

Evald Koren

OD ANTIGONE DO ZOLAJA

EVALD KOREN OD ANTIGONE DO ZOLAJA

V knjigi *Od Antigone do Zolaja* so prvič na enem mestu zbrani skupaj vsi doslej po revijah in zbornikih raztreseni prispevki dr. Evalda Korena, profesorja, ki je desetletja dajal pečat Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo ter zaznamoval generacije komparativistov. Trem tematsko zaokroženim sklopom (Poglavja iz slovenske književnosti in naturalizma, Prispevki k teoriji primerjalne literarne vede, Študije o verzifikaciji, retoriki in prevodoslovju) sledi bogato slikovno gradivo, uvaja pa jih spremna beseda njegovega učenca, dr. Toneta Smoleja. Branje za vse, ki se jim je avtor vtisnil v spomin, bodisi kot velika avtoriteta bodisi kot neizčrpen vir spodbude.

29,90 EUR

ISBN 978-961-06-0471-6



9 789610 604716 >



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

Acta comparativistica Slovenica

6

Slika na naslovnici je iz avtorjevega osebnega arhiva (Grčija, 1958)

Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo
Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani

Evald Koren

OD ANTIGONE DO ZOLAJA

Zbrani spisi

Ljubljana
2021



EVALD KOREN
OD ANTIGONE DO ZOLAJA
Zbrani spisi

Acta comparativistica Slovenica, št. 6
ISSN2335-3376 (tiskana zbirka) / ISSN 2738-4780 (elektronska zbirka)

Uredila: Seta Knop

Recenzenta: Matevž Kos (Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani)
Vid Snoj (Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani)
Spremna beseda: Tone Smolej
Prelom in oblikovanje: Aleš Cimprič
Prevod povzetka: Tina Vrščaj

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani
Izdal: Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo
Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

Prva izdaja, prvi natis
Naklada: 300 izvodov
Tisk Birografika Bori d. o. o.
Ljubljana 2021



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (CC BY-SA 4.0)

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na
<https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>
DOI: 10.4312/9789610604723

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga
COBISS.SI-ID=65267459
ISBN 978-961-06-0471-6

E-knjiga
COBISS.SI-ID=65269507
ISBN 978-961-06-0472-3 (PDF)







Kazalo

- 9 **Beseda urednice**
- 11 **Tone Smolej: Evald Koren, komparativist in perfekcionista (spremna beseda)**
- 23 **I POGlavJA IZ SLOVENSKE KNJIŽEVNOSTI IN NATURALIZMA**
- 25 Govekar, Zola in *V krvi*
- 63 Pugljeva proza ob ponovnem branju
- 85 Zola in teorija naturalističnega romana
- 121 Vprašanja ob periodizaciji slovenskega in evropskega naturalizma
- 135 Govekarjeva pomembna korespondenca
- 141 Misel, ki zanjo Antigona vztrajno išče smisel
- 151 Slovenski naturalizem in socialno vprašanje
- 159 Antični mit in slovenska zgodovina: Mirana Jarca prolog k tragediji *Vaška Antigona*
- 169 Antigona v slovenski literaturi: situacija ali junakinja?
- 177 Nova verzija Govekarjevega romana *V krvi*
- 185 **II PRISPEVKI K TEORIJI PRIMERJALNE LITERARNE VEDE**
- 187 Zoran Konstantinovič: *Uvod u uporedno proučavanje književnosti*
- 195 *Rečnik književnih termina* in primerjalna književnost
- 199 Primerjalna književnost na Slovenskem:
ob Kosovi *Primerjalni zgodovini slovenske literature*
- 205 Zoran Konstantinovič: *Vergleichende Literaturwissenschaft*
- 211 Primerjalna književnost in literarna veda:
ob Chevrelovi *La Littérature comparée*
- 221 Komparativistična vita Janka Kosa
- 229 Literarna zgodovina med tradicionalno sklenjeno pripovedjo in virtualno sestavljanjo
- 241 Je leksikon o germanistični literarni vedi lahko samo germanističen?
- 251 Primerjalna in nacionalna literarna veda

259 Dama, ki izgine, ali Je literatura v *novi* primerjalni književnosti in *novih* zgodovinah nacionalnih literatur resnično ogrožena?

