morje' pa z nekim drugim mestom (V.2.6). Tretji seznam metrumov (IV.3.12) vsebuje sicer le dva nedvoumna standardna termina za metrume, anuštubh in kakubh, poleg njiju pa še vrsto drugih s prepoznavnimi sestavinami, pa nejasnim pomenom: 'saštubh' (saštubh), 'trikakubh', 'padapankti', 'akšarapankti' (akšarapankti) in 'vištarapankti' (vištarapankti).

Prav ob teh seznamih pa se posebno ostro zastavlja vprašanje terminološkega obsega analiziranega besedila in prepoznavnosti besed kot uveljavljenih standardnih terminov ali ad hoc poimenovanj brez terminološke vrednosti. Pri presojanju tega je raziskovalec nujno navezan na vzporedna besedila in na prejšnje obravnave staroindijske metrike. Tako je izraze 'padapankti', 'akšarapankti' in 'vištarapankti' kot termine na več mestih obravnaval že Weber³¹ in jih številčno upošteva tudi pričujoča analiza. Za 'padapankti' je na podlagi drugega vedskega gradiva domneval, da pomeni varianto pankti, ki ima kitico petih verzov po pet zlogov, 'akšarapankti' pa ima za sinonim izraza padapankti ali za oznako kitice štirih verzov po pet zlogov ali celo kitice iz štirih desetzložnih verzov, torej gre pri tej obliki za varianto metruma viradž. 'Vištarapankti' pa je po Webru varianta satobrhati z dolžinami verzov 8,12,12,8. Weber navaja tudi za tri metrume s tretjega seznama (IV.3.12), ki imajo imena 'sindhu' – 'reka', 'salila' – 'voda' in 'samudra' – 'morje', podatke po drugih vedskih virih, da obsegajo 80, 84 in 104 zlogov, vendar pripominja, da imajo lahko v TS drugačno vsebino,³² zato niso zajeti v naš statistični prikaz. Prav tako niso upoštevani tisti izrazi za metrume, ki se sicer pojavljajo na dveh seznamih, vendar je njihov pomen nejasen, enako velja za termine 'ma', 'prama', 'pratima' in 'asrivi'. Ta vprašanja pa so tako ali tako važnejša za ugotavljanje razvoja in spreminjanja staroindijske metrične terminologije kakor za vpogled v njeno simboliko.

Za razbiranje simbolnega pomena pa ni odveč pregledati, kako so metrumi uvrščeni glede na pogostnost omemb v TS. Številka v oklepaju pomeni število odstavkov TS, kjer je določen metrum omenjen; vsak odstavek je štet samo enkrat, tudi če je v njem več omemb istega metruma, ponovitve enakih trditev v različnih odstavkih pa so upoštevane vsakokrat. Deleži omemb posameznih metrumov pri skupno 320 omembah so takile:

1. gajatri (74),
2. trištubh (59),
3. džagati (55),

- 4.- 6. viradž (33),
- 4.- 6. anuštubh (32),
- 4.- 6. pankti (29),
- 7. šakvari (9),
- 8. brhati (7),
- 9. ušnih (6),
- 10.-11. kakubh (5),
- 10.-11. atiččhandas (5),
- 12.-13. satobrhati (2),
- 12.-13. akšarapankti (2),
- 14.-15. padapankti (1),
- 14.-15. vištarapankti (1).

Daleč pred drugimi metrumi je gajatri, na drugem in tretjem mestu sta si med seboj dokaj blizu trištubh in džagati, za četrto mesto s skoraj enakim številom omemb tekmujejo viradž, anuštubh in pankti, pri čemer v nasprotju z Webrovimi in Myliusovimi ugotovitvami po številu omemb ne zmaga anuštubh, ki pa po pomembnosti zasluži to mesto, peto pa pripada metrumu pankti, ker je pri viradžu največ ponavljanj enakih trditev, nato z devetimi do petimi obravnavami sledijo šakvari, brhati, ušnih, kakubh in atiččhandas. Pri nadaljnjih metrumih pa gre zgolj za omembe brez posebne simbolne vsebine.

Za ilustracijo naj bo navedeno, kako pogosto so nekateri metrumi uporabljeni v praksi. Po podatkih Van Nootena in Hollanda³³ je v *Rgvedi* najpogostejši metrum trištubh s 16.813 verzi, na drugem mestu je gajatri s 7.260 verzi, na tretjem džagati s 5.076 verzi in na četrtem anuštubh s 3.216 verzi. Drugih metrumov nista mogla uporabiti za svojo statistično obdelavo značilnih zasedb metričnih mest, ker so premalo zastopani, v njih je le slabih petnajst odstotkov kitic v *Rgvedi*. Tudi podatki A. Mitre potrjujejo to podobo, čeprav se številke nekoliko razlikujejo zaradi drugačne metode in morda drugačne predloge. Med drugimi pogostnejšimi metrumi v *Rgvedi* navaja Mitra še ušnih (takih kitic je za slabo polovico kitic v anuštubhu), pankti (teh kitic je za slabo tretjino kitic v anuštubhu) in brhati (teh kitic pa je za dobro petino kitic v anuštubhu).³⁴ Slaba zastopanost teh metrumov je pravzaprav razumljiva, ker so ušnih, brhati, pankti, šakvari, satobrhati in kakubh le variante kombinacij osemzložnih in dvanajstzložnih verzov.

Gajatri, ki je v pesniški praksi *Rgvede* in tudi po podatkih Myliusove raziskave šele na drugem mestu, je tu najpogostnejša sestavina tudi takrat, kadar so metrumi navedeni v skupinah. Med skupinami je največkrat, kar šestnajstkrat, navedena trojica gajatri, trištubh in džagati, med skupinami štirih metrumov pa prevladuje skupina gajatri, trištubh, džagati in anuštubh, ki je stalna sestavina v skupinah metrumov pogosto tudi takrat, ko so zraven naštetih še drugi metrumi.

Posebno odlično mesto med metrumi ima torej gajatri, pa ne samo po številu omemb, ampak tudi po bogastvu in izdelanosti simbolnih povezav. Zelo redka so namreč mesta, kjer je zgolj omenjena ali

našteta, veliko več je takih, kjer je povezana s kakšno drugo konkretno ali abstraktno predstavo. Večinoma se simbolnim povezavam gajatri pridružujejo vzporedne simbolne povezave trištubha in džagati z drugimi predmeti ali pojmi. Že iz pregleda omemb metrumov v skupinah je bilo namreč jasno, da v teh treh metrumih vedski avtorji vidijo tesno povezano celoto. Zato bodo tako povezani primeri obravnavani skupaj, da bodo dali bolj plastično podobo vedskih predstav o svetu, v katerem imajo svoje mesto tudi metrumi. Posebej pa bo povedano, če bo kdaj omenjen le kateri izmed teh treh metrumov.

Tako med povezavami s števili pri gajatri prevladuje povezava s številom 8, pri trištubhu s številom 11 in pri džagati s številom 12. To je očitno povezano s številom zlogov v vsakem od posameznih verzov v navedenih metrumih, kar je včasih tudi eksplicitno povedano (VI.1.2).

V to številčno simboliko so vključene povezave z drugimi sestavinami ali okoliščinami daritve, npr. z darovanjem na ustreznem številu obrednih skledic (npr. V.6.5, VII.5.14). Za gajatri je to v besedilu celo posebej utemeljeno: "če bi daroval na 5 skledicah, bi se odrezal od metruma" (III.5.4). Prav tako je za gajatri posebej omenjeno, da je njenih 8 zlogov razdeljeno na 5 zlogov spredaj in 3 zloge zadaj in tako je z njimi daritev zavarovana spredaj in zadaj (II.6.1). Števila 8, 11 in 12 lahko povezujejo gajatri, trištubh in džagati tudi s številom daritev (VI.4.5) ali s postavljanjem ustreznega števila opek (V.4.10) ali s številom stiskanj obredne pijače some (VI.4.5) ali z zaporednim mestom dneva daritve (VII.3.2).

Redkejšje so povezave z drugimi števili. V zvezi z gajatri je treba neko obredno dejanje opraviti štiriindvajsetkrat, ker ima gajatri 24 zlogov (V.3.3, tudi II.5.10), v zvezi s trištubhom štiriinštiridesetkrat in v zvezi z džagati oseminštiridesetkrat, ker ima trištubh 44 in džagati 48 zlogov (II.5.10).

Razlaga ob navodilu, ki velja zgolj v zvezi z gajatri, da je treba neki obred opravljati 24 noči, nakazuje povezavo s časovno in prostorsko dimenzijo: "24 polovičnih mesecev sestavlja leto; leto je nebeški svet; [darovalci] najdejo podporo v letu, v nebeškem svetu; gajatri ima 24 zlogov" (VII.4.1 in 2).

Najti je tudi povezavo gajatri s številom 3, ker ima gajatri 3 verze (III.2.9). Tako je utemeljena tudi identifikacija gajatri s tremi svetovi (II.6.2). Na obeh mestih je kot njen kontrast naveden trištubh, ki ima štiri verze, in je v zadnjem primeru zato identificiran s štirinogo živino. Zanimivo je mesto, ki na osnovi številčnih razmerij postavlja gajatri v odnos z anuštubhom: "trije anuštubhi so štiri gajatri" (V.4.12). Prav iz takih mest so indologi sklepali, da je vedski verz silabičen, ker naj bi bilo mogoče za različne obredne potrebe pretvarjati eno kitično obliko v drugo zgolj po številu njunih zlogov. V nadaljevanju je besedilo polno vedske simbolike in iz nje lahko sklepamo, da avtor anuštubh bolj ceni kot gajatri: "ko so trije anuštubhi, stoji [daritveni] konj na treh nogah, ko so štiri gajatri, stoji konj na štirih nogah". Z nepojasnenim in neizrečenim paradoksom, da je stanje na treh nogah boljše, bi bil lahko utemeljen sklep, ki spodbija izjemno mesto gajatri: "anuštubh je najvišji metrum..."

Med božanstvi je gajatri največkrat povezana z Agnijem (npr. V.5.8). V skladu s fluidnostjo vedskega panteona pa ta povezava lahko velja tudi za druge metrume, npr. za trištubh in džagati (II.2.4) ali poleg teh dveh še za anuštubh in pankti (V.7.1). Lahko pa so metrumi, med katerimi je tudi gajatri, povezani z več bogovi, med katerimi je Agni (II.2.9).

Povezava je lahko le nakazana s sopostavljanjem: "z Agnijem zmagujem, z gajatri metrumom poteptam sovražnike" (III.5.3). Večkrat je ta povezava navedena eksplicitno: "Agni je zvezan z gajatri" (npr. III.5.4). Lahko je del širšega pojasnila: "Kdor polaga oltar za ogenj brez ozira na božanstvo, postane žrtev božanstva, postane revnejši, zato naj polaga prvi sloj z gajatri, naslovljeno na Agnija" (V.7.1). Ponekod je povezan z božanstvom in metrumom tudi čas daritve: "Jutranje stiskanje je povezano z Agnijem in gajatri" (V.6.5). Včasih je povezava utemeljena s skrajno zgoščeno zgodbo: "Na svetu so bili samo bogovi, žrtvovali so Agnija Agniju in iz tega so se rodila bitja. [Z besedami] 'Bodi rojen z gajatri metrumom' [darovalec] naredi [ogenj] in recitira gajatri kitice; Agni ima gajatri za svoj metrum; združi ga z njegovim metrumom." (VI.3.5)

Gajatri je lahko povezana tudi s posameznimi drugimi božanstvi, npr. z Brhaspatijem (npr. I.7.10) ali z dvojico Indra in Vaju (VII.2.8) ali z več božanstvi: z Agnijem, Višnujem in Somo – tu sta z več bogovi povezana tudi trištubh in džagati, vendar je pri gajatri posebej poudarjena njena zasluga, da je na zemljo prinesla opojni daritveni napitek somo (VI.2.1). Povezave z drugimi božanstvi lahko spodbudi tudi njihovo število, npr. 8 pri Vasujih (III.4.9).

Trištubh je največkrat povezan z Indro (I.7.11, III.5.3, V.5.8, V.6.5, VII.5.14, VII.1.1), velikokrat z Rudrami (I.1.9, III.4.9, IV.1.5 in 6, VII.4.20), redko pa z Agnijem (V.5.1) in s Somo (III.1.6).

Džagati je največkrat povezana s kolektivnim božanstvom Višve devah (višve devāḥ = vsa božanstva) (I.7.11, III.5.3, V.6.5, VII.5.14, VII.1.1), pa tudi z Aditjami (āditya) (I.1.9, III.4.9, IV.1.5 in 6, VII.4.20), kar naj bi bilo v zvezi z obiljem zlogov v tem sorazmerno dolgem metrumu. Nenavadna pa je povezava džagati z Indro (III.1.6). Na nekem drugem mestu (II.3.10) pa je "pot džagati" povezana celo "z Agnijevo mero" (agneḥ mātrayā), kar je bolj kot zaradi povezave džagati z Agnijem zanimivo zaradi rabe besede 'mera' (mātrā f.) v zvezi z metrumi.

Neke vrste prvenstvo gajatri v tej trojici metrumov je poudarjeno tudi s tem, da ji je dodeljen prvi obred dneva, jutranje stiskanje some (III. 2.5), in da je povezana s pomladjo, ki je navadno našeta kot prvi letni čas (VII.1.18). Je tudi bolj povezana z vzhodom, s katerim se navadno začinja naštevanje nebesnih strani: "Vzpni se na spodbudni [vzhod], naj ti bo gajatri za pomoč" (I.8.13). Na vzhodu se začinja z gajatri polaganje opek za žrtvenik Agniju (V.3.8, V.7.9). Tudi povezavo gajatri s slojem brahmanov, navedenim na prvem mestu, bi lahko razložili kot ujemanje odličnosti metruma in družbenega položaja: "[Gliny] nabira z gajatri kitico za brahmana, brahman je povezan z gajatri" (npr. V.1.4).

Po ustaljenem redu nato pri naštevanju sledita metrumu gajatri metruma trištubh in džagati (III.1.7, IV.3.1), prav tako pa tudi pri dodeljevanju raznih povezav. Trištubhu pripada opoldansko stiskanje opojne pijače some (III.2.9) in džagati zadnje, večerno stiskanje (III.2.5). Trištubh je povezan s poletjem, džagati z deževjem (oboje VII.5.14). Med nebesnimi stranmi je s trištubhom povezan jug, z džagati pa zahod (oboje I.8.13, V.7.9). Tudi pri polaganju zaporednih slojev opeke pri žrtveniku je ohranjen ta vrstni red: prvi sloj je treba polagati z gajatri, drugi sloj s trištubhom in tretji sloj z džagati (V.7.1).

Med abstraktnimi pojmi gajatri največkrat simbolizira sijaj in prav ta pojem je morda temelj njenih povezav z Agnijem, pa tudi z jutranjim časom, vzhodno stranjo, s pomladjo in morda tudi z brahman-skim slojem: "Z gajatri kitico začrta črto [okrog žrtvenika], gajatri je sijaj, obda [ga] s sijajem" (V.1.3). Sijaj je tudi tisti zelo zaželeni sad daritve, ki naj ga prinese gajatri darovalcu: "Kdor želi sijaj, naj konča [daritev] z gajatri kitico" (VI.4.3), "gajatri je sijaj, z gajatri si pridobijo sijaj" (VII.4.1).

Trištubh je identificiran z močjo (II.5.10, V.1.39), je za tistega, ki želi pri daritvi moč (VI.3.3). To je v skladu s povezavo trištubha z Indro, najbolj bojevniškim vedskim božanstvom, in z identifikacijo trištubha z vladarskim slojem, ki ga TS imenuje 'radžanja' (rājanya m.): "radžanja je povezan s trištubhom" (V.2.2, enako v 6. odstavku).

Džagati je identificirana z živino (II.5.10). Darovalec dobi z njo živino (V.3.8), če obred konča z džagati (VI.4.3). Če poznamo vedsko družbeno ureditev, nas ne preseneti, da je v skladu s to identifikacijo džagati dodeljena tretjemu vedskemu sloju prebivalstva, ki ga sestavljajo zlasti kmetje, pa tudi trgovci in obrtniki, in ga TS imenuje 'vaišja' (vaiśya m.) (VII.1.1).

Izvor teh treh metrumov skupaj z izvorom stanov razlaga TS očitno po zgledu znane *Himne Puruši* iz *Rgvede* (RV X.90): "Pradžapatija je hotel imeti potomstvo. Iz ust [Pradžapatija] so bili ustvarjeni [...] bog Agni, metrum gajatri, [...] brahman med ljudmi, koza od živine; zato so glavni, ker so bili ustvarjeni iz ust. Iz prsi in rok [Pradžapatija] je izšel bog Indra, metrum trištubh, [...] radžanja med ljudmi, [...] ovca od živine [...]; zato so močni, ker so iz moči. Iz sredine [Pradžapatija] so bogovi Višve devah, metrum džagati, [...] vaišja med ljudmi, krave od živine; zato so za hrano, ker so iz posode za hrano..." (VII.1.1)

Če bi smeli iz tega, kako so ti trije metrumi v TS naštetih in ovrednoteni, sklepati, kakšen je bil tedanji pogled na družbeno ureditev, bi iz tega, da so v povezavi z družbenimi identifikacijami velikokrat naštetih sicer drug za drugim, vendar skupaj, lahko posneli, da je bila zavest o različnem položaju družbenih slojev nedvomno razvita, da pa je bil hkrati živ tudi občutek povezanosti te družbe v celoto. Seveda izstopajo brahmani kot vodilni sloj, vendar ni čutiti zapostavljanja drugih dveh, včasih je zlasti vladarski še posebej poudarjen.

Pri identifikacijah s kozmičnimi pojmi je hierarhija drugačna: gajatri je zemlja, trištubh ozračje, džagati nebo (IV.1.5, TS V.2.1).

Božanstvo zavzame z gajatri ta svet, s trištubhom ozračje, z džagati onostranstvo (IV.2.1), isto je pripisano darovalcu (V.6.8). Te identifikacije sicer lahko razložimo s tem, da je pri naštevanju treh svetov zemlja na prvem mestu, ozračje na drugem in nebo na tretjem, vendar nam to ne omogoči vpogleda v njihovo bistvo. Prav povezava treh metrumov s tremi svetovi pa je bila deležna tudi simbolne interpretacije V. S. Agrawala, ki bo omenjena pozneje.

Gajatri se med metrumi odlikuje tudi po številnih zgodbah, v katerih nastopa kot ena izmed delujočih oseb in včasih celo odločilno posega v dogajanje. Tako je na primer v sporu med bogovi in demoni obojim odnesla moč, potomstvo in živino. Bogovi so se vsega tega lahko polastili šele takrat, ko so si s posebno hvalnico pridobili naklonjenost gajatri (II.4.3).

Razlage, zakaj uživa gajatri posebno čast, so še drugačne. V naslednjem odlomku (VI.4.11) izhaja primera iz opažanja v vsakdanjem življenju, ga pa razlaga z obredno simboliko: "Zakaj gajatri kot najmanjši metrum podpira stiskanje [some]? Agrajana [tj. prvo stiskanje some] je teliček gajatri. Ko se gajatri obrne nazaj k nje-mu, podpira stiskanje. Zato se krava obrne k teličku, ki ga peljejo proč."

Dve zgodbi, navedeni na istem mestu (III.5.7), postavljata gajatri v zvezo z žlico, ki se uporablja pri obredih: "[Daritveni] klic vašat je razcepil glavo gajatri, njen sok je iztekel in postal [rastlina] khadira; kdor ima žlico iz lesa khadire, so njegove daritve polne soka." Druga zgodba, ki se navezuje na prvo, pripoveduje tudi o tem, da je gajatri pridobila somo: "Soma je bila na tretjem nebu, gajatri jo je našla; en list je bil odtrgan, postal je parna; kdor ima žlico iz lesa parne, so njegove daritve sprejete."

Na drugem mestu je z zgodbo o pridobitvi some utemeljeno odlično mesto tega metruma: "Zakaj je gajatri kot najmanjši metrum na čelu daritve? Ker je prinesla dol somo, zato je najslavnejši metrum." Tu je zgodba povedana tudi z več podrobnostmi. V nji nastopata tudi trištubh in džagati, o katerih v TS ni najti drugih zgodb, pa še v tej sta v primeri z uspešno gajatri v svojem prizadevanju neuspešna, vendar tega ne moremo razložiti z metričnimi nazori, kakor bo pojasnjeno pozneje. Zgodba pripoveduje, da je najprej šla po somo džagati, ki je imela tedaj štirinajst zlogov, pa je ni dobila, ampak je celo izgubila dva svoja zloga. Nato je šel po somo trištubh, ki je od trinajstih zlogov prav tako izgubil dva zloga in se vrnil brez uspeha. Končno se je ponjo odpravila gajatri. "Letela je gor s štirimi zlogi, s kozo in z lučjo. Kozja je dobila somo in štiri zloge, tako da jih ima [gajatri] zdaj osem." (VI.1.6).

Že Weber³⁵ je ob tem zavrnil Kuhnovo domnevo, da je morda v tej zgodbi ohranjen spomin na prvotno dolžino metruma gajatri, ki naj bi znašala štiri zloge. V. S. Agrawala pa je tudi to zgodbo simbolno interpretiral.

Med tremi metrumi s skoraj enakim številom omemb – okrog tri-deset – moramo za najresnejšega pretendenta za četrto mesto vseka-kor imeti anuštubh. Besedilo TS ga namreč uvršča na četrto mesto za

vodilnimi tremi metrumi – gajatri, trištubhom in džagati – kar v devetnajstih primerih, bodisi da z njim zaključuje naštevanje (7 primerov), bodisi da za njim našteva še druge metrume (12 primerov). Pojavlja se tudi v nekaj zaporedjih, ki so urejena po drugačnih vidikih, včasih pa tudi bolj ali manj osamljeno.

Četrto mesto pripada anuštubhu tudi po tem, s kakšnimi stvarmi in pojmi ga TS povezuje: to so stvari, ki se kot četrti člen logično pridružujejo skupini treh predmetov ali pojmov, povezanih s prvimi tremi metrumi, in včasih celo zaključujejo naštevanje. Pri polaganju opek je to četrti sloj (V.7.1), med nebesnimi stranmi sever (I.8.13, V.5.8, V.7.9) in med letnimi časi jesen (VII.5.14, IV.3.2, VII.1.18). Med družbenimi sloji mu pripada najmanj ugledni sloj šuder – služabnikov, ker je anuštubh kakor šudra v rgvedski *Himni Puruši* (RV X.90) izšel iz nog Pradžapatija. Ker iz Pradžapatijevih nog ni izšlo nobeno božanstvo, šudra ne more sodelovati pri daritvah. To je v TS izrecno povedano in jasno kaže, da imajo trije vodilni sloji precej višji položaj kakor četrti, ki jim je podrejen. Iz Pradžapatijevih nog je izšel tudi konj in TS pristavlja, da sta tako konj kakor šudra odvisna, navezana na noge, ker sta iz nog (VII.1.1). Vendar zaradi takega “nizkega” izvora ni čutiti nobenega zapostavljanja tega metruma. Nasprotno, anuštubh je edini metrum poleg vodilnih treh, ki ima status manjšega božanstva (III.4.9). Mesta, kjer je povzdignjen nad druge metruma, pa so bila že omenjena.

Božanstva, s katerimi je povezan anuštubh, so različna: Mitra in Varuna (I.8.13, V.5.8, VII.5.14), Višve devah (IV.1.5 in 6, VII.1.18) in Pradžapati (III.4.9). Dodeljene so mu nebesne smeri (IV.1.5, IV.2.1, V.2.1). V zvezi z 32 zlogi kitice v tem metrumu je zahteva po enakem številu ponovitev obrednih dejanj (II.5.10) ali opravljanje obreda 32 noči v edini preprosti zgodbi o tem metrumu (VII.4.4). Med abstraktnimi pojmi anuštubh simbolizira oporo (II.5.10, VI.4.3), daritev (V.1.3), življenjski dih (V.3.8) in govor (V.1.3, VI.1.2).

Če se damo voditi bolj načinu obravnavanja metrumov v TS kakor zgolj statističnim podatkom, moramo na peto mesto uvrstiti metrum pankti. Kot peti je namreč naveden v osmih zaključenih in štirih nezaključenih zaporedjih. Pojavlja se tudi v devetih drugačnih zaporedjih ali zvezah, osemkrat pa posamezno.

Peterna zgradba metruma pankti spodbuja avtorje TS na več mestih k simbolnim povezavam tega metruma s človekom in z daritvijo, ki imata po njihovem pojmovanju prav tako po pet sestavin (npr. I.5.2), zato so tudi verzi, ki spremljajo daritev, v metrumu pankti (npr. III.5.4). Včasih je s tem metrumom povezan prav začetek daritve, ali pa je daritev nagrada, ki jo z njim dobi darovalec.

Že Keith pa je imel pomisleke ob načinu, kako je peterna zgradba metruma pankti izražena. Original namreč v tej zvezi na več mestih (npr. VI.1.1) uporablja termin akšara (akšara m.), ki je imel v tistem času že tudi pomen ‘zlog’. Torej bi trditev “pañcakhšarā pañkṭih” morala pomeniti “pankti ima pet zlogov” ali “petzložni [metrum] pankti”. Pomen ‘zlog’ pa se Keithu ne zdi verjeten, saj ima kitica pankti pet osemzložnih verzov. Torej mora imeti beseda ‘akšara’ tu

pomen 'sestavina',³⁶ razen če je to povezano z obliko padapankti, ki ima 5 + 5 zlogov. Pomen besede 'akšara' kot 'verz' pa bi bil precej nenavaden, ker TS uporablja za ta pomen besedo 'pada'.

Tudi pankti je povezan z nekaterimi drugimi predmeti ali pojmi: v prostoru pomeni smer navzgor (I.8.13, V.5.8) ali sredino (V.7. 9), med letnimi časi zimo in mrzlo obdobje (IV.3.2, VII.1.18). S tem metrumom je treba postavljati peti, zadnji sloj oltarja Agniju (V.7.1). Ker pozna vedska družba samo štiri sloje, pankti ne more biti povezan z nobenim slojem.

Med povezavami z božanstvi ni nobena prav izrazita. Segajo od Pušana (I.7.10), dvojčkov Ašvinov (III.1.6) in boginje Aditi (IV.1.5) do Brhaspatija (V.5.8, VII.5.14) in Angirasov (VII.1.18).

Na šesto mesto uvrščamo metrum viradž, čeprav se glede tega zaporedja ne moremo več opirati na TS, ker najdemo v originalu ta metrum tako uvrščen le na enem mestu (VI.4.3). Zgolj po številu omemb bi ta metrum lahko postavili že na četrto mesto, če nas ne bi močnejši vsebinski razlogi prepričali, da tja uvrstimo anuštubh in na peto mesto pankti. Ta okoliščina pa pomeni, da kriteriji za razvrščanje metrumov v zaporedja v TS s petim mestom prenehajo, saj na nekem drugem mestu (III.1.6) najdemo na šestem mestu metrum brhati, ki pa v celotni TS ni tako pogosto omenjan kakor viradž.

Tudi viradž ponuja možnosti za številčno simboliko. TS v zvezi s tem metrumom največkrat, kar trinajstkrat, omenja deset zlogov, to pa je dolžina njegovih verzov. Seveda je to število dostikrat postavljeno v zvezo z obredi (II.2.4, III.4.10, VII.3.2). Dvakrat je ob viradžu omenjen pankti, ki da meri pet zlogov (VI.1.10, VI.4.4). Število deset je razloženo kot devet človekovih telesnih odprtih, deseta pa je popek (VII.5.15). Tudi število dvajset je razloženo kot dva verza metruma viradž (V.3.3). Dvakrat je kitica viradž predstavljena kot tridesetzložna (II.5.10, VII.4.3), enkrat pa je obred, ki traja 32 noči, razložen kot sestavljen iz 30 noči po zgledu 30-zložne kitice viradž, prva in zadnja noč obreda pa sta tam zato, da zagotavljata varnost (VII.4.4).

Na enem mestu (V.6.7) pa so za določitev trajanja obreda izkoriščene še druge številčne možnosti v zvezi z metrumom viradž. Tu viradž v večini primerov simbolizira leto, sestavljeno iz različnih sestavin, ki so izbrane tako, da se po številu vse prilagajajo temu metrumu: 3 noči – 3 verzi, 6 noči – 6 letnih časov, 10 noči – 10 zlogov, 12 noči – 12 mesecev, 13 noči – 13 mesecev (skupaj s prestopnim), 15 noči polovice meseca – leto je iz polovic mesecev, 17 noči – 12 mesecev in 5 letnih časov,³⁷ 24 noči – 24 polovic mesecev, 30 noči – 30 zlogov. Na drugem mestu (VII.3.5) je daritev, ki traja 14 noči, razložena z desetimi zlogi viradža in štirimi nebesnimi stranmi. Še drugje (VII. 3.7) pa je obred, ki traja 15 noči, razložen z desetzložnim viradžem in s petimi nebesnimi stranmi.

Pri več kot polovici omemb je viradž identificiran s hrano. O tem pripovedujeta tudi dve zgodbici. Prva govori, da je viradž bival pri bogovih s sveto močjo, pri demonih (asurah) pa s hrano. Bogovi pa so si zaželeli tudi hrano in dobili so jo z viradžem pri daritvi, ki je trajala 20 noči. Kdor to ve, dobi tudi sam hrano s tako daritvijo. Človek

je namreč povezan s številom 20, ker ima po 10 prstov na rokah in nogah (VII.3.9). Druga zgodba (VII.4.3) o zemlji, ki je s tem, da je použila viradž, dobila hrano, rastline, drevesa, potomce in živino, pa je bila že omenjena.

Viradž je identificiran tudi z desetimi svetovi bogov (III.3.5) in ohranja ločena oba svetova (zemljo in nebo) (V.4.6). Ta metrum je moč (VII. 4.10 in 11), je luč (V.3.2, VII.1.1), v njem je nakopičen ogenj (V.2.7). Predstavljen je kot krava – naj bo tu še enkrat opozorjeno, da je v staroindijščini beseda viradž ženskega spola –, to kravo pa molzejo duhovniki, ko iz posebne rastline stiskajo opojni daritveni napitek somo (VI.2.11). Keith v opombi k svojemu prevodu tega mesta pojasnjuje, da se daritev imenuje viradž, ker je spremnih kitic 90, to pa je mnogokratnik števila trideset ali deset, viradž kot krava pa predstavlja zemljo.³⁸ Med bogovi je viradž povezan z Maruti (IV.3.7), Varuno (I.7.11), in Zemljo (III.1.6).

Sedmo mesto po pogostnosti omemb v TS po naključju zaseda šakvari, sestavljena iz sedmih verzov. Te sedemdelnosti se avtorji TS zavedajo in jo poudarjajo pri večini omemb (npr. VII.3.2). Pogostna je tudi njena zveza z živino, morda zato, ker ji je dodeljeno večerno stiskanje some kakor džagati (III.2.9), njena sestavljenost naj bi pripomogla k različnosti živine kot nagrade (V.4.12). Prav ob šakvari pa je v TS zanimivo mesto, ki pravi, da je "prva četrtna [določene] kitice šakvari, ki prinaša darovalcem živino, pomanjkljiva za en zlog, zato ljudje živijo od tega, kar je pri govoru pomanjkljivo" (VI.1.2). Tu pa Keith³⁹ opozarja, da je Oldenberg prav s tem mestom dokazoval, da pravorečna diaskeuasis ni bila izvedena pred ureditvijo vedskih zbirk. Šakvari je identificirana z Indrovo strelo (II.2.8) ali povezana z Maruti (I.7.11).

Naslednja štiri mesta se po pomembnosti skoraj ne ločijo. Po pogostnosti omemb v TS lahko na osmo mesto uvrstimo metrum brhati. Dvakrat je omenjena dolžina njegove kitice (36 zlogov) (II.5.10, V.3.2). Večkrat je povezan z živino, enkrat celo v zgodbi o tem, kako so metrumi tekmovali za živino, dobil pa jo je metrum brhati (V.3.2). Med bogovi je ta metrična oblika povezana z Aditjami (IV.3.7) in Surjo (III.1.6).

Na deveto mesto lahko postavimo ušnih. Včasih imamo vtis, da ga TS navaja zgolj zaradi čimvečje raznolikosti, ker je na več mestih uvrščen v veliko skupino osmih (V.2.11) ali desetih (III.1.6) metrumov. Obredna besedila v različnih metrumih naj bi prinesla darovalcu različno živino (V.3.8). Njegove povezave z Rudro (IV.3.7) ali z Višve devah (III.1.6) niso posebno značilne. Zanimivo pa je mesto, ki je bilo že omenjeno (II.4.11), kjer mu je pripisana moč džagati in je izenačen z gajatri.

V istem citatu je omenjen kakubh, po pogostnosti v TS na desetem do enajstem mestu. TS nato zagotavlja, da si človek z recitacijo ušniha in kakubha pridobi vse metrumne. Webrova interpretacija tega mesta pa je bila že omenjena pri vprašanju, kaj so za TS "vsi metrumi".

Na deseto do enajsto mesto v TS se skupaj s kakubhom uvršča atiččhandas. Poleg besedila (VII.5.14), kjer je povezan s Savitrjem in

mrzlim letnim časom – to je šesti, vmesni letni čas med zimo in pomladjo –, je kar na treh mestih (V.2.2, V.3.8, VI.1.9) povzdignjen čez vse druge metrume, kar je razumljivo zaradi njegove dolžine. Atičchandasa je namreč vsak metrum, ki je daljši od 48 zlogov, kolikor je dolga kitica džagati.

Zgolj k raznolikosti prispevajo tudi redke omembe satobrhati, akšarapankti, padapankti in vištarapankti ob vrsti drugih metrumov. Zanimive so zgolj zaradi terminoloških vprašanj, ki se nanašajo na to mesto (IV.3.12) in so bila že omenjena. Med njimi je le satobrhati povezana z božanstvom Meseca – Čandramasa (Candramasa) (III.1.6), pripisana pa ji je moč bika (IV.3.5).

Po podrobnem pregledu dokaj obsežnega gradiva iz TS si zdaj lahko ustvarimo precej jasno podobo nazora o metrumih, kakršnega je imela vedska doba v času *Brahmana*. Gre za izrazito ozaveščen odnos do metrične sestavine vezane besede, ki pa je seveda vključen v celoten vedski življenjski nazor. Besedila in hkrati njihova metrična urejenost so podrejena obrednemu namenu, to pa pomeni, da so v najtesnejši zvezi z daritvijo kot najbolj temeljno stvarjo v vedskem pojmovanju življenja. Ker so tako v središču verskega dogajanja, nas ne sme presenetiti niti pogostnost omemb metrumov v različnih povezavah, potekajočih od središča zemlje, ki je na vsakokratnem oltarju, pa vse do roba kozmosa, ki se zgublja v neskončnost, niti raznolikost simbolnih pomenov metrumov.

Metrumi se razvrščajo v dovolj pregledno zgradbo z osrednjo osjo v treh najpomembnejših metrumih: gajatri, trištubh, džagati, ki se ji v naslednjem krogu pridružujejo naslednji trije metrumi: anuštubh, pankti in viradž. Še drugi metrumi pa pripomorejo, da dobijo vedska pesniška besedila večjo raznolikost, ki je očitno pesniško zaželena in obredno utemeljena. Seveda ne gre za togo hierarhično zgradbo, saj so ponekod celo izrecno poudarjene odlike "obrobni" metričnih oblik. Toga hierarhija nikakor ne bi bila v skladu z vedskim pogledom na svet.

Tudi pri identifikacijah in simbolnih pomenih je mogoče ugotoviti bolj pogostne in redkeje povezave, ki pa se vendar med seboj ne izključujejo. Mylius je imel torej prav, ko je v nasprotju z nekaterimi starejšimi indologi poudarjal, da gre pri identifikacijah in simbolnih pomenih vedskih metrumov za sistem. Vendar to ni sistem, ki bi bil organiziran v smislu moderne racionalne znanosti, in to tudi ne more biti njegova pomanjkljivost. Tudi pri razlagalnih odlomkih vedske literature v širšem pomenu besede gre za vidčevske ali vizionarne tekste, ki sicer skušajo razložiti svet, ta pa ima lahko različne vidike: povezava ali celo enačenje ene stvari z drugo ne izključuje drugačnih povezav ali enačenja prav teh stvari z drugimi, ker tudi pri enačenju ne gre za matematične odnose, ampak za povezovanje simbolov. Gibljemo se pač na področju, kjer se z jezikovnimi sredstvi Resničnosti lahko le bližamo z različnih smeri. Videti je, kot da je v ozadju zavest, da beseda, katere moč vedski videc nedvomno spoštuje, ne more vsega zajeti s poimenovanjem enkrat za vselej, ampak so potrebni

zmeraj novi poskusi, zmeraj novi prodori na nove ravni bivanja. Zato so možne tudi identifikacije različnih metrumov z različnimi božanstvi. Seveda to ne pomeni, da v svetu vlada kaos – nasprotno, prav vedska poezija z vlogo metrumov vred govori o organiziranem kozmosu, v katerem človek z žrtvovanjem sodeluje pri urejanju odnosov na zemlji in med čutnim in nadčutnim svetom.

Vedski svet metrumov je tesno povezan z vedskim svetom bogov in podobno organiziran, zato nam ga lahko pojasnijo nekatera dela o vedski religiji iz 2. polovice našega stoletja, npr. knjiga o hindujskem politeizmu Alaina Daniélouja⁴⁰ in že navedena dela V. S. Agrawala, ki se seveda opirajo na poglobljeno branje izvirnih besedil. Že na nekem mestu *Rgvede* (RV I.164.46) je namreč rečeno, da so le ljudje dali različna imena eni sami božanski sili. To pomeni, da vedska božanstva niso hermetično ločena drugo od drugega, ampak se njihove lastnosti, funkcije in podobe prepletajo kot posamezni vidiki te božanske sile. Daniélou pravi: "Teorija politeizma... sloni na predpostavki, da se nespoznavni transcendentni resničnosti lahko približamo samo z mnogoterostjo pristopov..."⁴¹ S človeškega stališča so vidiki božanstev lahko oddaljeni, z božjega so vidiki enega bistva... Bogovi so simbolne entitete, kavzalne in transcendentne energije..."⁴² Ker so vse energije božanske, so vse oblike obstoja božanske... Vse je lahko simbol božanstva..."⁴³ Bogovi so statični simboli, obredi so aktivni, dinamični simboli."⁴⁴ Za Daniélouja je simbol analogna, čutno dojemljiva predstavitev neke stvari ali ideje. Naravni simboli nastanejo ob srečanju dveh svetov, dveh vidikov bivanja. "V hindujski kozmološki teoriji je simbolizem razumljen kot izraz resničnosti, kot raziskovanje posebnih točk, kjer se križajo različni svetovi in kjer se lahko razkrije odnos med entitetami različnega reda..."⁴⁵ Vsi pojavi izvirajo iz skupnih načel, iz skupnih prednikov, od tod paralelizem in enakovrednost... med subtilnimi in transcendentnimi pojavi in čutnim svetom... Hinduistični panteon sloni na hipotezi, da so sorodnosti (med božanstvi in pojavi) resnične. Zato ima lahko božanstvo skrajno različne, vendar strogo enakovredne oblike, npr. mentalno predstavo, geometrični lik, antropomorfni kip, govorno formulo – mantra, človeško bitje, žival, mineral."⁴⁶

S simbolnostjo metrumov se je podrobno ukvarjal V. S. Agrawala v sklopu svojih simbolnih interpretacij Ved. V luči teh interpretacij postanejo bolj razumljive nekatere bistvene poteze vedskega vrednotenja metrumov. Tako je zgolj z metričnega vidika težko razumljivo, zakaj pripada vodilno mesto prav metrumom gajatri, trištubh in džagati. Ta trojica po obsegu kitic – in prav ta v vedski metriki predvsem šteje – nikakor ni simetrična. Če sta si prvi in zadnji metrum po številu zlogov v kitici v razmerju 1 : 2, srednji metrum nikakor ni v njuni simetrali; tu je namreč malo rabljen metrum brhati s 36 zlogi, od veliko rabljenih metrumov pa bi ji bil bližji anuštubh z 32 zlogi. Prav tako zgolj iz metričnih razlogov ni jasno, zakaj je gajatri povzdignjena na prvo mesto med metrumi, saj npr. v *Rgvedu* ni največkrat uporabljena. Po drugi strani pa je zvezana z zemljo in ne z nebesi kot najvišjim bivališčem. In kaj postavlja kozo izmed vseh

živali za njeno pomočnico? Očitno pri vseh teh stvareh odločajo drugi vidiki, simbolne vrednosti teh predstav.

Simbolne vidike pa upošteva Agrawalova interpretacija zgodbe o tem, kako so se trije metrumi odpravili iskat somo.⁴⁷ Po nji namreč soma simbolizira kozmični princip življenja, ki pa ga je treba prenesti na snovno raven. Trije metrumi simbolizirajo osnovno trojnost stvarjenja: gajatri kot poslanka zemlje predstavlja snov s petimi snovnimi elementi, trištubh kot poslanec vmesnega prostora med zemljo in nebesi predstavlja prano (praṇa m.) – življenjski dih, džagati kot poslanka nebes pa predstavlja manas – um, neskončno morje prvotne življenjske energije, ki je na nesmrtnem nebu. Samo gajatri je lahko uspešna, ker mora bistvo življenja priti do zemlje, ne um ne življenjska energija ne moreta na zemlji obstajati brez petih snovnih elementov. Koza pa se v staroindijski imenuje 'adža' (aja m.), kar se glasi enako kot 'nerojen' in je zato identificirana z nesmrtnim duhom.⁴⁸

Zanimiva je tudi simbolika števila pet, ki povezuje metrum pankti s človeškim telesom. Človeško telo je tudi po poznejših indijskih predstavah peterno, ker ima pet čutil, pet organov za delovanje in pet "ovojev" – koš (koša m.). Prav tako vidijo Indijci tudi v kozmosu pet sestavin: nemanifestirani vir stvarstva, brezoblično pojavnost, Sonce, Mesec in Zemljo.⁴⁹

Tudi metrum viradž je že z imenom povezan s prvo manifestacijo kozmosa, omenjeno prvič v rgvedski *Himni Puruši* (RV X.90). Ta kozmična manifestacija pa ima deset sestavin,⁵⁰ zato je simbolika metruma razumljiva iz povezave s kozmično predstavo.

Izhodišče vedskega pogleda na metruma pa lahko razumemo iz Agrawalove trditve,⁵¹ da je za vedskega človeka obstajanje kozmosa zvezano z ritmom. To prepričanje je v vedskih besedilih izraženo z vrsto simbolov: bog Pradžapati je imenovan 'Suparna', dobesedno "ta, ki ima dobre perutnice". "Let je posledica ritmičnega gibanja ptičjih perutnic in je najprimernejša analogija kozmičnega gibanja, ki ga je sprostil Pradžapati s stvarjenjem."⁵² Ritem pa po Agrawalovem prepričanju označuje ista beseda *čhandas* kakor metrum. S tem je morda nevede odgovoril na trditev, ki se tu in tam pojavlja, da namreč sanskrit nima ustreznice za grško besedo ritem. Agrawala navaja kot argument, da je v poznejši indijski mitologiji ptič Garuḍa, povezan z bogom Višnujem kot njegovo "vozilo", označen s pridevkom 'čhandomaja' (*chandomaya*). Beseda 'čhandomaja' pa je sestavljena iz besede 'čhandas' (*chandas n.*), ki smo jo že srečali v pomenu 'metrum' in 'metrika' in ima v zloženkah obliko 'chando', in iz pripone '-maja' (-*maya*), ki pomeni 'narejen iz' / 'obstoječ iz' / 'sestavljen iz' tega, kar pomeni besedna sestavina, ki je v zloženki pred pripomočnikom -maja. Po Agrawalu naj bi besedi 'chandomaya Garuḍa' pomenili 'Garuḍa, obstoječ iz ritma'. Garuḍa torej prav tako kakor okrogla plošča, ki jo po hindujski ikonografiji drži v eni izmed štirih rok Višnu, simbolizira kozmično gibanje, ki vsebuje stvarjenje in razpadanje, pojavljanje in izginjanje, življenje in smrt.⁵³ V TS (VI.1.6.1) pa je rečeno: "Metrumi so otroci/potomci Suparne" (*chandāṃsi sauparneyāḥ*). Trditev se nanaša na zgodbo o iskanju some in ima torej

globok simbolni pomen: trije metrumi gajatri, trištubh in džagati predstavljajo skupno pesem ali ritem vesolja.⁵⁴

OPOMBE

¹ Weber, Albrecht: *Ueber die Metrik der Inder. Zwei Abhandlungen.* Berlin 1863 (Indische Studien 8).

² Kühnau, Richard: *Die Triṣṭubh-Jagati-Familie.* Göttingen 1886.

³ Oldenberg, Hermann: *Metrische und textgeschichtliche Prolegomena zu einer kritischen Rigveda-Ausgabe.* Berlin 1888 (repr. Wiesbaden 1982, Koelner Sarasvati Serie 3). Več razprav o staroindijski metriki je ponatisnjenih v Oldenberg, H.: *Kleine Schriften*, vol. 1., 2., Wiesbaden 1967.

⁴ Arnold, E. Vernon: *Vedic Metre in its Historical Development.* Cambridge 1905 (repr. Delhi-Varanasi-Patna 1967).

⁵ Belloni-Filippi, F.: *La poesia religiosa. V: La metrica degli Ind.* Firenze 1912 (Studi Italiani di filologia Indo-Iranica 8).

⁶ Borooah, Anundoram: *A Comprehensive Grammar of the Sanskrit Language.* Calcutta 1882 (repr. 1976). (Kot prvi del slovnice je obdelana metrika, tudi vedska).

⁷ Mukherji, Amulyadhan: *Sanskrit Prosody: its Evolution.* Calcutta 1976.

⁸ Murty, Rani Sadasiva: *Vedic Prosody. (Its Nature, Origin and Development.)* Allahabad 1988.

⁹ Mitra, Arati: *Origin and Development of Sanskrit Metrics.* Calcutta 1989.

¹⁰ *Rig Veda: a metrically restored text with an introduction and notes.* Ed. by Barend A. Van Nooten and G. B. Holland. Harvard 1994 (Harvard oriental series 50).

¹¹ *Rig Veda: a metrically restored text...*, str. II, VII.

¹² Metrični termini so, ko se prvič pojavijo, v oklepaju navedeni v mednarodni transkripciji in z mednarodno oznako za spol, ki je večinoma ženski. V rabi zunaj oklepaja so po pisavi in v sklanjatvi prilagojeni slovenščini. Pri tem se zdi smiselno ženski spol ohraniti le pri tistih, ki se končujejo na samoglasnik (-i/-ī), in jih imeti za nesklonljive. Pri terminih s soglasniško končnico je bil v slovenščini kot bolj naraven izbran moški spol in moška sklanjatev.

Nekaj primerov besedil v vedskih metrumih po transkripciji v antologiji Macdonell, A. A.: *A Vedic reader for students.* London 1917 (repr. 1960); (ostrivec označuje najvišji ton):

gajatri (Himna Agniju RV I.1.1) – 3 x 8 zlogov:

agnim iḷe purōhitam
yajñāsya devām ṛtvijam
hotāraṃ ratnadhātām

trištubh (Himna o stvarjenju RV X.129.1) – 4 x 11 zlogov:

nāsad āsin nō sād āsit tadānim
nāsīd rājo nō vīomā parō yāt
kim āvarīvaḥ kūha kāsya sārman
āmbhaḥ kim āsid gāhanam gabhīrām

džagati (Pesem kockarja RV X.34.7) – 4 x 12 zlogov:

akṣāsa id aṅkuśīno nitodīno
nikṛtvānas tāpanās tāpayiṣṇāvah
kumārādeṣṇā jāyataḥ punarhāṇo
mādhvā sāmpṛktāḥ kitavāsya barhāṇā

anuštubh (Himna Puruši RV X.90.12) – 4 x 8 zlogov:

brāhmaṇò 'sya múkham āsīd

bāhú rājanīaḥ kṛtāḥ

ūrú tát asya yád váśyaḥ

padbhyāṃ sūdró ajāyata

brhati (Pogrebna pesem RV X.14.15) – 8 + 8 + 12 + 8 zlogov:

yamáya mádhumattamaṃ

rājñe havyāṃ juhotana

idāṃ náma řsibhyaḥ pūrvajébhīaḥ

pūrvébhyaḥ pathikṛdbhīaḥ

¹³ Weber, Albrecht: *Vedische Angaben über Metrik. V: Ueber die Metrik der Inder. Zwei Abhandlungen.* Berlin 1863. Str. 1-156.

¹⁴ Schroeder, Leopold: *Indiens Literatur und Cultur in historischer Entwicklung. Ein Cyklus von fünfzig Vorlesungen.* Leipzig 1887. (Obravnava *Jadžurvede* je na str. 84-165.)

¹⁵ Schroeder, op. cit., str. 114.

¹⁶ Schroeder, op. cit., str. 135.

¹⁷ Glasenapp, Helmuth: *Die Literaturen Indiens von ihren Anfängen bis zur Gegenwart.* Stuttgart 1961, str. 75.

¹⁸ Glasenapp, op. cit., str. 75-76.

¹⁹ Citat v delu Mylius, Klaus: *Die Identifikationen der Metren in der Literatur des Rgveda.* "Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität", 17, 1968, "Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe", 2/3, str. 267.

²⁰ Gonda, Jan: *Vedic Literature.* Wiesbaden 1975, str. 176-177 (A History of Indian Literature, Vol. I, Fasc. 1).

²¹ Mylius, Klaus: *Die Identifikationen der Metren in der Literatur des Rgveda.* "Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität", 17, 1968, "Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe", 2/3, str. 267-273.

²² Varma, Siddheshwar: *The Vedic Concept of Metres* v 2. delu zbornika referatov na 16. zasedanju All India Oriental Conference, str. 10-19.

²³ Bhattacharji, Sukumari: *Literature in the Vedic Age.* Vol. I., Calcutta 1984.

²⁴ Agrawala, Vasudeva Sarana: *Sparks from the Vedic Fire.* Varanasi 1962; Agrawala, Vasudeva Sarana: *Vedic Lectures.* Varanasi 1963; Agrawala, Vasudeva Sarana: *Vision in the long Darkness.* Varanasi 1963 (*The Thousand-syllabled Speech*, Vol. I.)

²⁵ Staal, Frits: *Agni. The Vedic ritual of the fire altar.* Vol. 1, 2. Berkeley 1983.

²⁶ Keith, A. B.: *The Veda of the Black Yajus School entitled Taittirīya Saṁhitā.* Cambridge, Mass. 1914 (Harvard oriental series 18, 19).

²⁷ *Taittirīyasaṁhitā padapāṭhaḥ.* Bahālagāḍha 1985.

²⁸ Weber, op. cit., str. 75.

²⁹ Weber, op. cit., str. 35.

³⁰ Keithov prevod v *The Veda of the Black Yajus School...*, str. 330, in originalna predloga, ki mi je bila na razpolago, se tu ne ujemata docela: v prevodu je izpuščena oznaka 'višalam' (višalam) – 'širok', 'bogati' za metrum, ki naj bi imel moč ovna, ovnu je pripisan 'počasni' metrum, ki bi v resnici moral imeti moč človeka, človek pa je v prevodu sploh izpuščen: "the ram in strength, the slow metre" za "vṛṣṇīḥ vayaḥ viśalam chandaḥ puruṣaḥ vayaḥ tandram chandaḥ" (v tej izdaji ni upoštevan sandhi).

³¹ Weber, op. cit., padapankti in akšarapankti str. 49-50, akšarapankti tudi str. 57, vištarapankti str. 50.

³² Weber, op. cit., str. 107-109.

³³ *Rig Veda: a metrically restored text...*, str. XVII.

³⁴ Mitra, op. cit., str. 125.

³⁵ Weber, op. cit., str. 30.

³⁶ Keith, *The Veda of the Black Yajus School...*, op. na str. 484.

³⁷ Na tem mestu je v Keithovem prevodu *The Veda of the Black Yajus School...* na str. 460 napaka, najbrž zgolj lapsus calami. Sodeč po izdaji originala, ki mi je bila dostopna, bi moralo stati "pet letnih časov" namesto "seven seasons". Število letnih časov v vedskih tekstih še ni ustaljeno, kar kaže prav ta odlomek. Poznejše običajno število šest se pojavlja samo občasno.

³⁸ Keith, *The Veda of the Black Yajus School...*, op. na str. 513-514.

³⁹ Keith, *The Veda of the Black Yajus School...*, op. na str. 487.

⁴⁰ Daniélou, Alain: *Le polithéisme hindou*. Paris 1960.

⁴¹ Daniélou, op. cit., str. 23.

⁴² Daniélou, op. cit., str. 27.

⁴³ Daniélou, op. cit., str. 34.

⁴⁴ Daniélou, op. cit., str. 30.

⁴⁵ Daniélou, op. cit., str. 19-20.

⁴⁶ Daniélou, op. cit., str. 20-21.

⁴⁷ Agrawala, *Sparks...*, str. 58-60, podobno *Vision...*, str. 81-83, 88, 90-93.

⁴⁸ Na to opozarja Ralph T. H. Griffith v svojem prevodu *Atharvavede*, Benares 1895-1896 (repr. Varanasi 1968), 2. knj., opomba na str. 228 h kitici XVIII.2.8. O tem govori tudi Agrawala, *Sparks...*, str. 40.

⁴⁹ Agrawala, *Vision...*, str. 55-56

⁵⁰ Agrawala, *Vision...*, str. 58-60.

⁵¹ Agrawala, *Vedic Lectures*, str. 155

⁵² Agrawala, *Sparks...*, str. 52.

⁵³ Agrawala, *Sparks...*, str. 53-55.

⁵⁴ Agrawala, *Sparks...*, str. 58-59.

Ivan Cankar je slovenski pisatelj, ki so ga največ prevajali v tuje jezike, zato ne preseneča, da je temu tako tudi v italijanskem prostoru. Vprašanje pa je, ali je slovenski klasik dosegel takšne večplastne odmeve, da je postal trajno prisoten v italijanski kolektivni zavesti in se uveljavil kot klasik svetovne književnosti, ki ne potrebuje več vedno novih predstavitev, da bi zbujal zanimanje bralcev ter imel spontane resonance v ustvarjalnih iskanjih. Ob tem je treba preveriti, kakšni so pogledi italijanskih ustvarjalcev na njegovo delo in kakšne razsežnosti ugotavljajo v njem. S tem se istočasno odpira tudi temeljna dilema, ali je pisateljeva umetniška prepričljivost tolikšna, da odmeva tudi v drugem kulturnem prostoru, in kolikšno težo imajo pri razumevanju izvenliterarne okoliščine. Tako zastavljena analiza uveljavljanja Cankarja opaža nekatere značilnosti, ki osvetljujejo možne odgovore na ta vprašanja. Iskanje je usmerjeno v zunanje pojave, ki pojasnjujejo Cankarjev uspeh s stališča sociologije književnosti, ter v aktualizacijo imanentno literarnih lastnosti, čeprav obojega ni mogoče obravnavati povsem ločeno.

Zoltan Jan

IVAN CANKAR PRI ITALIJANIH (1945 - 1995)

V repertoarju knjižnih objav prevodov slovenskega leposlovja v italijanščino po drugi svetovni vojni ostajajo velike praznine in izstopajoča nesorazmerja, ki se pokažejo z zgovornimi značilnostmi tudi ob spremljanju usode Ivana Cankarja. Med nekako stodesetimi samostojnimi knjižnimi prevodi slovenskega leposlovja v italijanščino je po drugi svetovni vojni izšlo skupno z mejnimi memoarskimi zvrstmi osemindvajset proznih del, če ne upoštevamo leposlovja za mladino.¹ Skorajda polovica, to je štirinajst knjig, obsega dela Ivana Cankarja.² Če se ta podatek vključi v parametre italijanskega kulturnega prostora, ki ni naklonjen prevajanju leposlovja, še prav posebej pa zanemarija slovanski svet, je tolikšno število knjižnih prevodov enega samega pisatelja presenetljivo in nedvomno rezultat dolgotrajnih procesov, ki zahtevajo osvetlitev v nadaljevanju.³ Že na tem mestu bi bilo mogoče postaviti tezo, da je slovenski pripovednik dobival poteze klasika že v predvojnem obdobju in da se proces nadaljuje sklenjeno tudi v opazovanem polstoletnem obdobju, vendar istočasno ni mogoče prezreti tudi pojavov, ki zbujajo pomisleke in opozarjajo na nevarnost prenatrženega sklepanja. Zaradi tega je potrebno proučiti, katere motivacije so privedle do objave prevodov, kdo so bili posredniki, kako so razumeli pisateljevo ustvarjanje in na kakšne odzive je naletelo njihovo delo.

I.