267 **III ŠTUDIJE O VERZIFIKACIJI, RETORIKI IN PREVODOSLOVJU**

269 O prevajanju pesniških podob

285 Prešernov posebni verzifikacijski hommage Matiju Čopu?

307 O prevajanju pesniškega podobja v *Gospo Bovary*

329 Ihanova »proza v pesmi«

339 Smrtna rima v prevodih Celanove *Fuge smrti*

373 Podčrtna opomba k Aristotelovi definiciji metafore

401 **SLIKOVNA PRILOGA**

411 **BIBLIOGRAFIJA**

417 **POVZETEK**

419 **SUMMARY**

421 **IMENSKO KAZALO**

Beseda urednice

V pričujočo monografijo je vključena večina znanstvenih in strokovnih prispevkov, ki jih je profesor Evald Koren objavil za časa življenja, vključno s skripto *Zola in teorija naturalističnega romana*, ki jo je izdal interno, kot študijsko literaturo. Knjiga je tematsko razvrščena na tri smiselno zaokrožena poglavja, v katerih si sestavki sledijo po kronološkem redu objave; iz te razporeditve je zlahka razvidno, v katero smer so se razvijali avtorjevi raziskovalni interesi.

Zaradi enotne podobe knjige so prispevki rahlo oblikovno prirejani (oznaka razdelitve poglavij znotraj njih, sprotne opombe namesto končnih), prav tako sta v besedilih večinoma poenotena ortografski zapis imen in tipografija (upoštevanje diakritičnih znamenj, zapis naslovov del in časopisov ter citatnih besed v kurzivi), le deloma pa smo spreminjali bibliografski aparat, ki mu je avtor posvečal veliko pozornosti. Ker prispevki obsegajo časovno obdobje skoraj štiridesetih let, nosi pač tudi ta, skupaj z načinom citiranja, sledove svojega časa. Prav tako nismo posegali v avtorjev slog; popravili smo le nekatera redka zatipkana mesta in še redkejše stvarne napake ter v opombah pod črto prevedli citate v francoščini in nemščini, saj poznavanje teh dveh jezikov danes ni več nekaj samoumevnega.

Hoditi po robu med tem duhom časa in spreminjajočimi se založniškimi standardi ter kolikor toliko zadovoljivo urediti spise avtorja, ki je slovel po izjemni natančnosti, je seveda kočljiva naloga, in edino zadoščenje lahko najdemo v dejstvu, da so zdaj naposled na enem mestu zbrani doslej »skriti« prispevki, raztreseni po revijalnem tisku. Razvojni lok avtorjevega zanimanja se pne od prvotne osredotočenosti na naturalizem, ki jo je spremljalo vztrajno ukvarjanje s temo Antigone, k vprašanju primerjalne književnosti kot stroke in njenega položaja znotraj literarne vede, in prav v iskanju odgovora na ta vprašanja so se mu kot nekakšna niša odprla področja prevodoslovnih, retoričnih in verzifikacijskih študij, s katerimi se je – z nezaslišano akribijo, bi lahko rekli – ukvarjal v zadnjem obdobju svoje znanstvene poti.

Čeprav torej profesor Koren za časa življenja ni objavil knjige, pa je o tem prav gotovo razmišljal, saj si je tudi naslov – *Od Antigone do Zolaja* – zamislil sam. S to objavo mu želimo izkazati čast, obenem pa izraziti zahvalo za dragoceno zapuščino, ki jo je namenil matičnemu Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo – obsežno zasebno knjižnico z bogato strokovno literaturo. Na tem mestu se za soglasje k izidu zbornika zahvaljujemo njegovim dedičem. Prav tako se zahvaljujemo vsem sodelavcem z oddelka in s fakultete, ki so nam posredovali slikovno gradivo, objavljeno na koncu prispevkov – profesor Koren je bil namreč strasten fotograf in je s svojimi izdelki rad razveseljeval tudi kolege. Upamo, da bo knjiga na novo osvetlila avtorjev prispevek k področju primerjalne literarne vede v slovenskem prostoru.