Najprej je treba upoštevati, da proces uveljavljanja Ivana Cankarja poteka v daljšem času, kot ga zajema pričujoči prispevek. Številni prevodi njegovih del so izšli v knjižni obliki že pred obravnavanim obdobjem, tako da po drugi svetovni vojni v italijanskem prostoru ni bil neznan.⁴ V tridesetih letih je Cankar pričel zanimati tudi znane italijanske slaviste, med drugimi univerzitetna profesorja *Wolfganga*

Giustija in Bartolomea Calvija. Objavila sta kar nekaj prevodov njegovih del, enega tudi pri mantovanski založbi "Mussolinia".⁵ Podobno kot prevajalec Cankarja *Giovanni Lorenzoni* je izvrševal za Slovence uničevalno nalogo tudi *Bartolomeo Calvi*, ki je na tolimnskem učiteljskišču nasledil slovenske profesorje ter bil tako vpleten v uničevanje slovenskega šolstva.⁶ Pred prihodom na to raznarodovalno delovno mesto verjetno ni kaj prida vedel o Slovencih, o njihovem jeziku, ki se ga je nato naučil, in o njihovi kulturi, ki ji je kasneje namenil dokaj svojih strokovnih moči, pa naj je šlo za prevajanje Cankarja, Gradnika, Gregorčiča, Prešerna ali za strokovne študije, ki so nastajale tudi po njegovi vrnitvi v Mantovo, kjer je kot ravnatelj srednje tehniške šole v njenih Izvestjih objavljaj svoje slovenistične prispevke. S tem delom je nadaljeval tudi po drugi svetovni vojni, ko je bil na univerzi v Turinu lektor za slovenščino in kasneje profesor za slovansko filologijo. Tedaj je sodeloval z Ezioom Martinom, pripravil – sicer dokaj sporno – monografijo o Prešernu ter objavil vrsto strokovnih prispevkov, ki segajo od jezikoslovja do literarne zgodovine.⁷

Eno izmed obeh tržaških izdaj Hlapca Jerneja iz leta 1925 je s priznanjem omenjal *Roberto Bazlen* v nekem pismu *Eugeniu Montaleju* ter ga prepričal, da je potem o delu poročal v turinski reviji *Il Baretto*.⁸ Neposredno za tem, ko je ta znani tržaški kritik napisal o Shawovi drami *Heartbreak's House*, da je "neprimerno bolj inferiorna od njene fame", je o Cankarjevem delu izjavil, da je "zaradi čistosti svoje epske linije to ena najbolj popolnih stvari, ki jih pozna", in da bi zato o tej pripovedi "slovenskega pisatelja" rad bral Montalejevo kritiko v dostojni reviji.⁹ Kasnejši Nobelov nagrajenec je sprejel Bazlenovo oznako za izhodišče svojega eseja. Montale je ugotovil, da je Ivan (sic) Cankar v svojem Hlapcu Jerneju predvsem umetnik, ne pa mislec ter propagator neke ideje, kot bi lahko sledilo iz opazk prevajalcev v predgovoru. Po obsežnem povzetku vsebine prizna, da se v takšni obnovi izgubi jasnost kompozicijske linije, zbledi glasbeni organizem, vidni ostajajo le najbolj dvomljivi deli in najbolj nevaren razplet. Zaključí, da bi težko našel umetniško besedilo, ki bi bilo bolj oddaljeno od tistega, kar je sposoben sprejeti z naklonjenostjo, sedaj pa se mu ob tem konkretnem primeru zdi enako težko spomniti se pripovedi, ki bi ji bolje uspelo preseči definicije in sheme.¹⁰ Zgovorna epizoda je toliko pomembnejša, ker je prevod Ivana Regenta ter *Giovannija Susska*, na katerega se pisanje nanaša, pomanjkljiv, a očitno vseeno ni izničil Cankarjeve umetniške prepričljivosti.

Podatek v tržaških krogih ni ostal prezrt.¹¹ Manj se upošteva, da je istega 1925. leta, ko so fašisti na višku svoje moči uresničevali genocidno politiko do Slovencev, kar trikrat izšel Hlapec Jernej.¹² Medtem ko sta obe *Regentovi* izdaji (ena je bila bibliofilska s petimi Bambičevimi litografijami) te prepesnitve komunističnega manifesta, kot je delo poimenoval Ivan Prijatelj in za njim Bratko Kreft, gotovo povezani s političnim bojem antifašistov, je goriški prevod oskrbel po Golouhovi izdaji iz leta 1911 profesor *Giovanni Lorenzoni*. Tega Goričana, po rodu Furlana, sta Cankar in slovenska književnost

zanimala tudi kasneje, poleg svojih pesniških zbirk pa je objavil tudi nekaj jezikoslovnih in etnografskih slovenističnih prispevkov.¹³ Istočasno pa ga zanimanje za slovensko kulturo ni oviralo, da ne bi tedaj, torej že od 1926. leta, ko je izšel njegov prevod Cankarjeve Lepe Vide, publiciral tudi najbolj žolčne napade na goriškega nadškofa Sedeja ter na vse, kar je še ostalo slovenskega po najbolj krutem fašističnem nasilju tistih let. Še posebno strupeni in denunciantiški so bili njegovi članki v časopisu *Il resto del Carlino*, med katerimi izstopa napad na Goriško Mohorjevo družbo, ki je izšel 29.8.1926.¹⁴ Če tema skrajnostma dodamo še pričevanja, kako razumevajoč je bil do dijakov, ki so se vseskozi učili v slovenščini, maturo pa so po Gentilejevem uničenju slovenskih šol morali opravljati v italijanščini, potem se upravičeno postavi vprašanje, ali lahko tako diametralno nasprotno ravna en in isti človek.

Za nadaljnje razmišljanje se tako že na tem mestu ponuja spoznanje, da je imel Cankarjev Hlapec Jernej v duhovnem razvoju posameznikov zanimivo mesto, kar se bo kasneje še nekajkrat ponovilo, med drugim tudi pri nedavno preminulem univerzitetnem profesorju *Arnaldju Bressanu*.¹⁵

II.

Regentov in Susskov prevod Hlapca Jerneja iz leta 1925 je ponovno izšel 1945. leta, našel pa je odmev tudi v eni izmed "tržaških zgodbic" *Umberta Sabe*, ki jih je napisal v Rimu od marca do junija 1945. leta.¹⁶ Tedaj se ni več spominjal pisateljevega imena (očitno ni vedel za povojni popravljeni ponatis), ostala pa mu je v spominu vsebina dela, ki ga je prebral pred dvema desetletjema, ker mu ga je priporočila prijateljica njegove odraščajoče hčerke, češ da gre za eno največjih del, ki je bilo kdaj napisano. Ker se tržaški pisatelj z njenim mnenjem ni strinjal, je dekletce dobilo histerični napad, ki po njegovem mnenju kaže, kako so v Trstu Slovenci zastrupljeni z nacionalizmom že v zgodnji mladosti: "Ko sem jo vrnil lastnici, ki mi jo je posodila, sem se ji zahvalil za napor, da me je seznanila z lepim romančkom (bel romanzetto), ki mi je – kakor sem ji rekel – bil nenavadno všeč in me je njegov avtor spominjal – še sam ne vem zakaj – na našega Tozzija. Dejal sem tudi (in grešil še naprej), da so na svetu prav tako lepe, če ne še lepše knjige, kot na primer – če naj ostanem pri prozi – Zaročenca, ali še bolje Zločin in kazen. Dekletce je uprlo vame svoje začudene oči, ki so se zdajci zameglile, in se obrnilo od mene, izbruhnilo hkrati v srdito hihitanje, ki jo je skoraj nezavestno in vso v krčih vrglo na prvi divan. Bila je histerična kriza. V tem času me je moja hči odkrito sovražila, a na čelu moje soproge je bilo zapisano popolno neodobravanje tega, kar sem storil. Treba je bilo skočiti po vodo, pomagati deklici, jo prepričati, da sem – kot je splošno znano – bedak in podobno. – Tako se je temu mlademu nacionalizmu zdela moja nepristranska sodba pošastna." Odlomek, ki ga je *Jolka Milič* prevedla in vključila v svoj članek *Kaj je menil Saba o Hlapcu Jerneju*, nam kljub omalovažujočemu odnosu do

Cankarjevega dela kaže, da je ostalo v spominu tržaškega pisatelja še desetletja, to pa je nedvomno zgovorno sporočilo.¹⁷

Obstajajo možnosti, da je Cankar zbudil pozornost še kakšnega drugega italijanskega literarnega ustvarjalca, zato naj bo opozorjeno tudi na dokaj izrazite kompozicijske in motivne paralelizme med *Cankarjevim Hlapcem Jernejem* ter krajšim romanom *Gente in Aspromonte*, v katerem je *Corrado Alvaro* 1930 opisal, kako je pastir Argirò v njegovi rojstni Kalabriji iskal svojo pravico ter na koncu zažgal gospodarjev gozd.¹⁸

Tezo, da je Cankar prepričljiv tudi za tujce, potrjuje danes že skoraj pozabljena hvala Martina Kačurja, ki je izšla v broširani prilogi *Europea* leta 1986. V tej publikaciji so Cankarjevo delo uvrstili med sto reprezentativnih predstavnikov svetovnega romana prve polovice dvajsetega stoletja.¹⁹ *Franco Cordelliju* in *Giovanniju Raboniju*, avtorjema publikacije, se zdi, da delo kaže neko resničnost, ki je trda in nesprejemljiva; presega čudovite opise neke pokrajine z gogoljevskimi okviri ter pristane v nesposobnosti umetnika, da se prilagodi zakonom družbenega življenja, kar postane vedno bolj jasno jedro celotnega romana. Tako se po mnenju teh dveh Bressanovih prijateljev v nekem okolju, polnem ciničnih in komičnih figur, razkrije vsa krutost sveta, ki zanika in zasmehuje "nove ideje" naivnega učitelja. Avtorja primerjata Kačurjevo usodo s Cankarjevo, ki se jima kaže enako genialen kot nesrečen. Priznanje je bilo le bežno opaženo, spregledana pa je bila možnost, da bi se izkoristilo pri populariziranju slovenskega klasika. Enako neizrabljeni so ostali podobni superlativi, ki so jih pisali tudi drugi že omenjeni posredniki Cankarja – od Luigija Salvinija do Arnalda Bressana.

* * *

Uprizoritev dramatizacije Martina Kačurja v tržaškem poklicnem italijanskem gledališču, ki ji bo v nadaljevanju namenjena potrebna pozornost, je posredno vplivala, da je prevod tega Cankarjevega dela izšel pet let kasneje v znani Mondadorijevi zbirki Oscar narrativa.²⁰ Sodeč po javni polemiki med avtorjem dramatizacije *Fulviom Tomizzo* ter prevajalcem in interpretom *Arnaldom Bressanom*, je slednji izkoristil odmev tržaške predstave in navedel mnenja najuglednejših kritikov o Kačurju, ni pa z besedico omenil, da se nanašajo na tržaško dramatizacijo in ne na delo samo, s čimer naj bi dosegel vključitev svojega prevoda Cankarja v ugledno Mondadorijevo zbirko z najvišjo naklado.²¹ Epizoda je pomembna predvsem zato, ker ponovno opozarja, kako pomembne so reference pri uveljavljanju slovenskih del v italijanskem prostoru. Čeprav je bil Kačur že nekajkrat preveden, se njegova literarna vrednost urednikom očitno ni zdela dovolj prepričljiva, da bi ga sprejeli v zbirko. Odločilna so bila poročila uglednih *italijanskih* kritikov, na katere so se tako zanesli, da navedb niso preverjali. V tem pojavu je mogoče najti razlago, zakaj so bili dokaj uspešni posredniki slovenske književnosti le ugledni italijanski slavisti, pa čeprav je ostajala slovenska

književnost pri Cronii, Wolfu, Damianiju na obrobju njihovega strokovnega interesa in se v njeno sporočilo niso posebno vneto poglabljali. Odločilen je bil ugled njihovih imen, četudi so bili na tem področju neprimerno manj kvalificirani kot slovenski strokovnjaki, delujoči v Italiji, ki pa imajo pri uveljavljanju slovenske književnosti velike težave in praviloma skromnejši uspeh.

Epizoda vodi v samo jedro problema, kako presojati posamezna literarnozgodovinska dejstva. Sam po sebi pozitiven pojav, ki bi pričal o Cankarjevem uspešnem uveljavljanju v Italiji po drugi svetovni vojni, bi lahko bili podatki, da so – ob vseh mogočih težavah – pisatelja vendarle vključile v svoje programe tudi najpomembnejše italijanske založbe, trikrat celo v zbirke z najvišjimi nakladami.²² Razkrivanje, kaj je omogočilo takšen prodor, pa opozarja, da so pri tem pomembnejši zunajliterarni argumenti. Več od umetniškega sporočila veljajo sekundarni razlogi, ki prepričajo založnika, da sprejme ponujeni prevod in v njegovo objavo vложи svoj denar.

Enako težo ima tudi dejstvo, da Cankarja obravnavajo vsi italijanski literarnozgodovinski priročniki o slovenski književnosti in celo nekatere znane enciklopedije.²³ Vse to še vedno ne zadostuje, kajti vedno znova se pojavljajo pričevanja o nepoznavanju pisatelja.²⁴ Čeprav je to po svoje razumljivo, teh podatkov ne gre prezreti, sicer bi prenačljeno sklepali, da je Cankar pri Italijanih povsem uveljavljen in da ni potrebno več skrbeti za njegovo popularizacijo, kot menijo nekateri posredniki slovenske književnosti.

Zgovorni so tudi podatki, da se je vzporedno z izhajanjem v samostojnih knjižnih izdajah Cankar pričel pojavljati tudi v antologijah, tako da ga srečamo med največjimi slovanskimi pisatelji, ni pa moč spregledati, da ni znana nobena njegova objava v antologijah svetovne književnosti.²⁵ Cankar torej ostaja najeminentnejši predstavnik slovenske književnosti, ima nekako mesto tudi med predstavniki drugih slovanskih nacionalnih literatur, vendar ga ne srečamo kot npr. Zlobca v italijanskem izboru najlepših ljubezenskih pesmi svetovne književnosti.²⁶ V teh primerih je torej potrebna previdnost pri presoji zaradi večplastnosti pojava. Urednik antologije se namreč odloča dokaj svobodno, upoštevajoč svoje kriterije vrednotenja, tako da lahko vključi dela, ki se mu zdijo primerna. Svoboda pri izboru je možna zaradi narave publikacije, ker je sama po sebi manj tvegano založniško dejanje – zanj je pomembna vsebinska profiliranost celote, ne pa tržna zanimivost in kvaliteta posameznih objavljenih del. Kupec išče v antologiji posplošene informacije o področjih, ki jih ne pozna, ali pa se zanjo odloči, ker je v eni sami publikaciji združeno najzanimivejše z nekega področja. Samo v teh primerih pomeni vključitev v antologijo tudi priznanje kvalitete. Cankar v povojnem obdobju ni bil deležen takšnega upoštevanja niti enkrat. Večina antologij, v katere je vključen, predstavlja italijanskemu bralcu neznane plasti tujih literatur, ne pa nesporne leposlovne vrednote, ki jih mora poznati vsak boljši poznavalec in zahtevnejši, bolj razgledan bralec.

Posamezne knjižne izdaje so zbudile nekaj zanimanja tudi v osrednjem italijanskem tisku, čeprav ta prevodni literaturi običajno ne posveča večje pozornosti.²⁷ V prvem povojnem desetletju se Cankar dokaj pogosto pojavlja v različnih italijanskih periodikah, kjer je *Enrico Damianiju*, *Umberto Urbaniju*, *Valentini Cesaretti* ter še komu uspelo objaviti nekatere njegove črtice.²⁸ Večina teh prevodov je izšla v periodiki, namenjeni italijanski manjšini, vendar nekaj tudi v rimskih časopisih. To samo po sebi še ne pomeni afirmacije večjih razsežnosti, omogoča pa nastajanje referenčnih točk, ki se lahko uporabijo pri iskanju založnika za knjižno izdajo. Poleg tega izhajanje prevodov Cankarja ni vezano zgolj na obmejni prostor, kot npr. pri Kosovelu, pač pa se ti pojavljajo tudi v Milanu in Turinu pa vse do Firenc in Rima.²⁹ Poleg Zlobca je to edini slovenski pisatelj, ki večkrat izide tudi v osrednji Italiji in ne le v obmejnem območju.

Pomena teh podatkov ne gre precenjevati, saj so zanje poskrbeli pripravljavci prevodov sami, njihov domet v prostranem oceanu publicistike pa ima lahko le neznatno težo pri oblikovanju pisateljevega mesta v italijanskem pojmovanju svetovne književnosti. Treba je namreč upoštevati, da se javni odmevi izgubijo v poplavi dnevnih informacij, saj izhaja v Italiji 13 velikih in 95 vidnejših dnevnikov, vsak dan pa se proda 11.400.000 izvodov časopisov.³⁰ Enkratna objava recenzije, reklame, poročila o javni predstavitvi povprečnemu bralcu in potencialnemu kupcu zato ne ostanejo v spominu in ga le redko prepričajo, da bo knjigo prebral ali kupil.

Med temi objavami v periodiki imata posebno mesto dve.

Najprej velja opozoriti na prizadevanja v Rimu živeče Idrijčanke *Valentine Cesaretti*, ki si je vrsto let s sistematičnimi objavami Cankarjevih krajših del v periodiki prizadevala pridobiti tolikšen ugled, da bi lahko prepričala kakšnega pomembnega italijanskega založnika za knjižno izdajo svojih prevodov.³¹ Ker je potrebovala pomoč, je s Spagnolettijem, ki ga je že kar nekaj časa oblegala, seznanila Cirila Zlobca. V Rimu so se sestali 26.6.1963 med Zlobčevim potovanjem na Sicilijo k prijatelju Leonardu Sciasciu, ki mu je pomagal že pri izidu prve antologije. Po izjavah Cirila Zlobca je prvo srečanje potekalo v mučnem ozračju in ni obetalo sadov.³² Rezultat je bil edino neobvezujoč dogovor za ponovno srečanje obeh pesnikov in uredilcev antologij. Pri drugem osebnem stiku so dogovori hitro napredovali, tako da je bila že 24. marca 1964. leta podpisana pogodba za izdajo antologije jugoslovanske poezije.³³ Pri njej Valentina Cesaretti ni sodelovala, kar je bil verjetno neposredni vzrok, da so usahnila njena prizadevanja za posredovanje slovenske književnosti v italijanski prostor, ki so se pričela intenzivneje razvijati ob uspehih s Cankarjem.

Podobno zagonetne vijugaste poti odkriva objava Cankarja v *Umani*, eni redkih tržaških revij, ki je kazala izrazitejšo zanimanje za

slovensko književnost.³⁴ Izhajanje tržaške lokalne revije z relativno veliko odmevnostjo v tržaških intelektualnih krogih je bilo po njeni obnovitvi v začetku petdesetih let najprej zaznamovano z odklonilnim odnosom do Slovencev.³⁵ Tako zasledimo 1952. leta v tržaški reviji Sidro polemiko z Umano, ker je skušala prikazati Slovence kot nekulturen narod, ki naj sploh ne bi imel lastnih revij za kulturo.³⁶ Kot kažejo različni odzivi v slovenski publicistiki, je še večkrat pokazala podoben odnos, ki v obdobju napetosti med državama, ob nerešenem tržaškem vprašanju in še odprtih vojnih ranah niti ni mogel biti drugačen, če je hotela ohraniti naročnike.³⁷ Šele kasneje so se razmere toliko spremenile, da je razvila svojo edinstveno vlogo pri oblikovanju vezi med slovensko in italijansko kulturo v Trstu, čemur je ostala zvesta do svojega zatona 1973. leta, čeprav ni nikoli posebej izpostavljala te plati svoje uredniške prakse.

Na tej poti se 1954. leta najprej pojavi članek o bazoviških žrtvah, kar je gotovo zahtevalo precej uredniškega poguma, saj je na objavo čakal kar nekaj časa, podpisan pa je s psevdonimom.³⁸ Po šestih letih izhajanja, 1957. leta, je eno izmed svojih trinajstih tematskih številik posvetila Jugoslaviji, nato pa je *Janku Ježu* s sodelovanjem prijatelja *Enrica Damianija* kot prevajalca uspelo objaviti odlomek *Hlapcev* ter predstaviti pisatelja v krajšem spremnem eseju.³⁹ Očitno so pozorni spremljevalci kulturnega dogajanja v Trstu opazili premike v odnosu do Slovencev in takoj skušali ta proces pospešiti. Gotovo ni slučajno, da so urednici ponudili Cankarja, nesporno kvaliteto, ni pa mogoče zanesljivo ugotoviti, ali je njegovo delo imelo odločilno vlogo pri oblikovanju uredniške politike, saj ga kasneje ne srečamo več v tem posredniškem krogu. Vseeno je značilno, da je vključen v proces, ki je kasneje privedel do vrste objav slovenskega leposlovja.⁴⁰

Vse te epizode opozarjajo, da se je Cankar pojavljal tudi kot pospeševalec širših procesov zanimanja za slovensko književnost.

III.

Pri preverjanju teze, da je Cankar v Italiji cenjen, je treba upoštevati, da se je pojavil tudi v *italijanskem gledališču*. Poleg Slavka Gruma je to edini slovenski pisatelj, ki je bil uprizorjen na italijanskih odrih in ne predstavljen zgolj v knjižnih ali revijalnih objavah ali na gostovanjih slovenskih gledališč. Zaradi takšnih okoliščin je na tem mestu treba osvetliti nekatere pojave pri uveljavljanju slovenske dramatike na italijanskih odrih ter jih vključiti v prizadevanja za razvoj sodelovanja slovenske in italijanske gledališke hiše v Trstu.

Znanih je več prevodov Cankarjevih dramskih del (*Hlapci*, *Lepa Vida*, *Kralj na Betajnovi*), vendar sta izpričani le dve uprizoritvi. Poleg *Tomizzove dramatizacije Martina Kačurja* v tržaškem deželnem gledališču 1976. leta so italijanski gledalci lahko videli še Lepo Vido, ki jo je prevedel *Silvester Škerl* in so jo menda trikrat uprizorili vojaki v okviru gledališke skupine *Il Teatro del soldato* v Novari 1925. leta.⁴¹ Temu je dodati še podatek, da je *Arnaldo Bressan*, sodeč po podatkih v slovenski izdaji *Pustolovščina besede*,

pripravil dramtizacijo Hlapca Jerneja za luganski radio v Švici 1979. leta.⁴²

Pri tržaški postavitvi Cankarja najprej preseneti, da si gledališče ni izbralo katere izmed njegovih že prevedenih dram.⁴³ Še bolj nepričakovani so podatki, da vključitev Cankarja v repertoar osrednjega italijanskega gledališča v Trstu ni potekala gladko in samoumevno. Odločitev za slovensko delo so opravičevali z iskanjem srednjeevropske repertoarne orientacije, ki naj bi razkrivala ta duhovni prostor ter istočasno postala most med nacionalnimi kulturami, ki so zaradi zgodovinskih in geografskih razlogov blizu italijanskemu prostoru.⁴⁴ Gre torej za drugačne zamisli in motivacije, kot so si jih predstavljali slovenski ocenjevalci uprizoritve, ki je le izsek mnogo širših ambicij za afirmacijo gledališke hiše v srednjeevropskem prostoru, ne pa za uveljavljanje enakopravnega položaja slovenske kulture v narodnostno mešanem mestu. Pri tem je očitno bila še najmanj pomembna umetniška moč Cankarjeve dramatike. Opazen je strah vodstva tržaškega gledališča, ki je z angažiranjem Fulvia Tomizze skušalo preprečiti apriorni odklonilni odnos tržaškega občinstva. Zanimanje so torej skušali ustvariti z dodatnimi konotacijami, ko so dramtizacijo Kačurja zaupali uveljavljenemu in med istrskimi izseljenci priljubljenemu pisatelju, ki je zaradi svoje naklonjenosti Slovincem deležen naklonjenosti tudi v Sloveniji.

Previdnost gledališkega vodstva dopušča sklepanje, da uprizoritve dramtizacije Cankarjevega Kačurja ne bi bilo, če ne bi šlo za podaljšek prizadevanj za vzpostavitev *sodelovanja med slovenskim in italijanskim poklicnim gledališčem v Trstu*, ki naj bi posredovali obema narodoma njuno dramtiko, vendar so bila Italijanom ta "lokalistična" bremena odveč. Spodbude za sodelovanje so stekle že v petdesetih letih, torej še preden je bil 1960 podpisan prvi meddržavni protokol o kulturni izmenjavi. Najprej so se pričele uresničevati na ravni izmenjave gostovanj osrednjih gledališč. V Sloveniji (navadno kot del jugoslovanske turneje) je tako gostovala vrsta italijanskih teatrov: Il Carrozzone iz Firenc, Compagnia del Teatro con Pepino de Filippo, Compagnia di prosa Rossella Falk iz Rima, Compagnia Proclemer – Albertazzi iz Rima, Emilia Romagna Teatro, Gioco di Vita iz Piacenze, La Contrada iz Trsta, Piccolo teatro di Milano, Teatro dell'Elfo iz Milana, Teatro libero iz Palermo, Teatro stabile di Friuli – Venezia Giulia, Teatro Stabile iz Trsta, Teatro Viaggio iz Bergamo in še kakšen.⁴⁵ Podobno so v Italiji poleg različnih jugoslovanskih gostovala tudi slovenska gledališča. Samo Drama SNG v Ljubljani je izvedla več kot trideset turnej, čeprav ne vedno uspešnih, sodeč po podatku, da si je eno takšnih predstav ogledalo 26 obiskovalcev.⁴⁶

Uveljavljanje *gledališkega sodelovanja v obmejnem prostoru* je bilo še težavnejše. Medtem ko so na novogoriških Srečanjih malih odrov dve desetletji redno gostovale tudi italijanske skupine, so se

same najraje izognile vabljenju slovenskih kolegov, kot dokazuje repertoar *festivala gledališč za mladino*, ki ga v *Miljah*, na obrobju Trsta, od 1977. prireja skupina *La Contrada*. Včasih, kot npr. 1987. leta, se ob vseh spremljajočih prireditvah predstavi tudi po 18 gledališč, vendar so slovenska komajda kdaj prodrli mednje. Tako je Slovensko stalno gledališče iz Trsta prvič gostovalo leta 1990, nato pa šele 1994 s predstavo *Razbojniki* iz Kardenome, ne glede na to, da vsako sezono pripravi tudi premiero za mlado publiko.⁴⁷

Po posredovanju italijanske diplomacije v Beogradu in Kopru so se prizadevanja za vzpostavitev gledališkega sodelovanja prenesla tudi v Trst, kjer naj bi slovensko in italijansko gledališče vsako leto v svoj repertoar vključilo po eno italijansko oziroma slovensko delo.⁴⁸ Ti cilji so postali stalnica v delovanju Slovenskega stalnega gledališča v Trstu, ki je poleg tega navezovalo stike z različnimi italijanskimi gledališkimi festivali od Ancone do Rima.⁴⁹ Osrednja slovenska gledališka ustanova v Italiji je v polstoletnem obdobju delovanja svoji publiko posredovala skoraj petdeset italijanskih dramatikov; manj prizadevno je bilo italijansko deželno gledališče v Trstu.⁵⁰ Bolj ali manj privlačnih predlogov, da bi slednje sodelovalo in se uveljavljalo preko državne meje, ni primanjkovalo, vendar v intervjuju Viliija Vuka s Filibertom Benedetičem ob gostovanju mariborske drame v tržaškem Narodnem domu 1970. leta izvemo, da obstajajo vezi le med posameznimi gledališčniki, nikakor pa ne med obema ustanovama.⁵¹ Zaradi tihega odpora in prikritih težav je prišlo do prvega gostovanja Stalnega gledališča Furlanije-Juljske krajine v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu šele konec sezone 1970/71.⁵² Upi, da bi ljubljanska Drama ali kakšno drugo slovensko gledališče izmenjalo gostovanje v italijanski tržaški dvorani, se niso uresničili, pač pa so tržaški gostje naslednjo sezono uprizorili *priredbo* Grumove Goge, prvega slovenskega dela na italijanskem poklicnem odru. Po tej premieri 1971. leta in po izidu antologijskega pregleda slovenske dramatike *Il teatro sloveno* je čez štiri leta tržaško italijansko gledališče pripravilo Tomizzovo dramatisacijo Cankarjevega Kačurja.⁵³

Dogovore o sodelovanju je po tem vrhuncu spoštovalo predvsem Slovensko stalno gledališče v Trstu, italijansko pa je trdilo, da si njihove predstave slovenskih del ogledajo le Slovenci in da ne morejo tvegati izgube svojega občinstva. Tako je Kačur za daljše obdobje zaključil "serijo" dveh premier slovenske dramatike kljub številnim spodbudam, ki so omogočale tržaškemu gledališču uveljavljanje ne le v Ljubljani, pač pa tudi uspešno turnejo po Jugoslaviji. Vabila za gostovanja s to predstavo so jim odprla vrata celo v ugledne italijanske gledališke dvorane, kakršna je npr. milanski Piccolo Teatro, kjer so Tržičani prej izjemni kot redni gosti. Vendar je očitno prevladala bojazen za domače tržaško občinstvo, ki tedaj ne bi preneslo "posiljevanja" s kulturo manjšine. Obe premieri slovenskih dramatikov sta tako kljub navdušenemu odobravanju s slovenske strani še enkrat razkrili globoko zarez med dvema kulturama, ki eksistirata v istem zagonetnem mestu ločeno, ali odprto le v eno smer. Ker italijanski sogovorniki niso imeli več posluha za slovenske

predloge, so prizadevanja pričela postopoma slabeti in počasi zamrla, tako da se je preko slovenskega gledališča, ki vsako sezono uprizori vsaj eno italijansko delo, ohranilo le posredovanje italijanske dramatike v slovenski prostor.

Premiera na odru Stalnega gledališča Furlanije-Juljske krajine v Trstu 1976. leta zasluži torej posebno pozornost. Ujela se je s proslavljanjem stoletnice Cankarjevega rojstva in je sodila v okvir "kulturne politike", ki "hoče naprtiti javni instituciji funkcijo mostu med kulturo jugoslovanskih narodov in italijanskim kulturnim svetom in ne le s tisto ob vzhodni meji, pač pa s kulturo celotne dežele", kot je v predgovoru gledališkega lista zapisal tedanji predsednik Talijanskega hrama in sooblikovalec antologijskega pregleda slovenske dramatike Il teatro sloveno Guido Botteri.⁵⁴ Moteč je ton kratkega uvodnika, ki govori o eni sami kulturi jugoslovanskih narodov in o tem, da se sami "noče[jo] zadovoljiti zgolj s posredovanjem del sosednjega naroda ob vzhodni meji". Ob bežni omembi premiere Grumove Goge v okviru kulturne izmenjave s sosednjo državo poudarja avtor predvsem uprizoritev Držičevega Dunda Maroja in osvetljuje dokaj značilno italijansko gledanje. Razvidne so ambicije, da mimo lokalnih zadev posežejo v svetovna duhovna prostranstva, ki so toliko privlačnejša, če nosijo pečat italijanskega vpliva. Pisec zato zaskrbnjeno opravičuje repertoarno odločitev, češ da je po stoletju vendarle čas za srečanje s slovenskim Cankarjem. Martina Kačurja so izbrali zato, ker je "berljiv za njihovo miselno in kulturno formiranost", zaupali pa so ga v obdelavo dvema sodelavcema, ki "sta sposobna dojeti vrednote obeh mejaških narodov" in sta pripravila tudi Gruma in Držiča. Seveda sta si apostrofirana Lino Carpinteri in Francesco Macedonio privoščila globoke posege v slovenske tekste, "da bi jim dala italijansko dramaturško obliko", zato "sta se občasno uprla preveč obteženim didaskalijam", ker sta v njih uzrla "bolj preokupacije pripovednika kot gledališkega človeka".⁵⁵

In še Botterijev dodatni nagovor tržaški publiki: veruje, da jih bodo gledalci podprli v prizadevanju, ki je "predvsem humano in znamenje civilizacije". Vrsta zadržkov, pomislekov, celo poziv k pieteti do slovenske kulture. Opravičila so v kontekstu celotne publikacije manj opazna, ker dominirajo tehtni prispevki o slovenski kulturi, dramatiki ter pisatelju, vendar jih ne gre prezreti s takšno lahkoto, s kakršno jih je obšla slovenska publicistika, ki se je na premiero odzvala z množico navdušenih kritik, neprimerno številnejših kot v italijanskem tisku.⁵⁶ Da bi podprli prizadevanja tržaškega gledališča in da bi občinstvu omogočili razumevanje Cankarjevega besedila v najširšem kontekstu splošnih človečanskih in slovenskih vrednot, so Slovenci pripravili že omenjene obsežne in temeljite prispevke v gledališkem listu, ki je prerasel v zbornik. Slovenski gledališki muzej je prispeval posebno razstavo o Cankarjevi dramatiki, ki je potem potovala s tržaškim gledališčem po Italiji. S predstavo so večkrat gostovali v

Sloveniji in širšem jugoslovanskem prostoru ter dosegli toliko pohval, da je *Fulvio Tomizza* izjavil, kako da so Italijani Jugoslovanom odkrili našega pisatelja, še po dveh desetletjih pa se je spominjal aplavza v ljubljanski Drami, ki je trajal 20 minut.⁵⁷

Po tej premieri so se Tržačani pojavili tudi v ugledni gledališki reviji *Sipario*. *Filibert Benedetič* in *Josip Tavčar* (slednji je bil srednješolski profesor *Fulvia Tomizze* ter *Arnalda Bressana*) sta kot ob *Grumovi Gogi* tudi tokrat dosegla, da so objavili več člankov o tržaški predstavi *L'Idealista* ter o Slovenskem stalnem gledališču, poleg tega pa še prevod *Hlapcev*.⁵⁸ V istem letniku so najprej obširno poročali o srednjeevropski orientaciji italijanskega gledališča v Trstu ter o predstavi.⁵⁹ Sledila je prezentacija slovenskega gledališča, iz katere so bile razvidne njegove naloge za ohranjanje identitete slovenske manjšine v Trstu, ki je bila izpostavljena fašističnemu nasilju in jo še vedno ogroža šovinizem. Poleg tega so poudarjali tudi možnosti, ki jih ustanova ponuja kot most za uveljavljanje italijanske kulture v slovenskem, jugoslovanskem ter širšem slovanskem prostoru. To so ilustrirali s statističnimi podatki o obsegu njihove dejavnosti ter s kratkim povzetkom zgodovine slovenske gledališke dejavnosti v Trstu.⁶⁰

Vsa ta skrbno načrtovana in z velikimi naporu uresničena prizadevanja niso privedla pri Italijanih do nobenega trajnejšega rezultata razen revialne objave že omenjenega prevoda *Hlapcev* in še to je bilo potrebno opravičevati z italijanskim zamudništvom v poznavanju slovanskih umetnikov, saj naj bi ti vedeli le za rusko ustvarjanje in morda še za slikarje naivce.⁶¹ Šele sredi devetdesetih let sta se gledališči ponovno srečali, ko sta skupaj pripravili *Handkejev* spektakel na čedajskem festivalu *Mittelfest*. Ko so kasneje gledališki spektakel priredili in ponovili v Trstu, je novinar v tržaškem dnevniku *Piccolo* opozoril, da gre za prvo sodelovanje med gledališčema, in poudaril pogum, s katerim so premagali ovire v "zaprtem in za ta vprašanja občutljivem mestu."⁶² Kronistu se je zdel velik uspeh že to, da je med italijansko premiero le dvajset *Finijevih* desničarskih privržencev hrupno zapustilo gledališko dvorano, ni pa jim uspelo napraviti večjega škandala.

Dejstva, ki so bila ugotovljena ob tržaški uprizoritvi *Tomizze*ve dramatizacije *Cankarjevega Martina Kačurja*, razkrivajo globoke prepadne med narodoma, ki živita v istem mestu. Rezerviran odnos tržaške publike do *Cankarja* so prekrivali z različnimi tezami o nekomunikativnosti slovenskega pisatelja za italijansko občinstvo, vendar vsaj v določenih segmentih niso mogli zakriti nacionalne nestrpnosti, ki je zavrla proces sodelovanja obeh tržaških gledaliških hiš kljub obetajočim prednostim. Prekinitev teh komajda vzpostavljenih procesov je trajala skorajda dve desetletji, znamenja o možnostih za ponovno navezavo stikov pa še vedno ovirajo zadržki, ki so se odkrili že ob *Cankarju*.

Pri presojanju stopnje uveljavljanja nekega pisatelja v določenem kulturnem prostoru so pomembni javni odmevi in odzivi kritike. Že iz dosedanjih opozoril je razvidno, da so o Cankarju pisali zelo različni posredniki, ki so delovali v različnih okoljih in so pripadali različnim generacijam ter ustvarjalnim profilom. Poleg eminentnih literatov in uglednih slavistov, ki so se uveljavili že pred drugo svetovno vojno, je Cankar pritegnil tudi univerzitetne profesorje naslednjih generacij, kot so *Enrico Damiani*, *Luigi Salvini*, *Marija Pirjevec*, *Arnaldo Bressan*, z njim so se ukvarjali znani posredniki slovenske književnosti *Janko Jež*, *Cirillo Cuttin* (*Ciril Kutin*), *Franc Husu*, *Umberto Urbani*, njegova dela so prevajali tako priznani poznavalci, kot sta *Diomira Fabjan-Bajc* in *Marija Pirjevec*, pa tudi manj znani posredniki slovenske književnosti, kot npr. *Ezio Franchi*, lektor italijanščine v Zagrebu, ali pa *Luigi Manzini*, ki ga je k prevajanju iz slovenščine spodbujal *Luigi Salvini*, ali v Rimu živeča Idričanka *Valentina Cesaretti*. V italijanski prostor so ga posredovali tudi *Fulvio Tomizza*, *Alojz Rebula* in še kdo, ki je na tem področju vztrajal le krajše obdobje. Med navedenimi niso redki, ki jih je Cankar pritegnil k daljšemu proučevanju, kot npr. *Giovannija Lorenzonija*, *Bartolomea Calvija*, *Giustija Wolfa ter Arnalda Bressana*, ki je na pot posrednika slovenske književnosti stopil prav s proučevanjem tega pisatelja, poskrbel za nov prevod Hlapca Jerneja in njegovo uveljavitev, pripravil knjižno izdajo Martina Kačurja, sodeloval pri izidu *Podob iz sanj* ter napisal več interpretacij Cankarjevih del, kar opozarja na kvalitete slovenskega klasika.⁶³

Vse to dopušča domnevanje, da Cankarjeva umetniška izpoved zaživi tudi v tujem okolju in ostaja prepričljiva za italijanskega bralca. Zato bi pričakovali množico različnih interpretacij in vrsto inovacij v refleksiji Cankarjevega dela. Teza o moči Cankarjeve izpovedi v italijanskem prostoru bi se potrdila, če bi se dalo ugotoviti, da je zaradi svoje večplastnosti in polivalentnosti deležna različnih interpretacij.

Leta 1945 je poleg Hlapca Jerneja izšel tudi izbor črtic s tematiko matere, v katerem je poudarjeno drugačno sporočilo kot v prvi knjigi.⁶⁴ Toda to je le izjemen pojav, do katerega je prišlo predvsem zaradi vzporednih in nekoordiniranih prizadevanj za uveljavljanje slovenskega pripovednika, ne gre pa za zavestno soočanje različnih dimenzij pisatelja in ni izpričano, da bi bili obe knjigi tako razumljeni. Ob kasnejši interpretaciji *Alojza Rebule* je v bistvu samo v uvodu k tej izdaji črtic, ki sta jo pripravila *Enrico Damiani* in *Janko Jež*, izrazitejši poudarek na religioznih elementih Cankarjevega dela, kar je našlo odmev tudi v obeh recenzijah. Ena je izšla v vatikanskem časopisu *Osservatore Romano*, druga z nekajletno zakasnitvijo v tržaškem *Corriere di Trieste*.⁶⁵

Kljub raznolikosti in kvalificiranosti Cankarjevih popularizatorjev, ki so vsako njegovo izdajo znova in znova oskrbeli s spremnimi besedami, ker so se očitno zavedali, da italijanska publika premalo pozna pisatelja in tudi književnost, ki ji pripada, je treba ugotoviti, da

se ne pojavljajo bistveno drugačne interpretacije od tistih, ki jih je prispevala literarna veda v Sloveniji. Opazna je kvečjemu odsotnost novejših in radikalnejših pogledov, kakršne je npr. na višku svojega strokovnega ustvarjanja razvil Dušan Pirjevec.⁶⁶ Tako interpreti v italijanskih izdajah poudarjajo Cankarjeve zasluge za razvoj in modernizacijo slovenske proze ter opozarjajo na humanistične vrednote, za katere se zavzema v svojih delih.

Luigiju Salviniju se je zdelo nujno, da mu v uvodu svojega dela *Sempreverde e rosmarino* posveti opazen pasus, čeprav ga v antološki delu, ki je namenjen liriki, ni mogel izčrpeje predstaviti.⁶⁷ Poudaril je, da bi ga zaradi izrazite muzikalčnosti in ritmiziranosti moral prevajati pesnik.⁶⁸ V enem najvidnejših dnevnikov objavljena članka znanega tržaškega germanista *Claudia Magrisa*, ki je tudi sicer pomagal pri iskanju založnikov za prevode iz slovenske književnosti, sta ostala prisotna v strokovni javnosti, ker sta zbudila nekaj polemičnih reminiscenc.⁶⁹ Po Magrisovem mnenju je Cankar dvignil slovensko pripovedništvo na evropsko raven ter uteleša kontrast med duhom nadnacionalnega in domačijskega. Znotraj teh meja se po njegovem mnenju gibljejo Cankarjevi junaki.⁷⁰ Razviti je skušal tezo, da v Cankarjevem delu najdemo poleg značilnih slovenskih tudi "evropske" probleme, ter potegnil drzne paralele s Kafkovimi junaki. Z njim je polemiziral Arnaldo Bressan, ki je zapisal, da čeprav v Magrisovem članku "ni bilo ničesar, s čimer se ne bi mogel strinjati, je bilo v njem vendar zelo malo tistega, kar bi sam želel povedati."⁷¹ Mimo tega se zdi značilno, da je Magris navajal Cankarja tudi ob drugih priložnostih, kar daje slutiti, da je Cankar postal del njegovega duhovnega obzorja.⁷²

Italijanski interpreti večinoma poudarjajo pisateljevo socialno angažiranost ter boj za pravično družbeno ureditev. Izvirnejše so le interpretacije, ki so jih pripravili Slovenci, med katerimi je najvidnejša *Marija Pirjevec*. Opozorila je na pomen kulture v pisateljevem miselnem svetu ter na mesto, ki ji ga določa v okviru slovenskega nacionalnega vprašanja.⁷³ *Alojz Rebula* zavzema med interpreti Cankarja posebno mesto z doživetim esejem o Cankarjevi religioznosti.⁷⁴ Pri predstavitvi odlomka iz Cankarjevih Hlapcev je *Janko Jež* v krajšem spremnem esejju, ki je izšel v tržaški reviji *Umana*, označil tri Cankarjeve stalnice: ljubezen do matere, vero v Boga ter ponos na svoj narod, ter tako ostal zvest svojim interpretacijam pisatelja v komentarjih h knjižnim prevodom.⁷⁵ *Ace Mermolja* je osvetlil predvsem Cankarjevo politično misel ter objavil svoje razmišljanje v samostojni publikaciji, ki jo je izdal krajevni krožek *Rinascita* v Gorici.⁷⁶

Navedene iztočnice kasnejše italijanske razprave ignorirajo, tako da nastajajo vsakokratne interpretacije brez kontinuitete ter ohranjajo dokaj klišejsko podobo pisatelja. Prav paradokсно je, da se je tudi celotna italijanska kritika *tržaške uprizoritve Martina Kačurja* naslonila na izjave in poglede dramaturga *Fulvia Tomizze*, ne pa na kvalificirane informacije, ki so jih tedaj prispevali Slovenci. Razpoznaven je torej okvirni kliše, znotraj katerega ostaja večina italijan-

skih interpretacij: največkrat izhajajo iz pisateljeve biografije ter slovenskih družbenih razmer, v Cankarjevem idejnem svetu pa odkrivajo "humani socializem", borbo proti brezsrčnosti in družbeni krivičnosti, laično religioznost ali anarhično krščanstvo. Dosledno ga prikazujejo kot umetnika, ki omogoča bralcu spoznati slovenski duhovni svet, manj pa kot umetnika, ki govori o univerzalnih in imanentnih vprašanih evropskega človeka.

Znotraj tako zamejenih interpretacij se aktualizira zdaj ena zdaj druga plast Cankarjevega opusa, ki pa kaže zanimivo prilagajanje italijanskega repertoarja cankarian njihovim družbenim, kulturnim in političnim razmeram. Prva povojna knjižna izdaja, ponatis Hlapca Jerneja, je podobno kot pred drugo vojno aktualizirala predvsem pisateljevo obtožbo družbenih krivic, ki sloni na marksističnem svetovnem nazoru. Tako kot so ob odločilnih parlamentarnih volitvah pred dokončno intronizacijo fašizma 1925. leta objavili Hlapca Jerneja trikrat, tako je tudi v obravnavanem obdobju izšel ponatis tedanjega prevoda neposredno po vojni, 1945. leta, v skrajno zaostrenih družbenih razmerah, ko bi v političnem boju lahko prevladala levica. Obe verziji Hlapca Jerneja, izdani 1977. leta v levo usmerjenih krogih, sicer presegata to motivacijo, vendar se pojavita v času izbruhov terorizma in skrajno napetem političnem ozračju, ko so nastajali pozivi za "zgodovinski kompromis", to je za politično pomiritev med komunistično stranko ter krščansko demokracijo. S temi krogi se je identificiral urednik, prevajalec, interpret ter popularizator, tedaj uveljavljajoči se slovenist *Arnaldo Bressan*. Oprl se je na starejša prevoda in o njiju napisal študijo, ki jo je kasneje objavil v slovenski periodiki ter v svoji knjigi *Pustolovščina besede*.⁷⁷

Bressanovo posredovanje Cankarja ni zanimivo le zaradi obsežnosti in zato, ker ga je uveljavil v različnih tipih knjižnih izdaj. Znal je poskrbeti tudi za *odmev v elektronskih medijih*. Njegov prevod Hlapca Jerneja so 1977. leta obravnavali v oddaji tržaške državne radijske postaje, *intervju Giovannija Rabonija* z njim je objavila milanska postaja državnega radia v oddaji *Spaziatore*, kasneje pa odlomek v radijskem dnevniku *Radiocorriere*. Omenil ga je *Raffaello Crovia* v aprilski televizijski oddaji *Tuttolibri*, kar je ob Zlobcu verjetno edini primer, da se je po italijanski državni televiziji govorilo o prevodu kakšnega slovenskega dela v italijanščino.⁷⁸ Čeprav imajo v Italiji razvejano množično ponudbo televizijskih programov in so znane splošne zakonitosti njihovega vpliva, je odsotnost slovenske književnosti v elektronskih medijih eden izmed vzrokov, da se tako počasi uzavešča pri italijanski publiki.

V.

Pri vseh teh oblikah uveljavljanja Cankarja naletimo tudi na nasprotno pojave. Zadnje desetletje ne najdemo nobenega vidnejšega italijanskega strokovnjaka ali posrednika slovenske književnosti, ki bi se zanimal za Cankarja, in po letu 1983 v tem prostoru praktično ni več nobene pomembne predstavitve pisatelja.

Pomanjkljivost vseh dokaj številnih odmevov je njihova nepovezanost in sporadičnost. Pojavljajo se le ob izidu posameznih knjig, zato se v obsežni publicistiki, kakršna je italijanska, izgubijo in ne prispevajo pomembno k oblikovanju odnosa do pisatelja pri širši publiki. Odmevi posameznih prevodov se pojavljajo le v okoljih, kjer so nastali, ne zajemajo pa celotnega italijanskega prostora. Tudi kontinuiteta prizadevanj je majhna. Tako ni razvidno, ali je tri prejšnje povojne izdaje Kačurja upošteval Tomizza, Rizzolijevo iz 1954. leta omenja le Bressan, razprodana pa ni bila niti po dvajsetih letih. Še manjkrat se sklicujejo na prevode črtic in na druge izdaje.⁷⁹ Isto je mogoče trditi za Hlapca Jerneja in za večino drugih prevodov Cankarjevih del. Le povojni prevodi se navezujejo na predvojne izdaje, a še tukaj se delo predhodnika zakriva. V vseh teh primerih gre sicer za dopolnjevanje in brušenje osnovnega prevoda, ki ostaja sramežljivo zastrt, pravi razvoj v refleksiji Cankarjevega dela pa se ne da rekonstruirati. Cankar se z vsako novo izdajo pojavlja, kot da bi šlo za novo odkritje. Italijani ga upoštevajo le v dnevnih odzivih na knjižne izdaje, ni pa predmet proučevanja v njihovi literarni vedi. Vedno znova se morajo vračati k osnovnim informacijam, ne uspe pa jim odpirati novih vprašanj ter ponuditi novega razumevanja cankarjanskih problemov. Poleg tega med italijanskimi avtorji teh prizadevanj po drugi svetovni vojni komajda najdemo kakšno avtoriteto oziroma resnično priznanega strokovnjaka, kar vpliva na uspešnost poskusov.

Frekvenca izhajanja knjižnih izdaj razkriva nesistematičnost prizadevanj posameznikov, ki so delovali v glavnem nepovezano, v posameznih primerih celo v ljubosumnem strahu, da jim kdo ne bi zasenčil primata ali vsaj zaslug pri odkrivanju slovenskega klasika Italijanom. Zgolj primeri, ki so bili posebej obdelani, kažejo medsebojno vzročno-posledično povezanost in neke vrste premišljene in dolgoročno načrtovane akcije, vendar se take zdijo le iz slovenske optike, saj jih italijanski naslovnik med seboj ne povezuje. Po letu 1983 ni izšlo nobeno Cankarjevo delo več. Pojavilo se je nekaj osamljenih analiz njegovega ustvarjanja v strokovnih delih slovenskih slovenistov, delujočih v Italiji, kar ne dopušča teze, da gre za strnjen proces recepcije, ki se zaključi z uvrstitvijo pisatelja med italijansko klasično prevodno literaturo.⁸⁰ Opazna odsotnost prevodov Cankarja v zadnjih letih ni znamenje dokončne uveljavitve pisatelja, temveč opozorilo, da so se posredniki utrudili pri prepričevanju založnikov ter v prizadevanjih za uveljavljanje Cankarjevih del, kar nedvomno ogroža doseženo, saj pisatelj še ni dosegel časovne distance, ki bi zagotavljala njegovo trajno prisotnost v italijanskem prostoru. Pri posrednikih se je kljub temu ustvarilo mnenje, da se ne da nič več storiti. Usahnilo so poskusi za ponatise ter za ohranjanje njegove uveljavljenosti. Gre za podobno preuranjeno prepričanje, kot je vidno že ob Salvinijevi antologiji. Ker Slovenci temeljito poznajo njene odmeve v Italiji, se je oblikovala nenapisana, a upoštevana ocena, da je s tem delom enkrat za vselej izpolnjena naloga posredovati celovito informacijo o slovenski liriki sosednjemu narodu.

Prezrte so ostale značilnosti italijanskega prostora in spregledalo se je, da je antologija neprimerno bolj znana v Sloveniji kot v Italiji, kjer je umestitev določenega pojava v literarno hierarhijo podvržena drugačnim zakonitostim. Isto je razvidno pri Cankarju. Zaradi števila izdaj, ki so bile v slovenskem prostoru bolj pozorno sprejete kot v italijanskem, so se oblikovali opisani pogledi, ki so daleč od stvarnega položaja. Če se prizadevanja za uveljavljanje Cankarja ne bodo nadaljevala, bo pri Italijanah čez nekaj let povsem pozabljen.

Izbor prevedenih del je kljub številčnosti izdaj izredno ozek. Obsega le pet del: Hlapca Jerneja, Martina Kačurja, Hišo Marije Pomočnice, Kralja na Betajnovi, Podobe iz sanj ter nekaj izborov njegovih črtic. Po drugi svetovni vojni se je še skrčil, saj so izhajali predvsem ponatisi, popravljene ali na novo prevedene izdaje v Italiji že objavljenih del. Napoln pozabljen je ostal pred vojno izdani Kralj na Betajnovi, tako da so Hlapci edini povojni prevod Italijanom še neznanega dela, pa še ta je bil objavljen le v specializirani reviji.⁸¹ Kljub ozkosti repertoarja prevedenih Cankarjevih del se pri analizi procesov recepcije izkaže, da je vsem posrednikom skupno prepričanje, da gre za nesporno kvalitetnega pisatelja in da je najbolj eminenten predstavnik slovenske književnosti, ki gotovo zasluži predstavitev v italijanskem prostoru.

To prepričanje ohranja kontinuiteto in je verjetno dajalo energijo številnim prevajalcem Cankarja, ki niso imeli nobenega zagotovila, da bodo njihovi prevodi tudi objavljeni. Ohranjena so pričevanja, da so nekateri v resnici ostali v rokopisu, čeprav so jih skušali objaviti tako prizadevni posredniki, kot so *Bartolomeo Calvi*, *Janko Jež*, *Umberto Urbani*, *Ciril Cuttin*, *Diomira Fabjan Bajc*.⁸² Niso redki, ki se jim ni posrečilo objaviti nobenega dela, ker niso našli založnika. Seveda to ni edini vzrok, zaradi katerega niso vztrajali pri širjenju repertoarja prevedenih Cankarjevih del. Nekateri so se prenehali ukvarjati s Cankarjem tudi zaradi preobčutljivosti ob prvi resnejši kritiki njihovega dela ali pa zaradi drugih osebnih razlogov.⁸³

Najbolj opazno je, da Italijani domala nimajo kvalificiranih prevajalcev leposlovja iz slovensčine. Če je samo po sebi razumljivo, da iz svetovnih jezikov prevaja v italijanščino na tisoče prevajalcev, ki jih podpirajo specializirane institucije matičnih narodov (npr. British Council ali Goethejev inštitut ali japonska fondacija), imamo v obravnavanem obdobju komajda kakšnega Italijana, ki je sposoben spopasti se s tako zahtevno nalogo, kot je prevajanje Cankarja, in je bil deležen pomoči slovenskih inštitucij. In tudi ti redki prevajalci imajo navadno velike težave že pri golem pomenskem razumevanju malo zahtevnejših mest. Domala vsi prevodi slovenskega leposlovja, ki so jih prispevali italijanski prevajalci, imajo velike vsebinske pomanjkljivosti, ki jih ni mogoče pripisati zgolj relativni svobodi pri prevajalski interpretaciji izvirnika. Tisti, ki so se dvignili na višjo raven, so praviloma imeli ob sebi slovenskega konzulenta ali prejšnje

prevode, na katere so se opirali. Ponovno se odkriva največji problem pri uveljavljanju ne le Cankarja, pač pa vse slovenske književnosti v italijanskem prostoru. Ni dovolj prevajalcev, ki bi izpolnjevali napisano pravilo, da je treba prevajati v materinščino, ter bi bili hkrati tako usposobljeni, da bi svojo nalogo opravili na sprejemljivi kvalitetni ravni.

Navedene podatke o repertoarju prevedenih del je mogoče razumeti kot pričevanja o umetniški prepričljivosti pisatelja, ki je prevajalce pritegnil k napornemu delu, čeprav niso imeli zagotovil, da jim bo uspelo rezultate kdaj objaviti. Težavno dogovarjanje z založbami odpira drugo razsežnost pojava, saj uveljavljenih urednikov največjih založb prevodi pisateljevih del očitno niso prepričali o njihovi tržni zanimivosti, k čemur seveda prispeva tudi premalo upoštevana okoliščina, da so med posredniki praviloma manj uveljavljena imena. Za izjemo lahko veljajo le prizadevanja *Arnalda Bressana*, ki je dosegel, da so njegove prevode Cankarja vključili tudi v zbirke z največjimi nakladami, vendar tudi njemu ne bi uspelo, če ne bi imel primernih znanstev z odločilnimi sodelavci velikih založb. Tako so tudi v tem primeru bile bolj kot prepričljivost umetniškega dela pomembnejše izvenliterarne okoliščine.