Na koncu naj s prijaznim dovoljenjem Borisa A. Novaka, Korenovega prvega doktoranda, objavimo pesem, ki jo je leta 2010 v tematski številki revije *Primerjalna književnost* posvetil svojemu mentorju ob njegovi osemdesetletnici:

DOKTORVATER

Evald Koren je pravzaprav junak romana.
Kot pesnik bom njegov dvometrski format
na silo stlačil skozi ozko špranjo vrat
soneta. Pri njem ni ostala neprebrana

nobena stran naturalističnega tostrana,
in ni ostal neraziskán noben obrat
govorništva, noben glasovni stik, zaklad
tihega zvena pesniškega onstrana.

Ta strogi varuh forme je srž zgodovine
obvaroval za danes, da spomin ne mine.
Ta strogi pedagog nam je velikodušno

odprl široko pot v literarno vedo.
Pokazal, kaj je odgovornost za Besedo.
Zahvaljen, *Doktorvater*, velikan z otroško dušo!

TONE SMOLEJ

Evald Koren, komparativist in perfekcionista

Evald Koren se je rodil leta 1930 v Mariboru.¹ Po osnovni šoli se je leta 1941 vpisal na klasično gimnazijo, iz katere so ga okupatorske oblasti dve leti pozneje izključile, ker so njegovega očeta takrat aretirali in poslali v koncentracijsko taborišče. S šolanjem je nadaljeval na t. i. Hauptschule, v njenem okviru je bival v nekakšnih taboriščih v različnih krajih, nazadnje na Koroškem, od koder je bil repatriiran konec maja 1945.² Med svojim enajstim in petnajstim letom je govoril samo nemško. V višjih letnikih gimnazije je za mariborski *Vestnik*, današnji *Večer*, poročal o udarnikih in delovnih akcijah in celo razmišljal o študiju novinarstva.³ Ker pa je bila tedaj edina takšna šola le v Beogradu, se je Koren po opravljeni maturi jeseni 1950 vpisal na Filozofsko fakulteto, in sicer na študij svetovne književnosti in literarne teorije.

V Seminarju za primerjalno književnost so se le nekaj let poprej zgodile pomembne spremembe, saj je Anton Ocvirk v letnem semestru 1949 opustil slavistična predavanja, da bi se lahko v celoti posvetil svetovni književnosti. Septembra istega leta je fakultetni svet potrdil novo študijsko skupino »zgodovina svetovne književnosti z literarno teorijo«, ki naj bi vzgajala naraščaj za uredništva, založbe in radio.⁴ Avgusta 1950 je Ocvirk postal redni profesor, a je moral svoj seminar po sovjetskem zgledu preimenovati v Seminar za svetovno književnost in literarno teorijo.

V osmih semestrih študija je imel Koren največ predavanj prav pri prof. Ocvirku, ki je tedaj v okviru zgodovine svetovne književnosti predaval evropsko literaturo v srednjem veku, Danteja in njegovo dobo ter prehod

1 Za pomoč se zahvaljujem Majdi Stanovnik, Tadeju Ocvirku, Tatjani Dekleva, Tei Anžur, Martini Ožbot, Vanesi Matajč in Janji Papež iz dokumentacije časopisa *Delo*.

2 Evald Koren: Avtobiografija, 29. 10. 1960. Arhiv FF.

3 Mateja Hrastar: Evald Koren, komparativist. *Razgledi* (27. 5. 1994), 43.

4 Svetovna književnost in literarna teorija. *Seznam predavanj za ZS 1950/51* (Ljubljana: Univerza, 1950), 45.

v humanizem in renesanso. V istem sklopu je Koren poslušal tudi njegova predavanja iz evropske književnosti v času klasicizma, predromantike, romantike in simbolizma. Sicer je Ocvirk tedaj predaval še razvoj evropskega romana in dramatike.⁵ Najbolj komparativistično pa so bila zasnovana predavanja o evropskih literarnih strujah (1900–1940) in njihovem odmevu pri Slovencih. Ocvirk, ki je leta 1935 v Londonu srečal Ernsta Tollerja, je študentom doživeto predaval, katera njegova in Hasencleverjeva dela je poznal Kosovel, ob ekspresionizmu pa jim je predaval še futurizem in dadaizem.