Na tem mestu je treba upoštevati prevečkrat prezrto dejstvo, da je založništvo v Italiji dejavnost, ki mora ustvarjati dobiček. Založnik se odloča za objavo takšnih del, za katere sklepa, da se bodo dobro prodajala, ali pa mora imeti zagotovljen dohodek iz drugih virov, ki mu bodo krili stroške. Čeprav bi se zdelo, da založništvo ne prinaša velikih profitov, in je Italija v svetovnem merilu po številu prodanih knjig na prebivalca šele na trinajstem mestu, je l. 1987 ta dejavnost dosegla letni promet 2.560 milijard lir, ki je vsaki izmed največjih založniških hiš, kakršni sta npr. Mondadori ali Garzanti, prinesel dobiček po šest milijard lir letno.⁸⁴ Vrednost knjižne produkcije je leta 1993 dosegla 5.560 milijard lir, če se jo oceni na podlagi prodajne vrednosti izdanih knjig.⁸⁵ Tu praktično ne poznajo subvencij, kapital, ki je vložen v založbe, mora prinašati dobiček in ne pozna nobene sentimentalnosti ali tako imenovanih višjih ciljev. Največje svetovne klasike, kot so Proust, Kafka, Wilde, Balzac, Stendhal, ki spadajo v železni repertoar prevodne literature, tiskajo v takšnih nakladah, da lahko računajo na ugodno prodajo. Letno dosega od nekaj tisoč do sto tisoč prodanih izvodov pri šestdesetmilijonskem narodu.⁸⁶

Tako se tudi na tej ravni kažejo omejene možnosti, da bi se slovenska književnost odločneje uveljavila v italijanskem prostoru. Slovenska knjiga ni bila nikoli izpostavljena izrazitemu komercialnemu izkoriščanju, saj so nam znani le trije primeri, ki bi lahko sodili v takšno kategorijo in bili morda lahko podobni odločnejšim knjigotrškim prijemom. Med njimi sta dve Cankarjevi deli, vendar je tudi tu šlo le za ponatise v žepni izdaji.⁸⁷ Neizkoriščena so ostala celo tista sredstva, ki so na razpolago, saj niso uporabili niti že posnetih filmskih interpretacij slovenskih leposlovnih del, med katerimi ima Cankar vidno mesto. Prav tako s slovenske strani ni bilo poskrbljeno

za učinkovito subvencioniranje izdaj klasikov pri velikih italijanskih založbah. Slovenija je finančno največkrat pomagala izdajam sodobne slovenske književnosti, subvencije so prejele domala vedno le slovenske založbe, ki pa niso prodrle v italijansko knjigotrško mrežo, še manj učinkovite pa so bile pri drugih poslovnih prijemih.

Vse to so zunajliterarne okoliščine, ki malo povedo o razsežnostih literarnega besedila, določajo pa njegovo usodo v konkretnem kulturnem prostoru. Tudi prodiranje Cankarja je odvisno od takšnih pojavov, le da se ta stran manjkrat upošteva.

* * *

Po mnenju nekaterih poznavalcev rezerviran odnos Italijanov do Cankarja ni slučajen. Igor Škamperle je razvil tezo, da je Italijanu praktično nemogoče razumeti tega pisatelja, ker mu že ključna beseda *hrepenenje* ni dostopna. To je sicer nekoliko drzna trditev, saj bi v tem primeru imeli težave tudi pri dojemanju Čehova in vrste drugih pisateljev. Marija Pirjevec, pravi Škamperle, si je v Hiši Marije Pomočnice pomagala z glagolom *agognare*, ki je dokaj ustrezen, težave pa nastanejo pri samostalniški rabi besede *hrepenenje*, kjer ima edini podoben samostalnik *desiderio* bistveno drugačne semantične razsežnosti, saj je najbližji pomenu naše besede *želja*.⁸⁸ Gre za zanimivo opažanje, ki pa le deloma vzdrži kritično presojo, saj se da problem rešiti z uporabo izrazov, kot so *smania*, *brama*, *ardente desiderio*, *cocente desiderio*.

Tudi Boris Pahor je večkrat izrazil prepričanje, da je Cankar italijanskim bralcem tuj in da z njegovo popularizacijo ni mogoče zbuditi njihovega trajnejšega zanimanja za slovensko književnost.⁸⁹ Izrazil je dvom o slovenski kulturni politiki, ki je oblikovala preveč omejen in neustrezen repertoar prevodov, zaradi česar italijanski bralec ne pozna reprezentativnega izbora slovenskega leposlovja. Prezentiranje slovenske književnosti v Italiji se omejuje predvsem na štiri klasike ter na nekaj sodobnih lirikov, medtem ko ima italijanski bralec komajda kakšno informacijo o širšem kontekstu, v katerega sodijo prevedena dela in ki odpira globlje razsežnosti literarne umetnine. Trditev izhaja iz kritičnega vrednotenja procesov pri sprejemanju Cankarja ter nosi v sebi razočaranje zaradi skromnih rezultatov njegovega uveljavljanja. Če vsi posamezni uspehi niso privedli do drugačnega položaja, potem je avtor verjetno za naslovnike tuj in neprepričljiv.

Ob vseh navedenih dejstvih bi se kljub omejitvam, na katere je bilo opozorjeno, lahko še vedno vztrajalo pri tezi, da je Cankar v italijanskem prostoru prisoten kot klasik svetovne književnosti. Ker pa niso izpričane še dodatne značilnosti, bi takšna trditev težko vzdržala kritiko. Pisatelj ni prodril v šolske programe in učbenike, po njem ne posegajo stalni bralci, ne pojavlja se v prestižnih knjižnih zbirkah z deli svetovne književnosti, ni vključen v reprezentativne antologije, predvsem pa zbujajo pozornost zgolj ob izidu posameznih prevodov, ki pa zadnje desetletje ne izhajajo več. Že pred tem je opazna odsotnost

novih idej pri populariziranju slovenskega klasika. Ob prevodih njegovih posameznih del, nekaj specializiranih študijah ter eni odrski uprizoritvi je nekoliko drugačne prijeme poskušal le Arnaldo Bresan, toda tudi on je svoja prizadevanja opustil, še preden se je nenadoma izteklo njegovo življenje.⁹⁰

VI.

Procesi uveljavljanja Ivana Cankarja v italijanskem kulturnem prostoru so se po drugi svetovni vojni nadaljevali in dosegli razsežnosti, kakršne je mogoče ugotoviti le še pri Cirilu Zlobcu. Z njim so se ukvarjali zelo različni ljudje v raznovrstnih okoljih, med njimi srečamo tako priznane italijanske slaviste kot najbolj prizadevne posrednike slovenske književnosti. Uspelo jim je, da je poleg številnih objav v različnih periodikah izšla tudi vrsta samostojnih knjižnih izdaj, pisatelj je vključen v nekatere antologije, trikrat najdemo prevode njegovih del v knjižnih zbirkah z najvišjimi nakladami, dvakrat je istega leta je izšlo celo po dvoje knjižnih izdaj istega dela, predstavljen je v nekaterih priročnikih. To je eden redkih slovenskih pisateljev, katerega delo je našlo odmev tudi v elektronskih medijih in na odru italijanskega poklicnega gledališča. Zato ne preseneča, da so posamezni italijanski intelektualci naklonjeno ocenili njegova dela.

Njihovo število je omejeno, saj med popularizatorji in celo med prevajalci prevladujejo Slovenci. Še bolj presenetljivo je, da italijanske interpretacije Cankarjevega umetniškega sveta razkrivajo komajda kakšen izviren pogled, ki ne bi bil že pred tem aktualiziran v literarni vedi na Slovenskem. Še več, najbolj prodorne niso bile posredovane italijanski literarni publikli, zato ni mogoče rekonstruirati kakšnega posebnega razumevanja Cankarjevega dela, ki bi odkrilo neznane plati v njegovem sporočilu.

Relevantnejši so pojavi, ki odkrivajo določene rezerve v vrednotenju njegovega dela, kar je prišlo najbolj do izraza ob tržaški uprizoritvi Tomizzove dramatizacije Cankarjevega Martina Kačurja. Ob tem se pokaže, kako pomemben je družbeni kontekst in zunaj-literarne determinante pri razbiranju umetniškega sporočila.

Iskanje objektivne slike o uspešnosti Cankarjevega prodiranja v italijanski svet ne more prezreti slovenskega preценjevanja posameznih pojavov. Prezrto je bilo, da so nastajali sporadično, med seboj nepovezano in brez kontinuitete. Prav tako se ne upošteva, da je v Italiji znan le močno zreducirani del pisateljevega obsežnega in mnogoplastnega opusa, ki je v polstoletnem obdobju po drugi svetovni vojni komajda doživel kakšno dopolnilo, vsa druga dela so bila v Italiji znana že pred drugo svetovno vojno. V zadnjih letih so poleg tega vse izrazitejši pojavi, ki opozarjajo, da prizadevanja za Cankarjevo uveljavljanje v Italiji usihajo. Že vrsto let ni izšel noben nov prevod kateregakoli njegovega dela, o njem se ne piše in ne razpravlja, kar lahko povzroči, da bo doseženo utonilo v pozabo. Tako se zdi, da je pisatelj že presegel svoj zenit, ki je sicer najvišji med vsemi

slovenskimi klasiki, vendar njegov položaj še ni dovolj utrjen, da bi zaživel avtohtono življenje kot klasik svetovne književnosti. Ob vseh teh pojavih se tako postavlja celo vprašanje, ali je mogoče kateregakoli slovenskega pisatelja še bolj prodorno uveljaviti v tujini. S tem pa se odpira tudi temeljna dilema, kakšna je umetniška vrednost pisateljev, ki jih ima mali narod za svoje klasike. Če pisatelj malega naroda ne more postati klasik tudi pri sosednjem narodu, se ponuja nekaj ključnih odgovorov, ki jih je skušal preveriti pričujoči prispevek: umetniška prepričljivost pisatelja je lahko skromna ali tuja drugemu kulturnemu prostoru in gre torej za precenjevanje lastnih ustvarjalcev; možno pa je tudi, da so bolj kot sama kvaliteta pisatelja pomembne zunajliterarne okoliščine, ki so prikazane na pričujočih straneh.

BIBLIOGRAFSKI DODATEK

1. SAMOSTOJNI KNJIŽNI PREVODI CANKARJEVIH DEL PO LETU 1945
- Il servo Bartolo e il suo diritto* (Hlapec Jernej in njegova pravica); prev. Ivan Regent, Giovanni Sussek. Trieste, Casa editrice Anteo 1945, 125 str. Pregledan ponatis prevoda iz leta 1925.
- La Mamma. Pagine d'amor filiale scelte e tradotte dal testo originale sloveno* (Mama. Izbor črtic); prev.: Enrico Damiani, Janko Jež. Roma, Luigi del Romano 1945, 124 str. (Collana Azzura di narratori scelti italiani e stranieri. 1). Koment.: I traduttori – La "madre" nel cuore e nell'opera di Cankar.
- Martin Kačur*. Prev. L. Manzini in L. Salvini. Firenze, Vallecchi 1951.
- Martin Kačur. Biografia di un idealista* (Martin Kačur. Biografija idealista); prev.: Enzo Franchi. Fiume, EDIT 1954, 132 str. Koment.: Enzo Franchi – Prefazione, str. 5-9.
- Biografia di un idealista* (Martin Kačur. Življenjepis idealista); prev.: Cirillo Cuttin. Milano, Rizzoli Editore 1964, 176 str. (Biblioteca Universale Rizzoli, 2099-2100). Koment.: Cirillo Cuttin, Nota, str. 5-4.
- La madre* (Mati. Izbor črtic); prev.: Franc Husu. Trst, ZTT 1969. Kom.: Marija Pirjevec.
- La forza dell'ideale, a cura di F(urio) Bordon, versione scenica del romanzo Martin Kačur; Fulvio Tomizza, L'idealista* (Martin Kačur, dramatizacija). Trieste, Teatro Stabile Friuli – Venezia Giulia 1976 (Quaderni nuova serie 5).
- Izdano ob premieri Tomizzove dramatizacije Cankarjevega Kačurja v Trstu. Vsebina: Josip Tavčar: Ragioni storiche di una letteratura; Jože Koruza: Il teatro dalle origini ad oggi; Martin Jevnikar: La vita e le opere; Marija Pirjevec: Cankar nella storia e nella cultura slovena; Žarko Petan: Precedenti riduzioni; Fulvio Tomizza: Nel segno del rispetto; Testo integrale della versione scenica di Fulvio Tomizza; Francesco Macedonio: Note di regia; [anon.:] Fulvio Tomizza.

- La Madre. Bozzetti in prosa di Ivan Cankar (Izbor črtic)*; prev.: Francesco Husu. Trieste, ZTT 1977; 95 str. Koment.: Marija Pirjevec, Ivan Cankar e il suo impegno artistico e civile, str. 7-15.
- I servi (Hlapci)*; prev. Furio Bordon. Sipario 1977, št. 378, str. 64-80.
- Il servo Jernej e il suo diritto (Hlapec Jernej in njegova pravica)*; prev.: Arnaldo Bressan. Milano, Feltrinelli 1977, 107 str. (Universale Economica, 752). Koment.: Arnaldo Bressan, Prefazione, str. 5-16; Cronologia della vita e delle opere di Ivan Cankar, str. 17-19; Bibliografia, str. 20-21.
- Il servo Jernej e il suo diritto (Hlapec Jernej in njegova pravica)*. Ur. Adriana Foschini, prev.: Arnaldo Bressan. Turin, Loescher-Feltrinelli editore 1978, 106 str. (Narrativa scuola Feltrinelli-Loescher, 3).
- Martin Kačur. Biografia di un idealista (Martin Kačur. Življenjepis idealista)*; prev.: Arnaldo Bressan. Milano, Mondadori 1981, 169 str. (Oscar narrativa 169). Koment.: Arnaldo Bressan, Introduzione.
- La casa di Maria Ausiliatrice (Hiša Marije Pomočnice)*; prev.: Marija Pirjevec. Pordenone, Studio Tesi 1983, 146 + XXX str. (Collezione Biblioteca 15). Koment.: Marija Pirjevec – Introduzione.
- Immagini dal sogno (Podobe iz sanj)*; prev.: Diomira Fabjan Bajc. Casale Monferrato, Marietti 1983, 147 str. (Collana di narrativa 3). Koment.: Alojz Rebula – Non e già l'ora, o Dio; Arnaldo Bressan – Postfazione.
2. PREVODI CANKARJEVIH DEL V ITALIJANSKI PERIODIKI PO LETU 1945
- La IV stazione (4. postaja, Podobe iz sanj)*, prev. E. Damiani, Il settimanale per la Donna (Rim) 10.12.1945, št. 18;
- L'asino istriano (Istrski oslič)*, prev. Sergio Mihelčič, Il Progresso (Trst) 8.4.1946, št. 43;
- Questo pane amaro (Sveto obhajilo)*, prev. anon., Il Corriere di Trieste 25.5.1947, št. 595;
- La sigaretta del mattino (Jutranja cigareta)*, prev. M. Manzini, Il Corriere di Trieste 24.8.1947, št. 672;
- Una tazza di caffè (Skodelica kave)*, prev. U. Urbani, Il Corriere di Trieste 29.1.1948, št. 805; ponatis tudi v Il Corriere della sera (Milan);
- Cultura e società (odlomek iz Slovensko ljudstvo in slovenska kultura)*, prev. anon., La voce del popolo (Reka) 7.1.1951, št. 5;
- All'alba (Ob zori)*, prev. anon., La nostra lotta (Koper) 21.4.1952, št. 239;
- La cameretta chiusa (odlomek iz uvoda k Podobam iz sanj)*, prev. Valentina Cesaretti, Il popolo di Roma (Rim) 9.12.1952;
- Santa comunione (Sveto obhajilo)*, prev. Valentina Cesaretti, Il popolo di Roma (Rim) 10.2.1953;
- Il mio santuario (Njen grob)*, prev. Valentina Cesaretti, Il popolo di Roma (Rim) 5.4.1953;

- Una tazzina di caffè* (Skodelica kave), prev. Valentina Cesaretti, Il popolo di Roma (Rim) 10.4.1953;
- I fanciulli parlano* (Otroci in starci), prev. Valentina Cesaretti, Il popolo di Roma (Rim) 7.5.1953;
- Dieci soldi* (Desetica), prev. Edoardo Marchig, La voce del popolo (Reka) 13.12.1953, št. 294;
- La tazzina di caffè* (Skodelica kave), prev. Maria Micca, La voce del popolo (Reka) 21.6.1953, št. 144;
- La colpa di Joze* (Greh), prev. anon., La voce del popolo (Reka) 10.5.1953, št. 108;
- Il signor capitano* (Gospod stotnik), prev. Giorgio Darlic, Il Corriere di Trieste 1954, št. 2656;
- La madre* (Mati), prev. anon., Il Pioniere 1954, št.1, str. 10;
- Fanciulli e la gente adulta* (Otroci in starci), prev. anon., La voce del popolo (Reka) 11.12.1955, št. 291;
- La tentazione* (Skušnja, 3. poglavje Mojega življenja), prev. anon., La nostra lotta (Koper) 15.5.1956, št. 448;
- Il Signor capitano* (Gospod stotnik), prev. Valentina Cesaretti, Sette giorni (Bari) 17.11.1956, št. 48;
- Il peccatore Lenardo* (Grešnik Lenart Negoda), prev. Valentina Cesaretti, Italjug (Rim) 1957, št. 2;
- Dal dramma I servi* (Iz drame Hlapci), prev. Enrico Damiani, Janko Jež, Umana (Trst) št. 5-6, str. 28-29;
- Scienza ostile* (Tuja učenost), prev. Anna Dobnik, Il Corriere di Trieste 24.5.1959, št. 4273;
- La patria di Juraj* (O domovina, ti si kakor zdravje), prev. Giacomo Scotti, La voce del popolo (Reka) 8.11.1959, št. 263

3. OCENE PREVODOV, OBJAVLJENE V ITALJANSKI PERIODIKI

- Anon.:* Ivan Cankar, La mamma, L'Osservatore Romano 12.6. 1946, št. 137, str. 2;
- Urbani, Umberto:* Il culto della madre, Corriere di Trieste 23. 12. 1951, št. 1991, str. 3;
- Jež, Janko:* Profilo di Ivan Cankar, Umana (Trst) 1957, str. 27;
- Husu, Franc:* Ivan Cankar, L'Osservatore Romano 21.2.1976, št. 43, str.5;
- Magris, Claudio:* Il poeta di nazione senza storia, Corriere della Sera (Milan) 17.8.1976, št. 191, str. 3;
- Anon.:* Ivan Cankar, Il servo Jernej e il suo diritto, La Fiera letteraria (Rim) 27.2.1977, št. 109, str. 12;
- l.m.:* Ivan Cankar, Il servo Jernej e il suo diritto, La Battana (Reka) 1977, str. 141;
- Volli, Ugo:* Caro padrone, voglio la tua terra, La Repubblica (Rim) 13.4.1977, št. 82, str. 11;
- Vitale, Serena:* Servo della gleba croc dell'utopia, Tuttolibri (Turin) 30.4.1977, št. 6, str. 11;
- Anon.:* Il gabbiano diverso, Il Meridiano di Trieste 2.6.1977, št. 22, str. 8;

- Magris, Claudio*: Il volto della vecchia Austria nell'odissea del servo sloveno, *Corriere della Sera* (Milan) 7.8.1977, št. 181, str. 8;
- Bergamini, Giorgio*: Pietà per i puri, *Il Piccolo* (Trst) 3.1.1982, št. 2, str. 3;
- Panzeri, Fulvio*: Ai confini della Mitteleuropa un grande incompreso, Ivan Cankar, faccia e parole da sloveno, *Il Sabato* (Milan) 23-29.4.1983, št. 17, str. 27;
- Toscani, Claudio*: Ivan Cankar – Immagini dal sogno, *Uomini e libri* (Milan) 1983, št. 94, str. 34;
- Maucci, Chiara*: Povere, dannate piaghe in quattordici bambine, *Il Piccolo* (Trst) 17.12.1983, št. 297, str. 3;
- Mezzanconica, Massimo*: La casa di Maria Ausiliatrice, *Uomini e libri* (Milan) 1984, št. 98, str. 28;
- Ferrari, Silvio*: Una civiltà si spegne in sanatorio, *L'Unità* (Rim) 24.5.1984, št. 122, str. 12.

4. STROKOVNA LITERATURA

- Damiani, Enrico*: Cultura slovena in Italia, SR 1950, str. 464-485;
- Salvini, Luigi*: Italijani o slovenski kulturi, SR 1951, str. 137-138, 286-287;
- Budal, Andrej*: O slovenistiki v Italiji po drugi svetovni vojni, SR 1961/62, št. 1-4, str. 267-275;
- Jež, Janko*: Italijansko – slovenski kulturni stiki skozi stoletja, PDK, 3.3.1968-20.10.1968, št. 54-242;
- Brecelj, Marijan, France Dobrovoljc*: Bibliographie – Traductions des belles lettres slovènes, Bibliografija prevodov iz slovenskega leposlovja, *Le Livre slovène* 1971, posebna številka, str. 1-119;
- Scotti, Giacomo*: Cankar in italiano, V zborniku: Ivan Cankar v 1977, str. 29-32;
- Petaros, Robert*: Prevodi slovenskih leposlovnih del v italijanščino, Izvestja srednjih šol s slovenskim učnim jezikom na Tržaškem ozemlju za š.l. 1976-77, 1978-79, Trst 1980, str. 5;
- Pirjevec, Marija*: Saggi sulla letteratura slovena dal XVII° al XX° secolo, Trst, ZTT 1983, 106 str.;
- Dobrovoljc, France*: Bibliographie – Traductions des belles lettres slovènes, Bibliografija prevodov iz slovenskega leposlovja od 1972 do srede 1983. leta, *Le Livre slovène* 1984, posebna številka, str. 1-44;
- Moder, Janko*: Slovenski leksikon novejšega prevajanja, Koper 1985, 502 str.;
- Jan, Zoltan*: Slovenska in italijanska narodnostna skupnost – most med kulturama, Primorska srečanja 1989, str. 900-909;
- Košuta, Miran*: Soočanja. Bioi paralleloi, Sd 1989, str. 161-172;
- Pirjevec, Marija*: Slavistika v Italiji, 1927-1951, SR 1990, str. 221-232;
- Fatur, Silvo*: Beležke o prevajanju slovenskih leposlovnih stvaritev v italijanščino, Primorska srečanja 1990, št. 106-107, str. 311-312;

- Košuta, Miran*: Književnost /Italijansko-Slovenski odnosi, Kultura/, v Enciklopedija Slovenije, IV. zv., Ljubljana, 1990, str. 203-205;
- Košuta, Miran*: Krpanova sol. Slovensko – italijanski in obratni literarni odnosi; Jezik in književnost II (Trst) 1991 str. 33-52;
- Košuta, Miran*: "Tamquam non essent?" Traduzioni italiane di opere letterarie slovene, Metodi e ricerche (Videm) 1992, št. 1, str. 3-29;
- Bonazza, Sergio*: Bilancio della slovenistica italiana (1940-1990), v zborniku: La slavistica in Italia, Roma 1994, str. 377-401;
- Jan, Zoltan*: Zanimanje za slovensko književnost v obdobju fašizma, Primorska srečanja 1995, št. 170-171, str. 422-428;
- Stanovnik, Majda*: Stoletje upov in uspehov slovenske književnosti v prevodih, XXXI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana, Filozofska fakulteta 1995, str. 191-204.

OPOMBE

¹ Prim. tudi ugotovitve, ki izhajajo iz dosedanjih raziskav teh vprašanj, ter gradivo, zbrano v bibliografskem dodatku.

² Prim. bibliografski dodatek. Ob navedenih delih, ki so izšla v obravnavanem obdobju, je znanih vsaj 35 samostojnih knjižnih prevodov Cankarja v italijanščino, ki jih je prispevalo skoraj dvajset prevajalcev in so izšli pred letom 1945.

³ Letna knjižna naklada v Italiji dosega okrog 136 milijonov izvodov, toda 76% je italijanskih izvornih del, manj kot četrtina pa je prevodov, kar je proporcionalno precej drugače kot pri nas ali pri nekaterih drugih narodih. Tako kot vsi zahodnoevropski narodi se tudi Italijani zanimajo za slovenske književnosti manj kot za druge, saj po podatkih njihovega statističnega zavoda obsegajo prevodi iz teh književnosti komajda 0,5% celotne prevodne produkcije ali 127 naslovov knjig v letu 1990. (Giornale della libreria 1991, št. 11, str. 18-19. Prim. tudi: Miran Košuta, "Tamquam non essent?" Traduzioni italiane di opere letterarie slovene, Metodi e ricerche (Videm) 1992, št. 1, str. 19-20; isti, Slovenska prevedena beseda v italijanskem svetu, PDK 22.11.1989, št. 269, str. 9.

⁴ Ivan Cankar: Il grido della folla (Hlapec Jernej), prev. Rudolf Golouh, Milan 1911; Il servo Bartolo e i suoi diritti, prev. Giovanni Lorenzoni, Gorica, Patrenolli 1925; Il servo Bartolo e il suo diritto, prev. Ivan Regent in Giovanni Sussek, Trst, Casa editrice Parnasso 1925 (dve izdaji, druga ilustrirana); La Bella Vida, prev. Giovanni Lorenzoni, Videm - Trst, Libreria Editrice Udinese 1926 (ponatis 1928); Il racconto di Šimen Sirotnik, prev. Wolfango Giusti, Rim, Istituto per l'Europa Orientale 1929; Il Re di Betainova, prev. Bartolomeo Calvi, Turin, Società editrice internazionale 1929; La mia vita, prev. Bartolomeo Calvi, Mantova, "Mussolinia" Edizioni Paladino 1930; La Casa di Maria Ausiliatrice, prev. Wolfango Giusti, Lanciano, R.Carabba 1931; Saggi di versione dalle "Immagini di sogni" di Ivan Cankar, prev. Bartolomeo Calvi, Mantova, Stabilimento tipografico La Stampa del. Rag. C. Peroni 1934 (separat). Prim. tudi: Zoltan Jan: Zanimanje za slovensko književnost v obdobju fašizma, Primorska srečanja 1995, št. 170-171, str. 422-428.

- ⁵ Prim. opombo 4.
- ⁶ Sodeč po zapiskih Antona Rutarja, primorskega učitelja in tigrovca, ki se je tedaj šolal v Tolminu, so ga dijaki cenili kot "izrazitega intelektualca", ki se je kmalu temeljito naučil slovenščine. Vedeli so za njegovo prevajanje Cankarja. Osebnih arhiv Antona Rutarja je strokovno obdelan in v veliki meri objavljen v delu: Borut Rutar, TIGR proti duhovnemu genocidu fašizma nad Primorci; Tolminska 1918-1941, Ljubljana 1996 (Ecce homo), str. 45-46.
- ⁷ M. Jevnikar: Calvi Bartolomeo, Primorski slovenski biografski leksikon, 19. snopič, Gorica 1993, str. 512-513.
- ⁸ Pismo z dne 5.3.1925 je objavljeno v knjigi: Roberto Bazlen, Scritti, Milano 1984, str. 357-359.
- ⁹ "La casa editrice 'Parnasso' di Trieste ha pubblicato la traduzione di una novella di uno sloveno, *Ivan Cankar: Il servo Bartolo ed il suo diritto*. È, come purezza di linea epica, una delle cose più perfette che conosco. Vorrei leggere una tua critica in una rivista decente." L.c. str. 358.
- ¹⁰ "Da un riasunto, quale il presente, tutto va perduto di quel ch'è continuità in linea, impostazione e risoluzione dei temi: svanisce l'organismo musicale, restano in evidenza le parti più ambigue, gli sviluppi più pericolosi. [...] Ma stabilita questa distinzione null'altro pare a noi di dover domandare. Non ci resta facile trovare uno scritto d'arte di un "genere" più lontano di quelli della nostra capacità di simpatia; altrettanto difficile ci pare ora, nel concreto, ricordare molti racconti ch'escano meglio vittoriosi dalle angustie delle definizioni e degli schemi." Eugenio Montale: Un servo padrone, Il Baretto (Torino) 15.11.1925, št. 15, str. 21.
- ¹¹ Gino Brazzoduro: Un'idea di letteratura a Trieste, La Battana 1987, št. 85, str. 5; A.R.: Ob zbirki kritik Roberta Bazlena, Mladika 1995, št. 7, str. 155-156.
- ¹² Prim. opombo 4.
- ¹³ Hubert Močnik: Lorenzoni Giovanni, Primorski slovenski biografski leksikon, 9. snopič, Gorica 1983, str. 305.
- ¹⁴ Rudolf Klinec: Zgodovina goriške Mohorjeve družbe, Gorica 1967, str. 43.
- ¹⁵ Bressan, Arnaldo: Le avventure della parola, Milano, Il Saggiatore 1985, 240 str.
- ¹⁶ Umberto Saba: Da scorciatoie e raccontini, objavljeno v Prose scelte a cura di Giovanni Giudici, Milano 1976.
- ¹⁷ Jolka Milič: Kaj je menil Saba o Hlapcu Jerneju, PDK 13.11.1983, št. 267, str. 3. Prim. tudi Nedeljko Fabrio: Nova tržaška književnost, Dialogi 1975, št. 7-8; isti: Trščanska književnost i slavenski jug, v delu: Štavljenje štiva, Zagreb 1977.
- ¹⁸ Corrado Alvaro: Gente in Aspromonte, Milano 1935², str. 3-105.
- ¹⁹ Marjan Zlobec: Kačur - evropski roman leta 1906, Delo 27.11.1986, št. 312, str. 5 (Književni listi).
- ²⁰ Ivan Cankar: Martin Kačur, Biografia di un idealista, prev. Arnaldo Bressan, Milano, Mondadori 1981, 169 str. (Oscar narrativa 169).
- ²¹ "Gli stessi /rapporti/ si "deterioravano" in epoca relativamente recente, allorché egli traduceva per le edizioni Oscar Mondadori il "Martin Kačur" di Ivan Cankar, permettendone una serie di giudizi che erano stati espressi dai critici teatrali sulla mia precedente drammatizzazione dello stesso romanzo, rappresentata dal Teatro Stabile di Trieste. Poiché nell'introduzione non veniva fatto alcun accenno né al mio lavoro né alla sua rappresentazione da parte dello Stabile triestino, scrissi una lettera di rammarico all'editore, che

era poi il mio editore senza peraltro chiedere alcuna riparazione." Fulvio Tomizza: Tomizza a Bressan, *Il Piccolo* 21.2.1994, št. 34, str. 28.

²² Martin Kačur je izšel v zbirki milanske založbe Biblioteca Universale Rizzoli, za tem v Mondadorijevi zbirki Oscar narrativa; Hlapca Jerneja je založba Feltrinelli vključila v zbirko Universale Economica, isto leto pa je izšel še ponatis za šolske potrebe v nakladi 30.000 izvodov, kar je tudi za italijanske razmere ogromno. Prim.: Marijan Breclj: Martin Kačur v italijanščini, *NRazgl* 3.10.1964, št. 19, str. 382; Branko Hofman: Ivan Cankar v družbi svetovnih klasikov, *LD* 21.8.1964, št. 227, str. 4; Marjan Zlobec: Kačur - evropski roman leta 1906, *Delo* 27.11.1986, št. 312, str. 5 (Književni listi).

²³ Giovanni Maver: *Storia della letteratura slovena*, Appiano Gentile (Como), Casa editrice Dr. Francesco Vallardi 1960; Bruno Meriggi: *Le letterature della Jugoslavia*, Firenze, G.C.Sansoni - Milano, Accademia - Sansoni 1970, 617 str. (Le letterature del mondo 24); Marija Pirjevec: *Saggi sulla letteratura slovena dal XVII^o al XX^o secolo*, Trst, ZTT 1983, 106 str.; sem moramo uvrstiti tudi literarnozgodovinski uvod v Salvinijevo antologijo *Sempreverde e rosmarino*.

²⁴ Nepoznavanje pisatelja slikovito opisuje Arnaldo Bressan v svoji knjigi *Pustolovščina besede* (Koper - Trst, 1985, str. 23). Med drugim navaja, da zanj ni vedel niti neorealistični pisatelj in založniški svetovalec Elio Vittorini, ki "je bil najbolj odprt novemu in tujini, najbolj svoboden in živ [...], ko je svoje mlajše prijatelje opozarjal na tisto, kar bi jih utegnilo zanimati."

²⁵ *Novellieri Slavi*, Panorama della letteratura novellistica Russa, Ucraina, Polacca, Boema, Slovacca, Serba, Croata, Slovena e Bulgara, Roma, De Carlo Editore 1946, 914 str. (Enciclopedia della novella); *Sempreverde e rosmarino*, Poeti sloveni moderni; Roma, Carlo Colombo 1951 (La Bilancia - Antologie di letterature straniere); *Scrittori jugoslavi*, Fiume, EDIT 1956; *La letteratura giovanile jugoslava*, Milano, Trevisini 1968, 189 str. (Università degli studi di Padova. Collana di studi sull'Europa orientale. 8); *Il teatro sloveno*, Venezia - Padova, Marsilio Editori 1975; *Introduzione alla storia culturale e politica slovena a Trieste nel '900*, Trieste, Provincia di Trieste 1983, 213 str.

²⁶ *Pesmi Cirila Zlobca* so med drugim vključene tudi v prestižne antologije, kot sta npr. *Antologia europea*, *Le prospettive attuali della poesia in Europa*, ur. Fabio Dopliche, Rim 1991, 918 str. (Quaderni di STIL B št.8); *Luna d'amore*, ur. Luciano Luisi; Roma, Tascabili Economici Newton 1994 (Cento pagine per mille lire, 137).

²⁷ Prim. bibliografski dodatek.

²⁸ Prim. bibliografski dodatek.

²⁹ Prim. bibliografski dodatek.

³⁰ Najvišjo naklado ima skoraj 120 let stari milanski dnevnik *Corriere della Sera*, ki je najbolj razširjen v Lombardiji (povprečna dnevna naklada 491.430 izvodov v letu 1987); precej enakomerno po vsej Italiji je bran rimski dnevnik *La Repubblica*, ki izhaja od leta 1975 in jo je ustanovil urednik znanega magazina *L'Espresso* (povprečna dnevna naklada 656.783 izvodov v letu 1987). Na tretjem mestu je skoraj 130 let stari torinski dnevnik *La Stampa* s povprečno dnevno naklado 428.267 izvodov v letu 1987. Pomembni so pokrajinski dnevniki: v Trstu *Il Piccolo*, v Benetkah *Il Gazzettino*, v Milanu npr. *Il Giorno* in *Il Giornale*. Prim.: Marko Waltritsch: Podatki o razširjenosti, *PDK* 8.2.1989, št. 32, str. 12; Stanje tiska v Italiji,

Novi list 16.7.1987, št. 1039, str. 6. Po podatkih italijanskega državnega statističnega urada (ISTAT) je v letu 1993 izhajalo v Italiji 10.253 periodik, med njimi je 130 dnevnikov. Prim.: Notiziario ISTAT marzo 1995, serie 4, foglio 41, št. 1, str. 1-7.

³¹ Viktor Habjan: Razgovor s prevajalko Cankarja, Knjiga 1957, str. 362-364.

³² Ciril Zlobec: Potovanje na Sicilijo s postankom v Rimu, Primorska srečanja 1995, št. 166, str. 149.

³³ Nuova poesia jugoslava, ur. Ciril Zlobec s sodelovanjem Slavka Mihaliča, Aleksandra Spasova, kom. Mitja Mejak, Parma, Guanda S.T.E.B. 1966, 461 str. (Collana Fenice. Nuova serie. Sezione antologie. 12). Vzporedno besedilo.

³⁴ Med takšnimi se lahko navede italijansko-slovenska revija Arcadia, ki je izhajala v preteklem stoletju, kasneje se je pojavila Favilla s priložo La Musa slava, v novejšem času pa La Bora, Ponterosso, Lettere triestine. Prim.: Tržaška "Favilla" (1836-1846), Prva italijanska revija, ki je seznavala italijanske kroge s kulturo slovanskih narodov, PDK 19.8.1956, št. 184, str. 3; Miran Košuta: Štirje mejniki, PDK 16.11.1993, št. 307, str. 2.

³⁵ Revijo je 1918. leta ustanovil in jo deset let izdajal tržaški publicist in osrednji časnikar Piccola, pisatelj Silvio Benco. Njegova hči, kasnejša senatorka Aurelia Gruber Benco, jo je obnovila 1951. leta, bila njena urednica in založnica, dokler ni prenehala izhajati 1973. leta. Prim.: Francesco Flora: Silvio Benco, Antologia di Umana, Trst 1986, str. 65-68; Sauro Pesante: Bibliografia degli scritti di Silvio Benco, Trst 1949; Aurelia Gruber Benko: Nekaj besed o tržaški reviji Umana, Primorska srečanja 1987, št. 76/77, str. 514.

³⁶ Un anello della catena, Il giornalaio, Umana 1952, št. 6, str. 29; Iz italijanskega sveta, Sidro 1952, št. 1, 4. str. ovitka. Prim.: Zoltan Jan: Pahorjevo zgodnje uredniško delo, objavljeno v: Pahorjev zbornik, Trst, NŠK - Slavistično društvo Trst 1993, str. 193-206.

³⁷ Lavo Čermelj: Tržaški dvomesečnik "Umana", NSd 1955, št. 9, str. 857-859.

³⁸ Actor Spectator: La fucilazione di Basovizza, Umana 1954, št. 9/10, str. 22-24.

³⁹ Janko Jež: Profilo di Ivan Cankar, Umana 1957, št. 5/6, str. 27; Ivan Cankar: Dal dramma I servi, l.c., str. 28-30.

⁴⁰ Od srede šestdesetih let, po drugem prelomu, do katerega je prišlo z objavo prevodov Kosovela, se v reviji bolj pogosto pojavljajo slovenski pesniki. Večino je prevedla Jolka Milič. Njena predstavitev Franceta Filipiča je izšla kot dvojezična objava 1966. leta, pri njenem prevodu Cirila Zlobca in Tomaža Šalamuna je 1969. sodelovala tudi Lidija Dekleva; leta 1971, neposredno ob knjižni izdaji Kosovelove poezije v italijanščini, pa prinese revija obsežnejši izbor enajstih Kravosovih pesmi ter posamezne recenzije slovenskih knjig. Tedaj napiše članek o tomajskem pesniku urednica Aurelia Gruber Benco, ki se je potrudila tudi pri nekaterih javnih predstavitvah omenjene zbirke.

⁴¹ France Dobrovoljc: Rokopisni prevodi Cankarjevih dram in dramtizacij njegovih del, v zborniku Ivan Cankar v prevodih, Murska Sobota 1977, str. 188.

⁴² Arnaldo Bressan, l.c. str. 33-42. Radijskih oddaj slovenske dramatike je bilo očitno še več, vendar niso pustile nobenih odmevov in o njih niso znani natančnejši podatki. Tako so npr. 1984. leta predvajali Kmeclov In-

tervju, a v razgovoru s podpisanim avtor ni mogel dati določnejših podatkov, saj je za predvajanje vedel le zaradi prejetega avtorskega honorarja.

⁴³ France Dobrovoljc: Rokopisni prevodi Cankarjevih dram in dramatizacij njegovih del, v zborniku Ivan Cankar v prevodih, Murska Sobota 1977, str. 188; isti, Bibliografija literature o Cankarjevi dramatik, Ljubljana 1960 (Knjižnica Mestnega gledališča), nadaljevanja v Dokumentih SGM.

⁴⁴ Nuccio Messina: La città e il suo teatro, Sipario 1977, št. 369, str. 52-53.

⁴⁵ Seznam, ki je nastal na podlagi dokumentacije Slovenskega gledališkega muzeja v Ljubljani, GL SNG (Drama), GL SSG (Trst) ter poročil slovenskega zunanjega ministrstva in sorodnih slovenskih institucij, ni popoln.

⁴⁶ Slavko Jan: Nastopi Drame SNG zunaj Slovenije, Dokumenti SGM 1967, št. 10, str. 263; Bogdan Pogačnik: Gledališka izmenjava s Trstom, Delo 31.12.1963, št. 358, str. 5.

⁴⁷ Repertoar mladinskega gledališča La Contrada v Trstu, PDK 29.10.1986, št. 255, str. 5; Festival mladinskih gledališč v Miljah, PDK 16.7.1987, št. 167, str. 9; Mladinska gledališča včeraj zapustila Milje, PDK 29.7.1994, št. 168, str. 12.

⁴⁸ Kot poroča Vasja Predan, si je za gledališko sodelovanje najbolj prizadeval italijanski veleposlanik v Beogradu Folco Trabalza, ki je tudi omogočil, da je srbski režiser Kosta Spaić v Trstu sodeloval pri postavitvi Držičeve komedije Dundo Maroje, otvoritvene predstave sezone 1969/70 (Delo 9.5.1971, št. 123, str. 6).

⁴⁹ Janko Jež: Slovenska dramska gledališka tvornost v znamenju kulturnega sodelovanja z Italijo, Zbornik SNG Trst 1959, str. 17-19; Lojze Kante: Slovenska dramatika predstavljena v Italiji, NRazgl 12.3.1976, št. 5, str. 130; Mednarodni gledališki festival v Sirolo, PDK 7.8.1987, št. 187, str. 3.

⁵⁰ Prim. separadni odtis iz Enciclopedia del Friuli - Venezia Giulia: Filibert Benedetič: Il teatro sloveno, fotografie di Jerman Magajna; Trst 1981, str. 2117-2140.

⁵¹ Vili Vuk: Gledališče je most med kulturama, Večer 25.3.1970, št. 70, str. 3.

⁵² D'Osmo Sergio in Filibert Benedetič: Paralelni intervju, Vprašanja je postavljala Jože Koren, PDK 16.5.1971, št. 114, str. 3; Vasja Predan: Potegavščine, Gostovanje italijanskega dramskega gledališča iz Trsta v ljubljanski Drami, Delo 9.5.1971, št. 123, str. 6.

⁵³ Slavko Grum: Avvenimento nella città di Goga, Sipario 1971, št. 307; Ivan Cankar: La forza dell'ideale, a cura di F(urio) Bordon, versione scenica del romanzo Martin Kačur, Fulvio Tomizza, L'idealista (italijanska dramatizacija); Trieste, Teatro Stabile Friuli - Venezia Giulia 1975 (Quaderni nuova serie 5).

⁵⁴ Ivan Cankar: La forza dell'ideale, a cura di F(urio) Bordon, versione scenica del romanzo Martin Kačur, Fulvio Tomizza, L'idealista; Trieste, Teatro Stabile Friuli - Venezia Giulia 1976 (Quaderni nuova serie 5). Izdano ob premieri Tomizzove dramatizacije Cankarjevega Kačurja v Trstu. Vsebinska: Josip Tavčar: Ragioni storiche di una letteratura; Jože Koruza: Il teatro dalle origini ad oggi; Martin Jevnikar: La vita e le opere; Marija Pirjevec: Cankar nella storia e nella cultura slovena; Žarko Petan: Precedenti riduzioni; Fulvio Tomizza: Nel segno del rispetto; Testo integrale della

versione scenica di Fulvio Tomizza; Francesco Macedonio: Note di regia; anon.: Fulvio Tomizza.

⁵⁵ "[...] ci si è sforzati di dar forma drammaturgica italiana alla sostanza del testo originario". "Di tanto in tanto, però, alle troppo pesanti imposizioni di talune didascalie ci siamo anche ribellati: ravvisando in esse preoccupazioni di narratore più che l'uomo di teatro [...]" Lino Carpinteri: Nel coure della Mitteleuropa, Sipario 1971, št. 307, str. 72.

⁵⁶ Znane so kritike v italijanskih časopisih L'Unità, La Notte, L'Avvenire, Il Giornale, Il Giorno, La Repubblica, Il Corriere della Sera, ki jih omenja Arnaldo Bressan v svojem predgovoru k prevodu Cankarjevega Kačurja (Milano, Mondadori 1981, str. 17-23, Oscar narrativa 169). Ocenio predstave sta objavila tudi tržaški Il Piccolo in Il Meridiano di Trieste.

Slovenske kritike (tudi ob gostovanjih) so prispevali: Zora Tavčar (Mladika 1976, št. 10, str. 171); Bogdan Pogačnik (Delo 7.4.1976, št. 86, str. 8; ponatisi v PDK, 7D); Lojze Kante (Delo 2.7.1976, št. 126, str. 9); Snežna Šlamberger (Dnevnik 14.10.1976, št. 281, str. 5); Andrej Inkret (Delo 14.10.1976, št. 241, str. 8); Janko Tedeško (Delo 16.10.1976, št. 243, str. 25); Ace Mermolja (PDK 14.11.1976, št. 266, str. 5-6); Ace Mermolja (PDK 19.11.1976, št. 270, str. 2); Zdenka Lovec (PrimN 19.11.1976, št. 47, str. 9); Jernej Novak (Dnevnik 23.11.1976, št.320, str.3); Dušan Željeznov (Večer 23.11.1976, št. 274, str. 6); Arnaldo Bressan (NRazgl 10.12.1976, št. 23, str. 630-631; NRazgl 24.12.1976, št. 24, str. 658); Lojze Kante (Delo 24.12.1976, št. 299, str. 8; ponatis v NRazgl); Andrej Inkret (Delo 25.11.1976, št. 276, str. 8); Rapa Šuklje (Delo 26.11.1976, št. 27, str. 9); Zdenka Lovec (PrimN 26.11.1976, št. 48/49, str. 9); Janko Ban (PDK 9.1.1977, št. 7, str. 7); Damiani Sandro (Delo 29.1.1977, št. 23, str. 20); France Vurnik (Dnevnik 10.2.1977, št. 39, str. 5); Jože Javoršek (Delo 11.2.1977, št. 34, str. 8); Andrej Inkret (ITD 18.2.1977, št. 7, str. 13); Dušan Kalc (PDK 18.6.1977, št. 139, str. 7). Danilo Lokar je pričel ob tej predstavi intenzivno pisati o Cankarju, tako da je čez leto izšla njegova knjiga Cankarju na rob (Ljubljana 1978). Prim.: Danilo Lokar: Cankar v italijanščini, Primorska srečanja 1977, št. 1/2, str. 28; isti, Cankarjeva "Ena sama novela", n.m., št. 6, str. 30.

⁵⁷ "Tra bello il fatto che siamo noi Italiani a far conoscere agli jugoslavi un loro autore." Corriere della sera 16.2.1977, št. 38, str. 2; Tatjana Dolhar: Bolhin kašelj v italijanščini in slovenščini, PDK 4.1.1995, št. 3, str. 13; Razstava Cankarjevih del odprta v središču mesta, PDK 16.6.1976, št. 141, str. 2.

⁵⁸ Ivan Cankar: I servi, prev. Furio Bordon, consulente per la traduzione dallo sloveno Janko Jež, Sipario 1977, št. 378, str. 64-80.

⁵⁹ Mario Brandolin: Ivan Cankar: "Ho scelto l'arena della vita", Sipario 1977, št. 368, str. 20-22; Fulvio Tomizza: Da "Kaciu" a "L'Idealista", Sipario 1977, št. 368, str. 22; Carlo Maria Pensa: L'Idealista, Sipario 1977, št. 368, str. 32-33; Nuccio Messina: La città e il suo teatro, Sipario 1977, št. 369, str. 52-53.

⁶⁰ Federico Grilli: Teatro sloveno: ponte fra due culture, Sipario 1977, št. 369, str. 64-65; Filibert Benedetič: La collaborazione come metodo, Sipario 1977, št. 369, str. 65; isti: L'attività del teatro, Sipario 1977, št. 369, str. 65; Il teatro Stabile Sloveno nella stagione di prosa 1976-1977, Sipario 1977, št. 369, str. 66; Ravel Kodrič: Alla ricerca dell'identità, Sipario 1977, št. 369, str. 67-68.

⁶¹ Guido Botteri: "Ritardo" verso i popoli slavi, Sipario 1977, št. 378, str. 64-80.

⁶² Handkejev Čas, ko nismo ničesar vedeli drug o drugem od petka v Tržaškem gledališču Rossetti, konec meseca pa še v Kulturnem domu, PDK 11.1.1995, št. 10, str. 24; Matejka Grgič: "Med prednostmi projekta Handke je bila možnost vzpostavljanja stikov med igralci, ki so prišli iz različnih gledališč in sredin", PDK 17.2.1995, št. 47, str. 15; Nastja Colja: Handke v SSG in Rossettiju, Zanimanje italijanske javnosti za slovensko stvarnost, Primorska srečanja 1995, št. 172, str. 547-548.

⁶³ Arnaldo Bressan je sodeloval pri naslednjih knjižnih izdajah Ivana Cankarja: *Il servo Jernej e il suo diritto*, (prev. in komentiral), Milano, Feltrinelli 1978 (dve izdaji istega leta, ena v žepni zbirki); Martin Kačur, *Biografia di un idealista*, (prev. in komentiral), Milano, Mondadori 1981; *Immagini dal sogno*, prev. Diomira Fabjan Bajc, komentirala Alojz Rebula in Arnaldo Bressan, Casale Monferrato, Marietti 1983. Prim.: Martin Jevnikar: Bressan Arnaldo, Primorski slovenski biografski leksikon, 19. snopič, Gorica 1983, str. 497; Ciril Zlobec: Lastovka, ki oznanja pomlad, Delo 28.3.1996, št. 73, str. 8; Diomira Fabjan-Bajc: Umrli je prijatelj Slovencev, PDK 7.5.1996, št. 104, str. 4.

⁶⁴ Prim. bibliografski dodatek.

⁶⁵ Anon.: Ivan Cankar, La mamma, *L'Osservatore Romano* 12.6.1946, št. 137, str. 2; Umberto Urbani: Il culto della madre, *Corriere di Trieste* 23.12.1951, št. 1991, str. 3.

⁶⁶ Dušan Pirjevec: Hlapci, heroji, ljudje, Ljubljana 1969.

⁶⁷ Sempreverde e rosmarino, *Poeti sloveni moderni*, ur. in kom. Luigi Salvini, več prevajalcev, Roma, Carlo Colombo 1951 (*La Bilancia - Antologie di letterature straniere*).

⁶⁸ Luigi Salvini - Studio introduttivo, v antologiji: *Sempreverde e rosmarino, Poeti sloveni moderni*, Roma, Carlo Colombo 1951, str. 34.

⁶⁹ Claudio Magris: Il poeta di una nazione senza storia, *Corriere della Sera* (Milan) 17.8.1976, št. 191, str. 3; isti: Il volto della vecchia Austria nell'odissea del servo sloveno, *Corriere della Sera* (Milan) 7.8.1977, št. 181, str. 8.

⁷⁰ "Colui che innalza la narrativa della propria nazione a una problematica europea, incarna l'esempio del contrasto fra alcune personalità di respiro sovranazionale e il recinto regionale entro il quale esse sono costrette a circoscriversi." Claudio Magris, l.c., str. 3.

⁷¹ Arnaldo Bressan: Pustolovščina besede, Koper - Trst, Lipa - ZIT 1985, str. 25.

⁷² Claudio Magris: Nazionalismi e micronazionalismi, *Trieste & oltre* 1993, št. 4, str. 288-290.

⁷³ Marija Pirjevec: Ivan Cankar e il suo impegno artistico e civile, v knjigi Ivan Cankar: *La Madre*, Bozzetti in prosa di Ivan Cankar, Trieste, ZIT 1977, str. 7 - 15; ista: Ivan Cankar nella storia e nella cultura slovena; il ruolo della cultura e la sorte della nazione slovena nei discorsi di Ivan Cankar a Trieste; v delu: *Saggi sulla letteratura slovena dal XVII^o al XX^o secolo*, Trst, ZIT 1983, 106 str.; ista: *Introduzione*; v delu: Ivan Cankar: *La casa di Maria Ausiliatrice*, Pordenone, Studio Tesi 1983, 146 + XXX str. (Collezione Biblioteca 15). Osnovne teze je razvijala tudi v drugih razpravah o Cankarju.

⁷⁴ Alojz Rebula: Non e già l'ora, o Dio, v knjigi Ivan Cankar: *Immagini dal sogno*, Casale Monferrato, Marietti 1983.

⁷⁵ Janko Jež: Profilo di Ivan Cankar, Umans 1957, št. 5-6, str. 27.

⁷⁶ Ace Mermolja: Il pensiero politico e sociale nell'opera letteraria di Ivan Cankar, Gorica, Circolo "Rinascita" - Cooperativa libraria "Incontro-Srečanje" 1976, 54 str.

⁷⁷ I. Cankar, per cominciare; v knjigi - Arnaldo Bressan: Le avventure della parola, Milano, il Saggiatore 1985, str. 11 - 21 (L'arco 23). Prva objava v izdaji Hlapca Jerneja 1977, objava prevoda v Sodobnosti 1978, (str. 500-504) ter slovenski izdaji knjige Pustolovščina besede (str. 11-20). O Cankarju je pisal dvakrat tudi v Naših razgledih (NRazgl 10.12.1976, št. 23, str. 630-631; NRazgl 24.12.1976, št. 24, str. 658).

⁷⁸ Arnaldo Bressan: Pripis, v knjigi Arnaldo Bressan: Pustolovščina besede, Koper - Trst, Lipa - ZTT 1985, str. 31. V italijanski izdaji tega mesta ni.

⁷⁹ Arnaldo Bressan: Le avventure della parola, Milano, Il Saggiatore 1985, str. 21, Rizzolijeva izdaja je imela neizrazito, neposrečeno opremo, kar bi lahko tudi vplivalo na zanimanje kupcev.

⁸⁰ Marija Pirjevec: Saggi sulla letteratura slovena del XVIIlo al XXo secolo, Trst, ZTT 1983, str. 47-70; Arnaldo Bressan: Le avventure della parola, Milano, Il Saggiatore 1985, str. 11-46, (L'arco 23).

⁸¹ Primerjaj bibliografski dodatek. Poleg odlomka, ki je izšel v antologiji Il teatro sloveno (Venezia - Padova, Marsilio Editore 1975), je bil tekst objavljen v gledališki reviji Sipario 1977, št. 378, str. 64-80.

⁸² Med predvojnimi poskusi naj bodo omenjeni naslednji: Bartolomeo Calvi se je 1941 dogovoril s torinsko založbo Farinelli, da bo izdala Podobe iz sanj v zbirki Collana degli scrittori stranieri (Slovenec 12.8.1941, št. 188, str. 3); Umberto Urbaniju ni uspelo izdati Tujcev (Slovenec 3.4.1929, št. 2; l.c. 3.1.1930, št. 1, str. 7). Izpričan je tudi prevod Podob iz sanj Renata Pfliegerja, ki je bil namenjen za 3. zvezek zbirke Collezione di letterature slave (Jutro 12.6.1927, št. 138). Prim.: Diomira Fabjan-Baje: Izkusnje pri prevajanju sodobnih slovenskih besedil v italijanščino, Celovski zvon 1985, str. 36-39 (spremenjen ponatis v zborniku Štiristo let prevajanja na Slovenskem, Ljubljana 1985, str. 119-123).

⁸³ Bartolomeo Calvi se je po slovenski kritiki njegove študije o Prešernu prenehal aktivno zanimati za slovensko književnost in seveda tudi za Cankarja. Manj uspešen je bil tudi Ciril Kutin. Prim.: Marijan Breclj: Prof. Ciril Kutin - prevajalec Cankarja, PrimN 14.1.1977, št. 3, str. 9.

⁸⁴ Lojze Kante: Kaj berejo Italijani, Delo 12.2.1987, št. 42, str. 5 (Književni listi); Marjan Kemperle: Knjiga je lahko donosen posel, PDK 20.5.1988, št. 112, str. 2.

⁸⁵ Podatki državnega statističnega urada (ISTAT), objavljeni v Notiziario serie 4, sept. 1993, št. 12.

⁸⁶ Branko Vrčon: Knjižna žetev v Italiji, Knjiga 1972, št. 1/2, str. 88-90; Lojze Kante: Kaj berejo Italijani, Delo 12.2.1987, št. 42, str. 5 (Književni listi); Italijani kupujejo predvsem klasično literaturo, PDK 14.1.1987, št. 12, str. 9.

⁸⁷ Ker razmeroma malo knjig s prvim natisom (hard cover) krije stroške izdaje, se na Zahodu poslužujejo sistema izdajateljskih pravic (copy right), ki poleg glavnih zajemajo tudi vzporedne pravice. Te segajo od pravice do objave dela v nadaljevanjih, v žepnih, kljubskih in skrajšanih ali poenostavljenih izdajah, preko pravice do predelave dela za film, radio, televizijo pa do pravic za komercialno izrabo dela kot npr. uporabo likov na majicah,

peresnicah, zvezkih. (Prim.: Martin Žnideršič: Knjiga in založništvo, Ljubljana, DZS 1987; isti: Knjiga in trg, Ljubljana, DZS 1982.)

⁸⁸ Igor Škamperle: Kaj pomenijo besede, PDK 5.8.1988, št. 169, str. 9.

⁸⁹ Boris Pahor: Tržaški Slovenci, Spodbudna potrditev slovenske kulture na mednarodni ravni, Nova revija 1988, št. 71/72, str. 526-533.

⁹⁰ Ciril Zlobec: Lastovka, ki oznanja pomlad, Delo 28.3.1996, št. 74, str. 5; Uno slavista "contro", Scomparso Arnaldo Bressan, poeta, saggista e traduttore, Il Piccolo 19.3.1996, št. 95, str. 8; Diomira Fabjan-Bajc: Umrl je prijatelj Slovencev, PDK 7.5.1996, št. 104, str. 4.

Študija¹ primerja dve ekspresionistični drami, ki opisujeta prvo svetovno vojno, tj. Pomorsko bitko Reinharda Goeringa in V globini Franceta Bevka. Ekspresionistični drami so nasploh očitali, da se vojne ni lotila na dovolj neposreden način, vendar ima drama kot vrsta že od Aristotela naprej težave s prikazovanjem vojne zaradi svojega posebnega načina posnemanja, ki zahteva, da akterji dejansko nastopajo pred gledalčevimi očmi; odtod sledita zahtevi po verjetnosti in prepričljivosti, ki ju je v zvezi z vojnimi dogodki težko izpolniti. Goeringova in Bevkova drama pa dosegata močno iluzijo vojnih grozot z neko drugo dramsko tehniko, tj. z nenavadno izbiro odrskega prostora, ki na poseben način usmerja potek drame, tako da se ta konča v maniri *deus ex machina*.

Lado Kralj

**DVE DRAMI
O PRVI
SVETOVNI
VOJNI**

**Reinhard Goering,
Pomorska bitka;
France Bevk,
V globini**

Ko je Reinhard Goering (1887-1936) napisal to dramo, je bil študent medicine, France Bevk (1890-1970) pa učitelj in novinar. Pisala sta pod neposrednim vtisom prve svetovne vojne. Goeringova *Pomorska bitka* je bila prvič uprizorjena v Königliches Schauspielhaus v Dresdenu 10. februarja 1918, ko je vojna še trajala. Lokalna vojaška uprava je bila mnenja, da je tema te drame, tj. vojna, nevarna sama po sebi, zato je dovolila eno samo predstavo in še to samo za preverjeno občinstvo. Sledil je škandal, saj je kritik postavil vprašanje o politični primernosti dramskega teksta. Druga premiera *Pomorske bitke* je bila samo en mesec pozneje v Deutsches Theater v Berlinu (3. marca 1918) in berlinska vojaška uprava jo je obravnavala podobno kot dresdenska. Vendar je to predstavo režiral legendarni Max Reinhardt in v zasedbi so bili zvezdniki nemškega igralstva, npr. Conrad Veidt, Emil Jannings, Paul Wegener itd. In časopisi niso več kazali domoljubnih dvomov, temveč samo še spoštovanje. Bilo pa je še prezgodaj, da bi se pojem *pacifizem* pojavil v kritikah v pozitivnem kontekstu, in šele po koncu prve svetovne vojne se je o *Pomorski bitki* začelo uveljavljati mnenje, da gre za enega glavnih in najbolj prepričljivih primerov pacifizma v takratni nemški dramatiki. Goering je dobil Kleistovo nagrado.

Bevkova enodejanka *V globini*² ni bila uprizorjena. Slovenske razmere so bile med prvo svetovno vojno in po njej še ostrejšje in bolj kaotične od nemških, saj je dežela zapuščala en imperij in vstopala v drugega, precej manjšega. Vendar je tudi Bevkova drama dobila svoj sorazmerni delež slave. L. 1922 je bila objavljena v "Ljubljanskem zvonu" in l. 1936 je izšla v ugledni reviji "The Slavonic and East European Review",³ ki jo je izdajala Univerza v Londonu. To je prva objava kakšne slovenske drame v angleškem jeziku. Prevedel jo je Anthony J. Klančar, ameriški Slovenec iz Clevelanda, Ohio, novinar in kulturni delavec, ki se je ukvarjal z ohranjanjem in propagiranjem slovenske kulturne dediščine.⁴

Pisatelj sta bila podobne starosti, ko sta napisala svoji vojni drami: nekaj čez trideset. Pred tem je Goering objavil knjigo pesmi in dnevniško novelo in Bevk prav tako dve knjigi, lirsko in prozno. To njuno zgodnje delo pa je bilo bolj ali manj neznano in posebej

Goeringa je šele njegova drama potisnila v središče pozornosti. Od tod naprej sta šli življenjski poti pisateljev zelo narazen. Goering se je držal dramatike in objavil še dve drami, za zadnjo je celo dobil še eno Kleistovo nagrado (*Die Südpolexpedition des Kapitän Scott*, uprizorjena 1930). Vendar se je zmeraj teže bojeval s svojimi depresijami, imel je težave z zdravniško prakso v Berlinu in Freiburgu in l. 1936 je napravil samomor na nekem polju blizu Jene; vzel je strup in si obenem prerezal žile. France Bevk pa je objavil samo še eno dramo, sicer pa se je v celoti posvetil pripovedništvu, posebej kmečki povesti in v poznejših letih mladinski književnosti. Bevk je imel neverjetno energijo: v svojem dolgem in razburljivem življenju socialno angažiranega novinarja in organizatorja je še zmeraj našel čas, da je objavil osupljivo množico čez 140 (sto štirideset) leposlovnih knjig, da sploh ne govorimo o številnih pripovednih prispevkih, ki so nezbrani ostali v periodiki.

Najpomembnejša skupna značilnost teh dveh dram je njun pacifizem. Ta izhaja iz trdnega in nepopustljivega prepričanja, da vojna nima ničesar skupnega z domoljubjem ali junaštvom, ker je po svojem bistvu nečloveška in degradira vsako predstavo o humanosti, pa naj se še tako trudimo, da bi vanjo projicirali kaj višjega. Pacifizem je splošna značilnost literarnega ekspresionizma v Nemčiji in srednji Evropi in člani ekspresionističnega gibanja so bili, kot vemo, večinoma mladi intelektualci, pravzaprav študentje. Zato bi lahko kdo napravil napačen sklep, da so ekspresionisti zavračali vojno že od začetka gibanja (1910) ali pa, da je bil evropskim pisateljem ali intelektualcem, posebno mlajšim, odpor do vojne samoumeven. Vendar ni bilo čisto tako. Mnogi evropski intelektualci so hrepeneli po vojni, še več, pričakovali so jo, večinoma z radostjo. V letih po obratu stoletja so mnogi gojili zelo nenavadna občutja in sicer ne glede na svojo politično pripadnost. Imeli so občutek, da je evropska civilizacija popolnoma in neozdravljivo bolna in gnila in da je možna ena sama rešitev: vojna. Ideje socialnega darvinizma – preživijo naj najsposobnejši – so krožile po Evropi in imele močan vpliv, podpirale so jih Nietzschejeve ideje o nadčloveku in Spenglerjeve prerokbe o *Propadu zahoda*. Avantgardistična literatura je nastala prav kot odgovor na občutek o splošnem socialnem in kulturnem mrtvilu. Mnogi evropski intelektualci so oznanjali vojno ves čas po obratu stoletja in ko je končno prišla, so bili prepričani, da izpolnjuje njihove želje.

Kar zadeva ekspresioniste, se je veliki protivojni obrat zgodil šele takrat, ko so dejansko občutili življenje v strelskih jarkih, anonimno umiranje tisočev, izrazito neherojsko atmosfero moderne vojne, bojne pline in podobne nedostojanstvene načine umiranja. Navdušenje za vojno je začelo plahneti, spreminjalo se je v gnus in od tod v pacifizem. Drama Ernsta Tollerja *Die Wandlung* (Preobrazba, upr. 1919) prikazuje prav to: preobrazbo glavnega karakterja, ki je dramatikov *alter ego*, iz domoljubja v pacifizem. V Nemčiji se je splošni preobrat v pacifizem zgodil okrog l. 1917. K temu je precej pripomogla berlinska revija "Die Aktion" oz. njen urednik Franz Pfemfert, ki je že od

začetka vojne objavljali tako imenovana *pisma s fronte*; teh niso pošiljali samo poklicni pisatelji, temveč tudi navadni vojaki in v njih opisovali anonimno grozo modernega bojevanja.

Pred letom 1917 pa so se nemški pisatelji, vključno z ekspresionisti, predajali povsem pozitivnim fantazijam o vojni. Rudolf Leonhard je pisal l. 1914: "Hočemo vojno, hočemo zlo!"⁵ Georg Heym, genialni pesnik o demonih Berlina, je dobesedno hrepenel po vojni, kot dokazujejo njegovi dnevniki iz let 1910-1911: "Zdaj upam, da bo vsaj vojna (...) Ko bi se vsaj začela vojna, čeprav nepravilna. Ta mir je tako gnil in lepljiv kot loščilna pasta na starem pohištvu."⁶ Podobne predstave o miru kot nečem nedostojnem lahko najdemo pri Ernstu Tollerju, Ernstu Wilhelmu Lotzu in mnogih drugih. In takšne predstave najdemo tudi v slovenski literaturi, pravzaprav jih je izrazil pisatelj, na katerega bi človek nazadnje pomislil. Stanko Majcen se je pozneje razvil v dramatika, prozaista in pesnika, ki se je bližal krščanski mistiki; l. 1915 pa se je navduševal za vojno, kot je razvidno iz njegovega pisma z balkanske fronte, ki ga je njegov prijatelj Izidor Cankar objavil v "Domu in svetu":

Ej, koliko sem izkusil in kako strašno lepo je bilo vse to!
Vojska je velik ventil, skozi katerega se izlije smrad in gniloba
stoletja (...) Ne morem ti dopovedati, kako mene vojna krepi.
Daje mi zavest, da se veselo prenavljajo vrednote (...) Kako je
vse to tolažilno!⁷

Italijanski pisatelji tega časa so bili pod zmagoslavnim vplivom futurizma, ta pa je, kot vemo, ljubil vojno bolj od kateregakoli drugega avantgardističnega gibanja. Njegov utemeljitelj F. T. Marinetti je bil v tej zadevi zelo določen že v prvem manifestu, točka 9: "Hočemo slaviti vojno – edino higieno tega sveta."⁸ Vojno je razumel v smislu socialnega darvinizma, vojna očisti vse, kar je šibko. Od svojih pripadnikov je Marinetti zahteval moško zaničevanje vsake šibkosti (vključno s pacifizmom), futurist naj ljubi nevarnost in smrt. V mnogih svojih literarnih delih je z nekrofilno vneto opisoval smrt na bojišču. Marinetti se je dejansko udeležil vseh vojn v svojem življenju razen ene: italijanskih vojn v Afriki (Abesinija, Tunizija), dveh balkanskih in prve svetovne vojne. V drugi svetovni vojni se je hotel pridružiti italijanskemu korpusu, ki je odhajal na rusko fronto, vendar mu Mussolini ni dovolil, češ da je prestar. Skoraj vsa Marinettijeva literarna dela, ki jih je napisal v svoji novi tehniki *svobodnih besed*, opisujejo bojišče, strelske jarke, kakšni so videti, kako v njih smrdi, kakšen hrup je v njih. Izumil je poseben literarni postopek, *kakofonično onomatopoijo*, da je z njim opisal pokanje pušk, mitraljezov in topov. Neko njegovo literarno delo kaže takšno kakofonično onomatopoijo že kar v naslovu, *Zang Tumb Tumb* (1912).

Veliki vojvoda tedanje italijanske tradicionalne, tj. simbolistične literature je bil Gabrielle D'Annunzio; Marinetti mu je zavidal njegov naslov največjega živega italijanskega pesnika in mu ga skušal prevzeti. Tudi D'Annunzio je ljubil vojno, razumel jo je kot dejavnost, ki

jo določata domoljubje in moškost. Naučil se je pilotirati in l. 1917 je poletel čez sovražnikovo glavno mesto Dunaj in ga zasipal s proti-avstrijskimi letaki. Sestrelili so ga, vendar je ostal živ, samo oko je zgubil; navsezadnje so ga Avstrijci vrnili Italijanom, ki so ga po tej avanturi še bolj oboževali.

V Rusiji sta dva znana pesnika, Aleksander Blok in Vladimir Majakovski, šla zelo daleč v svoji ljubezni do vojne in, kar je bila njuna posebna posledica, sovraštvu do zahodne Evrope. Blok je napisal svojo pesnitev *Skiti*, kot je sam dokumentiral v motu, v noči od 29. do 30. januarja 1918, tj. tik po začetku mirovnih pogovorov med Nemci in Rusi v Brest-Litovsku. Blok preprosto ni želel miru. Razširil je svoje domoljubno sovraštvo od Nemcev na vso Evropo, vključno s Francozi in Italijani, ki so takrat bili ruski zavezniki. Za model si je vzel sovraštvo med naravo in civilizacijo; Ruse je štel za naravno ljudstvo, zato jih je identificiral s Skiti, izumrlim barbarskim plemenom, ki je živelo na obalah Črnega morja, kot poroča že Herodot. Rusi, užaljeni zaradi večne evropske arogance, bodo z Evropo ravnali barbarsko, prišli bodo, pobijali in ropali. Vladimir Majakovski v pesnitvi *Vojna in mir* na podoben način enači Ruse z barbari, tokrat v Mongoli, na podoben način gre za užaljeno in izdano ljubezen, ki se hoče maščevati vsej Evropi, ne glede na to, kdo je sovražnik in kdo zaveznik. Lirski ego te pesnitve se vdaja fantazijam o masakrih na francoskih bulvarjih: "Slišiš, nežna moja? Lepo je / požigati in posiljevati ob glasbi mitraljeza!"

Zožimo zdaj to panoramo pozitivnih odnosov do vojne med intelektualci po obratu stoletja in se vrnimo k drami kot vrsti. Dramatik, ki je v času po prvi svetovni vojni hotel prikazati to vojno v drami, se je moral spoprijeti z dvema vrstama problemov. Prvič: zaradi svoje množičnosti in široke uporabe tehnologije je bila temeljno drugačna od vseh prejšnjih in kdor jo je hotel prikazati v drami, ni več mogel npr. slediti vzoru Shakespearjevega *Kralja Leara* ali Schillerjevega *Wallensteina*. Holger Klein zelo izčrpno predstavlja dejavnike, ki so to vojno naredili drugačno:

... število udeleženih držav, obseg in razsežnost bitk, ki so jih v istem času bojevali na številnih kopnih frontah, pa tudi na morju in v zraku, trajanje neprekinjenega bojevanja, razvita tehnika, ki so jo uporabljali in je imela za posledico dotlej nedosegljivo mehanizacijo ubijanja in nedosegljivo število mrtvih in ranjenih, pomanjkanje in muke, ki so bile naložene civilnemu prebivalstvu, predvsem pa "mobilizacija", ki ni več zajemala razmeroma majhnega števila predvsem poklicnih vojakov, temveč cela ljudstva.⁹

Drugič: pravzaprav so se povojni avtorji morali soočiti s temi novimi dejavniki v vseh treh vrstah, ne samo v drami. Vendar je bila naloga v drami še težja zaradi dejstva, da je drama že sama po sebi od zmeraj imela resne težave pri prikazovanju vojne ali bitke. Te težave izvirajo iz preprostega dejstva, ki ga navaja že Aristotel v *Poetiki*, da

se namreč drama temeljno razlikuje od pripovedne vrste zaradi načina posnemanja. V pripovedni vrsti smo soočeni s poročilom fiktivnega pripovedovalca, npr. o tem, kaj so Homerjevi junaki počeli ali govorili, v drami pa "osebe nastopajo in se neposredno udeležujejo" ali, v starejšem prevodu, "osebe nastopajo in delujejo kot žive."¹⁰ Dokler pesnik samo poroča o Ahilovih neverjetnih dejanjih, si lahko poslušalec/bralac zelo uspešno in slikovito zgradi zgodbo v svoji domišljiji; ko pa morajo biti Ahilovi boji prikazani tako, kot da se dejansko dogajajo pred gledalčevimi očmi, pokažeta drama in gledališče svojo nezadostnost. Aristotel je to vrzel med pripovedno in dramsko vrsto še razširil, ko je v 9. poglavju zahteval *verjetnost* prikazovanega. Verjetnost je razumel kot umetniško posplošitev, s katero se pesnik izogne epskim zastranitvam; njegovi nasledniki, posebej v renesansi, pa so verjetnost stopnjevali v *prepričljivost* (verisimilitudo), tj. v zahtevo, da mora biti prikazovano čim bolj podobno resničnosti. Torej: ne opisuj v drami oz. ne prikazuj na odru boja, pokola, skrajnega nasilja itd., če tega ne moreš napraviti prepričljivo – izjema je subverzivni preobrat v komedijo. To pa pomeni: od dramatika pravzaprav pričakujemo, da nam prikaže *psihologijo* nasilnega dogodka, ne pa fizičnega udarca mesa ob meso. Če pa to izrecno želi, mora uporabiti razne zvijače; ena od njih je *tejhoskopija* (pogled z obzidja), ki je dobila ime po pasaži iz Homerjeve *Iliade*, kjer Helena stoji na obzidju Troje in opisuje Priamu grške junake, ki jih vidi tam spodaj na bojišču. Podoben postopek je ustno poročilo sla, ki je pravkar prihitel z bojišča; ali kompletni zvočni efekt vroče bitke, ki je ne moremo videti, ker se dogaja zunaj odra; ali redukcija odrskih dogodkov na napeto atmosfero pred bitko; ali na katastrofalne posledice po njej, če je zgubljena. Podoben normativni napotek kot prepričljivost, čeprav izvira iz drugega premisleka, je *spodobnost* (decorum), ki jo omenja že Horac v *Ars poetica*: drama naj ne prikazuje ničesar, kar je moralno neprimerno, ničesar, kar žali dobre navade. In nasilen fizični konflikt je gotovo nezdružljiv z dobrimi navadami.

Takšne so žanrske ovire, ki so med drugimi povzročile, da je prva svetovna vojna vstopila v ekspresionistično dramo na način, ki ni izpolnil pričakovanih sodobnikov. Med tistimi, ki so pričakovali več, je bil tudi Albert Soergel, avtor prve izčrpne monografije o nemškem literarnem ekspresionizmu (1925), v kateri je definiral in klasificiral to literarno smer, njene pisatelje in dela prav v času, ko se je končala. Po njegovem mnenju je še posebej obžalovanja vreden način, kako je vojna obravnavana v drami. Nenavadno je, ugotavlja Soergel, da se "vojna ne odraža v literarni vrsti, ki že po svoji obliki pomeni boj in vojno, vzpon in padec, spopad dveh sil, antagonizem dveh ciljev." Skoraj nič od tega se ni zgodilo. Seveda lahko naštejemo nekatere dramatike tedanjega časa, ki so si za temo vzeli prvo svetovno vojno (René Schickele, Walter Hasenclever ali Fritz von Unruh, če ostanemo pri najbolj znanih); vendar so se izogibali dejanski vojni, njene- mu dejanskemu gradivu. Vojna je tako grozovita izkušnja, se jim je zdelo, da je ne moremo doživljati neposredno, zato so iskali distanco,

umikali so se v simbolične forme, v formalno ali tematsko preobleko. To pa pomeni: vojno tematiko so prikazovali na mitski ali kakšen drug nadčasoven način. Med vsemi temi deli je Goeringova *Pomorska bitka* še "najbolj uspešen način, kako neposredno izraziti vojno," poudarja Soergel.¹¹

V čem se Goeringova drama razlikuje od drugih nemških vojnih dram, napisanih do 1925, kot meni Soergel? In kaj jo povezuje z Bevkovo dramo *V globini*, kot meni avtor pričujočega spisa? Oglejmo si najprej, odkod sta dramatika jemala vire. Oba sta poznala vojno iz lastne izkušnje, vendar je imel vsak svojo usodo. Goering, študent medicine, se je takoj ob izbruhu vojne prijavil kot prostovoljec, bil je imenovan za vojaškega zdravnika, vendar je že po nekaj tednih dobil napad jetike in poslali so ga v Davos na zdravljenje. Tam je napisal svojo dramo, spodbudil pa ga je vznemirjeni odziv nemške javnosti na pomorsko bitko v Skagerraku, enem od žepov Severnega morja na meji med Norveško in Dansko. Bitka pri Skagerraku je trajala od 31. maja do 1. junija 1916; spopadli sta se nemška in angleška flota in izid je bil neodločen, vendar sta obe strani utrpeli zelo težke izgube in nemška flota se je morala pod zaščito noči umakniti. Nekateri sodobniki so bili mnenja, da je to bila največja pomorska bitka vseh časov.

France Bevk je bil človek drugačnega kova. Ker je kar naprej prestopal avstrijsko-italijansko mejo (hodil je od Slovencev na eni strani k Slovincem na drugi), je zbujal sum policije na obeh straneh, posebej ker se je živahno ukvarjal s pacifističnimi in nacionalističnimi aktivnostmi. Policija mu je pogosto zaplenila pošto in cenzorji so mu v zadnjem trenutku odstranjali že postavljene članke iz časopisov, tako da so se na njihovem mestu pojavljali prazni stolpci. Bil je uradno označen kot *politično sumljiv* in ko je bil torej l. 1917 mobiliziran, so ga poslali naravnost na fronto v poljsko Galicijo, brez vsake predhodne priprave. Tam je ostal do konca vojne in preživel.

Oba dramatika sta uvedla neko zelo domiselno novost, ki zadeva *sceno*, kot imenujemo fiktivno prizorišče dramskega dejanja. Scena, kot sta si jo zamislila, je zelo ozek, nizek, nagneten in moreč prostor, ki vzbuja klavstrofobijo, nekakšna komora. V Goeringovi drami je to jekleni stolp bojne ladje v času pred bitko in med njo; v Bevkovi drami pa zaklonišče na fronti, izkopano globoko pod strelskimi jarki. Obe komori sta polni mornarjev/vojakov: v *Pomorski bitki* so tu zato, da kar najbolj hitro in učinkovito strežejo težkemu ladijskemu topu, v drami *V globini* pa preprosto zato, da preživijo, dokler jih sovražnik ne neha obstreljevati s topovi. Pogradi, nahrbtniki itd. nam kažejo, da ti ljudje dejansko živijo tukaj, da je to edini dom, ki ga imajo.

Na ta način sta dramatika pridobila zelo učinkovito sredstvo, s katerim povzročata in večata dramsko napetost. Scena sama po sebi je tako rekoč polna zgoščene dramske energije. Vsak gib na takšni sceni, naj bo še tako majhen in omejen, dobi poseben pomen. Življenje, ego, smisel obstajajo samo znotraj teh dveh komor, pa čeprav na najbolj reduciran način; zunaj, na prostem, je samo smrtonosno bombardiranje, je smrt sama. Mornarji/vojaki pravzaprav ne komuni-

cirajo z zunanjim svetom; in če kdo izjemoma zapusti komoro, stori to samo pod ostro prisilo povelja in pri tem odhaja v zanesljivo smrt (kot pri Bevku) ali pa ga porinejo ven zato, ker je že mrtev in torej brez potrebe zavzema prostor (kot pri Goeringu). In kar utegne vstopiti skozi edina vrata, je povsem monstrozno, čista groza in blaznost; in pride čas, ko se to tudi zgodi.

Stolp in zaklonišče sta dva evidentna primera številnih dejavnikov, ki jih navaja Holger Klein in ki so povzročili, da je bila prva svetovna vojna tako zelo drugačna od vseh prejšnjih. Izumljena je bila oklepna bojna ladja, izumljen je bil sistem bodeče žice, strelskih jarkov in zaklonišč. Osebnostno junaštvo včerajšnjega vojaka je bilo odrinjeno v pozabo in zamenjala ga je siva dejavnost tekočega traku, anonimna, metodična, učinkovita, dolgočasna in brez čustev; in vse to v množičnem obsegu. Mornarji so postali nekakšni industrijski delavci; opravljati morajo svoje dnevne in/ali nočne izmene, vmes jim je zapovedano spati. Mornarju/vojaku je znotraj že tako in tako majhne komore odkazan njegov osebni, še manjši prostor, tam mora čakati na začetek morske bitke ali na konec kopenske ofenzive. V *Pomorski bitki* se mornarjem zdi, da je njihova eksistenca v topovskem stolpu ločena od sveta z zidovi: "Škoda, da smo tako zazidani. / Nič ne vemo, nič ne vidimo, / dokler ne crknemo."¹² Streči morajo velikemu topu, sprožiti ga morajo vsakič, kadar zazvoni zvonec, presledki med zvonjenjem so vse krajši in to je vse. Potapljati znajo sovražnikove ladje in to tudi počnejo; pa vendar, enkrat bo zadet tudi njihov stolp in takrat jih bo grozovita eksplozija pobila vse naenkrat. In mornarji to vejo in seveda se na koncu igre to tudi zgodi.

V Bevkovi drami *V globini* najdemo situacijo, ki je sicer oblikovana drugače, vendar je v opisani osnovni značilnosti paralelna *Pomorski bitki*. Strelski jarki nudijo nekaj zaščite pred streli iz pušk, ne pa pred topovskim obstreljevanjem, saj granate padajo izpod neba. Ko se torej začne topovsko obstreljevanje, se morajo vojaki kar najbolj hitro umakniti v zaklonišča, ki so izkopana zelo globoko v tleh, v *globini*, da jim topovski izstrelki ne prebijejo stropa. Pa vendar, medtem ko vojaki popolnoma odrezani od zunanjega sveta prenašajo "silno bobnenje", ki "potresa okolico"¹³ ure in ure in dneve in dneve, se utegne pripravljati nekaj še groznejšega: mogoče sovražnik uporablja topovsko obstreljevanje samo zato, da bi z njim prikril napad svojih jurišnikov. Zato je treba zelo skrbno prisluškovati in brž ko obstreljevanje preneha, morajo vsi na vrat na nos pohiteti na površino. Sicer se sovražnikovi jurišniki utegnejo zelo tiho priplaziti do vrat zaklonišča in jih razstreliti s svežnjem ročnih granat. Z drugim svežnjem pa bodo razmesarili brezmočne prebivalce zaklonišča "z enim zamahom vse kakor zajce".¹⁴ In prebivalci zaklonišča to vejo in seveda se to tudi zgodi ob koncu Bevkove drame.

Ker obe drami sledita ekspresionistični poetiki, najdemo v njiju nekaj značilnih ekspresionističnih postopkov, npr. himnično naivni, včasih vzneseni, prenapeti in patetični dialog. Med sabo pa se razlikujeta po tem, da se *Pomorska bitka* nagiba bolj k spiritualni, drama *V globini* pa bolj k naturalistični atmosferi; *Pomorska bitka* je celo

napisana v verzih. Obe uporabljata neki značilen ekspresionistični postopek, ki v njenem primeru sijajno ponazarja anonimno eksistenco modernega vojaka, eksistenco tekočega traku. Gre za postopek, v katerem *dramatis personae* nimajo več individualnih imen, temveč so ta posplošena na način tipiziranja, tj. osebe so označene glede na svojo pripadnost nekemu razredu ali skupini. V *Pomorski bitki* se osebe imenujejo Prvi mornar, Drugi mornar in tako naprej, vse do Sedmega mornarja. Bevk je manj dosleden. V njegovi drami srečamo osebe, ki se imenujejo Prvi, Drugi, Eden izmed njih, Nekdo, Nekdo iz kota, nadalje dve nekoliko bolj individualizirani imeni, to sta Narednik in Korporal; ena od oseb, ki bi ji lahko zelo pogojno rekli glavna, pa ima celo ime, Anton. Osebe skratka izgublajo individualnosti in se spreminjajo v robote; ta proces doseže svoj najučinkovitejši višek v trenutku tik pred koncem *Pomorske bitke*, ko se odprejo vrata v jekleni stolp in nekdo od zunaj vrže noter plinske maske. Mornarji si jih nataknejo in ko potem umirajo, nimajo več niti svojih obrazov.

Stolp in zaklonišče torej ne simbolizirata samo moderne vojne tehnologije, temveč tudi past, smrtno past. In mornarji/vojaki se ne morejo otresti občutka, da bodo morali dati življenje na krut in poniževalen način, kot živina v klavnici; njihova žrtev bo nekoristna, brez smisla in pokazalo se bo, kako prazne so bile vse velike besede o domoljubju in junaštvu. "Še mesar govori o teletih, pa bi mi ne o smrti. Po pasje nas dajejo,"¹⁵ pravi eden od vojakov v Bevkovi drami. V *Pomorski bitki* mornar razmišlja o istem, vendar z bogatejšo in bolj divjo domišljijo:

Domovina, draga domovina.
 Mi smo svinje,
 ki čakajo na mesarja.
 Mi smo teleta za zakol.
 Naša kri barva ribe!
 Domovina, poglej, poglej, poglej!
 Svinje za mesarja,
 teleta za zakol!
 Čreda, ki jo pobije strela.
 Udarec, udarec, kdaj bo prišel?
 Domovina, Domovina!
 Kaj nam še pripravljaš?¹⁶

Motiv domoljubja je mnogo bolj žgoč in depresiven v Goeringovi drami kot v Bevkovi. To je razumljivo, saj so vsi vojaki v zaklonišču očitno Slovenci, vključno z narednikom; v avstroogrski vojski je bilo običajno, da so manjše enote sestavljali vojaki iste narodnosti, saj se je pokazalo, da jim to dviguje moralo. Medtem ko imajo v Goeringovi drami nemški vojaki občutek, da je bila njihova ljubezen do domovine in cesarja grdo izdana, pa je slovenskim vojakom samo žal, da so tujega, tj. avstrijskega cesarja sploh ubogali. In kar je važnejše: v trenutku pred smrtjo so sposobni prepoznati svojo krivdo, zato se odrečejo bednemu opravičilu, češ da so samo izpolnjevali povelja:

TRETJI: Prekleti cesar je kriv!

ČETRTI: O, mi tepci, mi poslušni, mi ponižni, sinovi pasjega plemena!

PETI: Mi vsi smo krivi, vragi, samogoltni, ki ljubimo puške, parado, ki hočemo, naj pol sveta joče zaradi nas, da se nasiti pohlep in poželenje!¹⁷

Zanimivo je, da najdemo zelo podobno spoznanje v *Pomorski bitki*, tudi tukaj v trenutku tik pred smrtjo mornarjev. Podobnost med replikama dokazuje, da je dejansko moral obstajati nekakšen skupni ekspresionistični duh dobe, nekakšen *Zeitgeist*, iz katerega sta črpala oba dramatika:

Mi si nismo izbrali poti,
mi nismo vodili svojih rok.
Pač, pač, pa smo,
vodili smo svoje roke.
Krivda je naša.¹⁸

Poleg domoljubja in krivde obseda mornarje/vojake v teh dveh dramah še ena misel: upor. Ta motiv pa dramatika obravnavata zelo različno. V *Pomorski bitki* tako rekoč vsa eksistenca Petega mornarja, ki je verjetno avtorjev *alter ego*, temelji na skepsi, nepokorščini, upor: "Naša duša se upira pokorščini, / ker je obsedena od nečesa drugega."¹⁹ V njem je tako malo domoljubja, da ga tovariši hočejo prijaviti komandi. Ko pa se bitka navsezadnje začne, ko zagleda sovražne ladje, kako se približujejo, se v njem zgodi nenavaden, pravzaprav paradoksalen preobrat: zgrabi ga neznanska radost, iz njega izbruhne energija, neobvladano zapleše in naenkrat na nekakšen senzualen način vzljubi vojno. Spremeni se v prvovrstnega bojnika. Ob koncu drame je Peti mornar eden od dveh, ki sta še ostala živa, vendar oba umirata. Takšne so njegove zadnje besede, ki so obenem zadnje besede v drami:

Bitka se nadaljuje, me slišiš?
Nikar še ne zapiraj oči.
Dobro sem streljal, kajne?
Tudi upreti bi se znal dobro. Kajne?
Ampak streljanje nam je bolj ležalo. Kajne? –
Nam je že moralo bolj ležati!²⁰

Nekateri raziskovalci menijo, da v tej nenavadni izjavi odseva razpoloženje nekaterih nemških ekspresionistov, ki se niso mogli odločiti v dilemi med uporom in državljansko pokorščino: oboje se jim je zdelo enako absurdno. Tudi vojaki v Bevkovi igri kar naprej razmišljajo o uporu; vendar se oni tudi zares uprejo, ko pride čas. Ubijejo slovenskega narednika, brž ko jim ta ne more več zagotoviti vsaj minimalne varnosti:

NAREDNIK: Po-zor!

VSI: Hahaha! Reši nas smrti in ostali bomo v pozoru. Dokaži, da boš živel le eno minuto delj kot mi. Ubijmo ga! On naj umre! (...) Ti satan! Hulja! Grdoba! Ti si kriv... Ti... Ti... Ti... *(Navale nanj, mrtvo truplo pade po tleh. Vse je tiho, le grom topov se sliši kot poprej.)*

Če je glavno sredstvo teh dveh dram njuna scena in ne njuni karakterji ali dramsko dejanje, moramo pričakovati, da bo tudi konec narejen s pomočjo tega nenavadnega gledališkega prostora, posebej zato, ker so mornarji/vojaki ves čas drame napovedovali, da se bo vse skupaj končalo s fizično katastrofo. To je neobičajen način gradnje drame, ki nikakor ne sledi Freytagovi piramidi, pravzaprav je tako blizu postopku *deus ex machina*, kot le more biti. Vendar je ta konec učinkovit, ima vizualno moč in zbuja zelo gledališki občutek nečesa dokončnega, nepovratnega. Stolp eksplodira, potem ko je večkrat zaporedoma zadet, zaklonišče eksplodira, potem ko sovražniki vržejo vanj sveženj ročnih granat. Bevkova drama se konča z močno poudarjenim vizualnim in nekrofilnim estetskim ugodjem:

NEKDO *(zavpije)*: Ogenj je ponehal.

EDEN IZMED NJIH: Štejmo minute...

VSI: Ogenj? *(Molče prenehajo in poslušnejo. Grozna tišina je v prostoru. Čuje se pok ročne granate. Začuje se bolesten krohot. Vsi se skoraj zrušijo na tla.)*

NEKDO *(zavpije z visokom glasom)*: Še pet sekund...

VSI *(se zgrudijo, glave poskrijejo v roke, stisnejo telo k telesu, nekateri se objamejo in zagrižejo drug v drugega. Silen pok razžene vrata in neznano in nevidno napolni prostor, ki ga izpremeni v mrtvo duplino s telesi, kopajočimi se v gorki krvi. Molk. Konec.)*²¹

Ta zaključek Bevkove drame ne ustreza niti tradicionalni zahtevi po verjetnosti niti tisti po prepričljivosti. "Silene pok razžene vrata", "telesa, kopajoča se v gorki krvi": to je mogoče prepričljivo narediti samo na filmu, ne pa v gledališču, zato bi si dramatik še v 19. stoletju izbral metodo npr. zgolj zvočne kulise, ki nas obvešča o grozovitih dogajanjih tik za odrom, ne bi torej prikazoval eksplozije in predvsem ne krvave morije neposredno pred gledalčevimi očmi. Enako važna pa je še ena okoliščina: konec drame, torej najbolj privilegirani del, v Bevkovi drami ni realiziran s pomočjo dramske besede, tj. dialoga oz. monologa, temveč predvsem s pomočjo didaskalije. Tej pripade ključna funkcija. Tudi tu gre za temeljni prestop meja tehnike tradicionalne drame, saj so npr. še pri Ibsenu didaskalije omejene na opis scene, opis premikov dramskih oseb in na kratke adverbialne opise njihovega razpoloženja ob izgovarjanju dialoga ("veselo", "zgroženo", "zamišljeno" itd.), Shakespeare pa didaskalij sploh ni pisal, dodali so mu jih poznejši uredniki. Skratka, v Bevkovi drami dobi didaskalija dodatno nalogo, da namreč sugerira *spektakel*, tj. nekaj povsem vizualnega, optičnega (Aristotel je spektaklu rekel *opsis*) in ta vizualna,

tj. živa in čutna realizacija katastrofe naj nadomesti verbalno. Zdi se, kot da Bevk zaupa vizualnemu bolj kot verbalnemu, kadar je treba prikazati "neznano in nevidno", tj. smrt, nasilno, anonimno in množično smrt.

Podobno je v *Pomorski bitki*, s to razliko, da Goering ni strnil vizualnih opisov katastrofe v en sam končni blok, temveč je ob koncu ustvaril nekakšno manično zaporedje vizualnih in dialoških pasaž. Vsaka nadaljnja vizualna, tj. didaskalična pasaža se s peklensko vztrajnostjo začne z eksplozijo, ki razmeče ljudi po tleh in jih nekaj pobije in to traja toliko časa, dokler ni nihče več živ. V tem se seveda poleg drugega kaže tudi temeljni premik dramske tehnike, ki se je zgodil po obratu stoletja in ki sta ga teoretsko utemeljevala E. G. Craig in Adolphe Appia: gre za zmanjšano zaupanje v besedo in za usmeritev k vizualnemu in gestičnemu. Povedano natančneje: uprizoritvena praksa se je začela osamosvajati, se ločevati od dramske besede in se ukvarjati predvsem z vizualnostjo in gibom, češ da sta primarno gledališka, beseda pa ne (npr. Aleksander Tairov). In to dejstvo se je začelo v povratnem učinku pojavljati tudi v *dramski skripciji*, kot temu pravi Mirjana Miočinović. Sodobnikom je to postalo zelo jasno že ob izidu Strindbergove *Sonate strahov* I. 1907, ki se konča takole:

*Soba izgine. V ozadju se pokaže Böcklinov "Otok mrtvih".
Od otoka prihaja tiha, prijetno zveneča glasba.*²²

OPOMBE

¹ Avtor je s tem prispevkom sodeloval na konferenci *Modern War on Stage and Screen*, ki jo je od 26. do 29. oktobra 1995 pripravil Inštitut za anglistiko in amerikanistiko Univerze v Salzburgu. V pričujočem slovenskem zapisu je dodana opomba o spreminjanju naslova Bevkove drame v slovenski literarni zgodovini in informacija o prevajalcu Anthonyju J. Klančarju.

² Glede naslova Bevkove drame vlada precejšnja zmeda. Prvi natis v "Ljubljanskem zvonu" 1922 je izšel pod naslovom *V globini* in tega upošteva tudi Helga Glušič v svoji predstavitvi Bevka v *Enciklopediji Slovenije*, 1987. Urednik Bevkovih *Izbranih spisov*, France Koblar, pa je l. 1951 brez kakšnega posebnega komentarja predstavil dramo z novim naslovom, *V kaverni*, in tako jo pozneje dosledno navaja Franc Zadravec. Lino Legiša notira spremembo naslova s svojo običajno lapidarnostjo v *Matičini Zgodovini slovenskega slovstva*, VI, 268: "Enodejanka s fronte *V globini* (...) kasneje preimenovana *V kaverni*." Nerodno je, da je bil v času preimenovanja novi naslov že zaseden, Angelo Cerkvenik je namreč l. 1924 v "Ameriškem družinskem koledarju" v Chicagu izdal dramo, ki podobno kot Bevkova obravnava vojake na fronti v prvi svetovni vojni in se imenuje *V kaverni*. Zato je Koblar v *Slovenski dramatik*, II, 1973, predstavil dramo s tretjim naslovom, *V kritju*. Po vsem tem se zdi primerno, da za dramo uporabljamo Bevkov prvotni naslov.

- ³ France Bevk: *In the Depths*, "The Slavonic and East European Review", 15, 1936, str. 14-29.
- ⁴ Prim. Božidar Borko: *Anthony Klančar*, "Jutro", 9. junija 1935, št. 133.
- ⁵ Citirano po Güntherju Rühleju, *Kommentar*, v: Günther Rühle (ur.), *Zeit und Theater 1913-1925*, II, str. 833-945 (Frankfurt, Berlin, Wien: Ullstein, 1973), str. 878.
- ⁶ Citirano po Gerhartu P. Knappu, *Die Literatur des deutschen Expressionismus* (München: Beck, 1979), str. 30, 35.
- ⁷ Stanko Majcen: *Književnik v vojski*, "Dom in svet", 28, 1915, str. 36.
- ⁸ F. T. Marinetti: *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, v: F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* (Milano: Mondadori, 1968), str. 7-45 (str. 11).
- ⁹ Holger Klein: *Introduction*, v: *The First World War in Fiction*, ur. Holger Klein (London: Macmillan, 1978), str. 1-9 (str. 1).
- ¹⁰ Aristotel: *Poetika*, prev. Kajetan Gantar, 3. pogl. (Ljubljana: Cankarjeva zal., 1982²), str. 64, (1959¹), str. 37.
- ¹¹ Albert Soergel: *Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge. Im Banne des Expressionismus* (Leipzig: Voigtländer, 1927⁵, 1925¹), str. 747.
- ¹² Reinhard Goering: *Seeschlacht*, v: Günther Rühle (ur.), *Zeit und Theater 1913-1925*, n. d., I, str. 341-408 (str. 393).
- ¹³ France Bevk: *V globini*, "Ljubljanski zvon" 42, 1922, str. 678-685, 734-740 (str. 682).
- ¹⁴ France Bevk, n. d., str. 684.
- ¹⁵ France Bevk, n. d., str. 679.
- ¹⁶ Reinhard Goering, n. d., str. 407.
- ¹⁷ France Bevk, n. d., str. 737.
- ¹⁸ Reinhard Goering, n. d., str. 406.
- ¹⁹ Reinhard Goering, n. d., str. 367.
- ²⁰ Reinhard Goering, n. d., str. 408.
- ²¹ France Bevk, n. d., str. 739-740.
- ²² Avgust Strindberg: *Sonata strahov*, prev. Borut Trekman, v: Avgust Strindberg, *Tri drame*, str. 101-133 (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977; Kondor 168), str. 133.

UDK 82-21:34.01.091

UDK 821.163.6:82-21.091 Kralj V.

tragedija v slovenski literarni teoriji /Kralj V.
legalnost in legitimnost

tragični konflikt med legalnim redom in duhovno-moralno legitimnostjo

KOS, J.

1000 Ljubljana, SI, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno
književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2

K VPRŠANJU O BISTVU TRAGEDIJE

Primerjalna književnost (Ljubljana) 19, 1996, št. 1, str. 1-16

Razprava izhaja iz dejstva, da se je pojem tragedije v slovenski literarni teoriji uveljavil šele z I. Macunom (1850) na podlagi Aristotelovih in Schillerjevih idej. Tradicionalen je ostal do novejših priročnikov (I. Pregej 1936, S. Trdina 1958). Modernejši pomen mu je dal V. Kralj (1964), ko je vanj vgradil Heglova določila, opustil pa sestavine, ki so Heglovo pojmovanje tragedije pripenjale na metafizično izhodišče. To je Kralja prisililo, da se je še zmeraj opiral tudi na tradicionalne opredelitve. Za modernizacijo pojma o tragediji je torej potrebno novo izhodišče. S pomočjo pojmov legalnost in legitimnost, kot ju določajo moderna sociologija, teorija prava in filozofija (M. Weber, C. Schmitt, J. Habermas, N. Luhmann), se bistvo tragedije prenese v tragični konflikt med legalnim redom in legitimnostjo višjega duhovno-moralnega reda; iz tega konflikta sledijo vsi drugi elementi tragičnega dogajanja (tragični junaki, osebe, krivda, žrtve, obračun, sprava). Različna kombinacija teh elementov dopušča različne tragijske tipe. Do oslabitve tragedije v 19. in 20. st. prihaja z nemožnostjo tragičnega konflikta, ki jo povzroča negotovost modernih pojmov o legalnem in legitimnem. Na mesto tragedije stopajo tragična drama in druge oblike moderne dramatike (Buchner, Ibsen, Strindberg, Čehov idr.).

UDK 82.09(091):820

tipologija literarne kritike
vrsta kritike / biografska / impresionistična / immanentna

ŠEGA, D.

1000 Ljubljana, SI, Vošnjakova 9

TRIJE TIPOLOŠKI OBRAZI LITERARNE KRITIKE

Primerjalna književnost (Ljubljana) 19, 1996, št. 1, str. 17-34

Nastanek literarne kritike (v pomenu, ki se je uveljavil v nemški, pa tudi slovenski in drugih slovanskih literaturah in je precej ožji od homonimnega angleškega ali francoskega termina) sodi v prva desetletja 19. stoletja, ko se je literarna kritika, oprta na sočasni razmah periodičnega tiska, zgodovinsko vzpostavila kot samostojna, nepretregana dejavnost. Glede na razmerje do treh nosilnih postavk literarno umetniškega procesa, kot so: avtor - delo - bralec, se celotna literarnokritična tvornost porazdeli na tri predmetne skupine, ki so se vsaka s svojo notranjo problematiko potrdile tudi v konkretnem zgodovinskem razvoju. To so: 1. biografska kritika, ki se tako kot psihološka in psihosociolitična ukvarja predvsem z avtorjem, 2. impresionistična kritika, ki temelji predvsem na bračevi (kritikovi) recepciji literarnega dela, in 3. immanentna kritika, ki je usmerjena neposredno k samemu delu. Vsi ti trije tipi literarne kritike so v odprtem, zdaj bolj zdaj manj vprašljivem ali kompatibilnem razmerju do sočasne literarne vede in njenih teoretskih predpostavk.

CDU 82.09(091):820

typologie de la la critique littéraire
groupes de la critique/ critique biographique/ critique impressionniste/
critique immanente

ŠEGA, D.

1000 Ljubljana, SI, Vošnjakova 9

TROIS MODELES RELATIFS A LA TYPOLOGIE DE LA

CRITIQUE LITTÉRAIRE

Primerjalna književnost (Ljubljana) 19, 1996, No. 1, pp. 17-34

Historiquement, la critique littéraire (au sens affirmé par la littérature allemande mais aussi par la littérature slovène et par d'autres littératures slaves, assez plus restreint que le sens de ses homonymes anglais ou français) date des premières décennies du 19^e siècle où, appuyée par l'essor des publications périodiques, elle devenait une activité indépendante et continue. - En ce qui concerne son rapport envers les trois éléments principaux du processus de la création littéraire: auteur - oeuvre - lecteur, la critique littéraire est répartie en trois groupes thématiques, confirmés, chacun avec sa problématique immanente, par leur évolution historique concrète: 1) la critique biographique, qui s'occupe surtout de l'auteur ainsi que le font aussi la critique psychologique et la critique psychanalytique; 2) la critique impressionniste, se basant surtout sur la réceptivité du lecteur (du critique) à l'égard de l'oeuvre littéraire; et 3) la critique immanente, orientée directement vers l'oeuvre même. Tous les trois types de la critique littéraire sont en rapport ouvert, plus ou moins discutable ou compatible avec la théorie et l'histoire littéraires contemporaines et avec leurs suppositions théoriques.

CDU 82-21:34.01.091

CDU 821.163.6:82-21.091 Kraji V.

tragédie dans la théorie littéraire slovène /Kraji V.
légalité et légitimité/ conflit tragique entre l'ordre légal et la légitimité
spirituelle et morale

KOS, J.

1000 Ljubljana, SI, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno
književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2

A PROPOS DE L'ESSENCE DE LA TRAGÉDIE

Primerjalna književnost (Ljubljana) 19, 1996, No. 1, pp. 1-16

Ce traité part du fait que, dans la théorie littéraire slovène, la notion de tragédie basée sur les idées d'Aristote et de Schiller ne fut introduite qu'en 1850, par I. Macan. Jusqu'aux manuels les plus récents (I. Pregelj, 1936, S. Trdina, 1958), elle se fonde sur la tradition. C'est V. Kraji (1964) qui lui donne une signification plus moderne en adoptant les principes hégéliens et en renonçant aux éléments métaphysiques de la notion hégélienne de tragédie. Ce qui oblige Kraji à ne pas abandonner entièrement les définitions traditionnelles. Un nouveau point de départ est donc nécessaire à la modernisation de la notion de tragédie. Au moyen des principes de légalité et de légitimité tels que déterminés par la sociologie moderne, par la théorie du droit et par la philosophie (M. Weber, C. Schmitt, J. Habermas, N. Luhmann), l'essence de la tragédie est transposée au conflit tragique entre l'ordre légal et la légitimité d'un ordre spirituel et moral supérieur, de ce conflit s'ensuivent tous les autres éléments des événements tragiques (héros tragiques, personnalités, culpabilité, victimes, jugement, réconciliation). La diversité d'association de ces éléments engendre les différents types de tragédie. L'affaiblissement de la tragédie au 19^e et 20^e siècles est dû à l'impuissance du conflit tragique résultant de l'incertitude des notions de légalité et de légitimité modernes. La tragédie est remplacée par le drame tragique et par d'autres formes de dramaturgie modernes (Büchner, Ibsen, Strindberg, Tchekhov etc.).

simbolika vedskih metrumov / Taittiriya samhita
chandas / gajatri / trishtubh / jagati / anuštubh / pankti / viraj

PACHEINER-KLANDER, V.

1000 Ljubljana, SI, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

SIMBOLIKA VEDSKIH METRUMOV

Primerjalna književnost (Ljubljana) 19, 1996, št. 1, str. 35-62

Studija obravnava izvirno gradivo o simboliki vedskih metrumov v eni izmed redakcij vedske zbirke Jadžurvede (Yajurveda), imenovani Taittiriya samhita (Taittiriya samhita, ok. 600 pr. n. š.), v kateri so odlomki himen in žrtveni reki sproti pojasnjeni. Gradivo obsega čez 300 omemb, identifikacij in simbolizacij petnajstih vedskih metričnih oblik, kar priča o veliki pozornosti vedskih pesnikov in njihovih neposrednih razlagalcev do verzne oblike. Simbolne povezave dostikrat izhajajo iz oblikovnih značilnosti metrumov in segajo od predmetnega sveta in obredja do prostorskih, časovnih in religioznih predstav ter kažejo razvrstitev metrumov v vrednostni sistem. Najvišje mesto je dodeljeno metrumu gajatri, ki skupaj s trishtubhom in z džgati predstavlja najvažnejšo skupino. Po zanimivi simboliki izstopajo še anuštubh, pankti in viradž, drugi metrumi pa le večjo raznolikost. Avtorica kritično pretresa dosedanje obravnave tega predmeta pri evropskih indologih 19. in 20. stoletja in jih dopolnjuje z interpretacijami V. S. Agrawala, ki v simboliki vedskih metrumov odkriva pomembne sestavine vedskega pogleda na svet prav do nazora o transcendentnem temelju ritma.

recepcija slovenske literature v Italiji / Cankar I.

JAN, Z.

Tehniški srednješolski center, 5000 Nova Gorica, SI, Cankarjeva 10
Università degli studi di Trieste, Facoltà di lettere e filosofia, Istituto di filologia slava

IVAN CANKAR PRI ITALJANIH (1945-1995)

Primerjalna književnost (Ljubljana) 19, 1996, št. 1, str. 63-94

Ivan Cankar je slovenski pisatelj, ki so ga največ prevajali v tuje jezike, zato ne preseneča, da je temu tako tudi v italijanskem prostoru. Vprašanje pa je, ali je slovenski klasik dosegel takšne večplastne odmeve, da je postal trajno prisoten v italijanski kolektivni zavesti in se uveljavil kot klasik svetovne književnosti, ki ne potrebuje več vedno novih predstavitev, da bi zbujal zanimanje bralcev ter imel spontane resonance v ustvarjalnih iskanjih. Ob tem je treba preveriti, kakšni so pogledi italijanskih ustvarjalcev na njegovo delo in kakšne razsežnosti ugotavljajo v njem. S tem pa se istočasno odpira tudi temeljna dilema, ali je pisateljeva umetniška prepričljivost tolikšna, da odmeva tudi v drugem kulturnem prostoru, in kolikšno težo imajo pri razumevanju zunajliterarne okoliščine. Tako zastavljena analiza uveljavljanja Cankarja opaža nekatere značilnosti, ki osvetljujejo možne odgovore na ta vprašanja. Iskanje je usmerjeno v zunanje pojave, ki pojasnjujejo Cankarjev uspeh s stališča sociologije književnosti, ter v aktualizacijo imanentno literarnih lastnosti, čeprav obojega ni mogoče obravnavati povsem ločeno.

CDU 821.163.6 =131.1 Cankar.091
réception de la littérature slovène en Italie / Cankar I

JAN, Z.

Tehnški srednješolski center, 5000 Nova Gorica, SI, Cankarjeva 10
Università degli studi di Trieste, Facoltà di lettere e filosofia, Istituto di
filologia slava

IVAN CANKAR CHEZ LES ITALIENS (1945-1995)

Primerjalna knjizevnost (Ljubljana) 19, 1996, No. 1, pp. 63-94

Ivan Cankar est l'écrivain slovène au plus grand nombre de traductions en langues étrangères, il n'est donc pas surprenant qu'il en soit ainsi pour la langue italienne. Il serait intéressant cependant d'établir, à plusieurs niveaux, l'influence de ce classique slovène sur la conscience collective italienne et le degré de son prestige de classique international qui, dans ce milieu, n'aurait plus besoin de présentations ultérieures pour susciter l'intérêt des lecteurs et pour faire renvoyer l'écho spontané de l'inspiration créatrice. En même temps, il faudrait demander aux hommes de lettres italiens leur opinion de la qualité et de l'importance de l'œuvre de Cankar. La recherche peut être orientée vers les manifestations extérieures elucidant le succès de Cankar du point de vue de la sociologie des lettres ainsi que vers l'actualisation des propriétés caractéristiques, immanentes à la littérature, bien qu'il soit pratiquement impossible de les analyser séparément.

CDU 811.211'01:801.63

CDU 801.63:811.211'01

symbolique des mètres védiques / Taittirīya samhita
chandas / gājarī / triṣṭubh / jagati / anusṭubh/ pakti/ virājī

PACHEINER-KLANDER, V.

1000 Ljubljana, SI, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Institut za
slovensko literaturo in literarne vede, Novi tlg 5

LA SYMBOLIQUE DES METRES VÉDIQUES

Primerjalna knjizevnost (Ljubljana) 19, 1996, No. 1, pp. 35-62

Cette étude commente les textes originaux traitant la symbolique des mètres védiques, d'une réédition du recueil védique Yajurveda, intitulée Taittirīya samhita (600 env. av. J.-C.), où les fragments des hymnes et les phrases rituelles sont expliqués au fur et à mesure. Ces textes comprennent plus de 300 références, identifications et symbolisations des 15 formes métriques védiques, ce qui témoigne de la grande attention consacrée à la forme du vers par les poètes védiques et leurs commentateurs. Les associations symboliques se rapportent au monde matériel, aux rites ainsi qu'aux notions de l'espace, du temps et de la religion, souvent elles proviennent des particularités des formes métriques et démontrent une classification des mètres selon un système de valeurs. La première place est attribuée au mètre gājarī, présentant avec les mètres triṣṭubh et jagati le groupe métrique le plus important. Les mètres anusṭubh, pakti et virājī excellent aussi par leur symbolique intéressante, d'autres mètres ne font que augmenter la variété. L'auteur procède à une analyse critique des études publiées à ce sujet au 19^e et 20^e siècles par les spécialistes européens de la culture de l'Inde, en les complétant par les interprétations de V. S. Agrawala qui, dans la symbolique des mètres védiques, découvre d'importants aspects de la conception védique du monde, inclusivement l'idée de la base transcendente du rythme.

UDK 82.091-2*19° Goering, Bevk

ekspresionistični drami o prvi svetovni vojni (Goering R., Bevk F.)
dramska tehnika/ odrski prostor

KRALJ, I.

1000 Ljubljana, Si, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno
književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2

DVE DRAMI O PRVI SVETOVNI VOJNI

Reinhard Goering, *Pomorska bitka*; France Bevk, *V globini*

Primerjalna književnost (Ljubljana) 19, 1996, št. 1, str. 95-106

Študija primerja dve ekspresionistični drami, ki opisujeta prvo svetovno vojno, tj. *Pomorsko bitko* Reinharda Goeringa in *V globini* Franceta Bevka. Ekspresionistični drami so nasploh očitali, da se vojne ni lotila na dovolj neposreden način, vendar ima drama kot vrsta že od Aristotela naprej težave s prikazovanjem vojne zaradi svojega posebnega načina posnemanja, ki zahteva, da akterji dejansko nastopajo pred gledalčevimi očmi; odtod sledita zahtevi po verjetnosti in prepričljivosti, ki ju je v zvezi z vojnimi dogodki težko izpolniti. Goeringova in Bevkova drama pa dosemeta močno iluzijo vojnih grozot z neko drugo dramsko tehniko, tj. z nenavadno izbiro odrskega prostora, ki na poseben način usmerja potek drame, tako da se ta konča v maniri deus ex machina.

CDU 82.091-2*19° Goering, Bevk
deux drames expressionnistes représentant la première guerre mondiale
(Goering R., Bevk F.)
procédés dramatiques/ espace scénique

KRALJ, L.

61000 Ljubljana, SI, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno
književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2

DEUX OEUVRES DRAMATIQUES SUR LA PREMIERE GUERRE MONDIALE

Primerjalna književnost (Ljubljana) 19, 1996, No. 1, pp. 95-106

Cette étude établit la comparaison entre deux drames expressionnistes représentant la Première Guerre mondiale, *Seeschlacht* (Le combat naval), de Reinhard Goering, et *V' globini* (Au fond), de France Bevk. On a souvent reproché au drame expressionniste de ne pas aborder de manière suffisamment directe le thème de guerre qui, d'ailleurs, depuis Aristote déjà, a posé des problèmes de représentation au genre dramatique, notamment à cause de la nature particulière de l'imitation dramatique exigeant que l'acteur soit présent sur scène et vu du public, d'où la nécessité de vraisemblance et de persuasion, difficilement réalisables lorsqu'il s'agit de la représentation d'événements de guerre. Les drames de Goering et de Bevk réussissent cependant à créer l'illusion des atrocités de la guerre au moyen d'un procédé dramatique différent, consistant dans un choix insolite de l'espace scénique, mettant l'action dramatique, d'une façon tout à fait particulière, vers un dévouement en deus ex machina.