V seminarju pa je profesor s svojimi študenti analiziral renesančno in klasicistično tragedijo ter zasledoval razvojno pot evropske novele in romana. Pozneje je Koren zapisal, da je Ocvirk pri seminarskem delu od svojih študentov zahteval »samostojno mišljenje, kritično pretresanje drugih mnenj, spoštovanje tujih dosežkov, zvestobo virom in natančno poznavanje materije«. ⁶ Približno tretjina predavanj je bila posvečena literarni teoriji. Ocvirk je v tem času predaval poetiko, stilistiko (sistematični pregled stilnih elementov v poeziji in prozi), metriko (silabotonični in akcentuacijski sistem, razvoj in formacija slovenskega verza) ter teorijo ustvarjanja. Vse to je bilo tedaj, kot je zapisal Koren, »skoraj znanstvena ledina«. ⁷

Ker Ocvirk ni predaval antične književnosti, je imel Koren pri Antonu Sovretu, ki je tedaj dokončal svoj prevod *Iliade*, predavanja iz grške historiografije in antične komedije. Poslušal je tudi Antona Slodnjaka, ki je tedaj prišel na fakulteto predavat slovensko književnost 19. stoletja. Komparativisti so po novem programu poslušali tudi književnosti narodov Jugoslavije, ki sta jih predavala Aleksander Stojičević in Emil Štampar. Program je predvideval tudi učenje modernih jezikov, zato je Koren štiri semestre obiskoval lektorate iz angleškega, francoskega in ruskega jezika. Slednjega je vodil Nikolaj Fjodorovič Preobraženski, ruski imigrant, ki je imel tedaj težave zaradi svojega predvojnega prevoda monografije o Stalinu. Ves čas študija je Koren poslušal tudi zgodovino filozofije pri Almi Sodnik, ki je prav v tem času postala prva dekanja Filozofske fakultete, sploh prva v Jugoslaviji. Na koncu študija je vpisal še predavanja iz obče psihologije pri Mihajlu Rostoharju, ki se je na začetku petdesetih let vrnil iz ČSSR in ustanovil Inštitut za psihologijo.

V petem semestru je Koren vpisal še študij slovenskega jezika in književnosti. Starosta Rajko Nahtigal, prvi dekan Filozofske fakultete, mu je predaval starocerkvenoslovanski jezik, pri Antonu Bajcu pa je poslušal

5 Osebni izkazi. ZS 1950/51, LS 1951, ZS 1951/52, LS 1952, ZS 1952/53, LS 1953, ZS 1953/54, LS 1954. ZAMU.

6 Evald Koren: Anton Ocvirk jubilent. *Delo* 7/79 (23. 3. 1967), 5.

7 Ibidem.

opisno slovnico. Dodatna predavanja je imel še pri Marji Boršnik in Mirku Ruplu. Preobraženski mu je zdaj predaval še rusko književnost med romantiko in realizmom, vpisal pa je tudi njegov seminar iz Puškinove in Gogoljeve stilistike.⁸

Aprila 1954 je bil Koren izvoljen za prvega predsednika Kluba študentov komparativne literature in je na tej funkciji ostal tri leta; Miroslav Košuta se spominja, da je skrbel za bruce, ki jih je osvojil z ljubeznivim pozdravom »mladi kolegi«.⁹

Obvezni študijski program se je dopolnjeval z ekskurzijami v sosednje države, ki so bile zaradi zaprtih meja študentom težko dostopne. Jeseni 1954 so Ocvirkovi študenti potovali na Dunaj, dve leti pozneje v Firence, Rim in Benetke, leta 1958 pa je Koren organiziral ekskurzijo v Grčijo. V času študija je honorarno delal kot novinar, rad pa se je spominjal tudi dela na Inštitutu za literaturo SAZU, kjer je izpisoval omembe tujih pisateljev iz slovenskega časopisja.¹⁰

Jeseni 1957 je Koren pisal klavzurni izpit iz literarne teorije, svojega stranskega (B) predmeta, z naslovom »Bistvene sestavine in značilnosti lirike«, v katerem se je ukvarjal s časom in prostorom v tej literarni vrsti. Nekaj mesecev pozneje je pred komisijo, v kateri je bil tudi Boris Ziherl, opravil še ustni izpit iz literarne teorije. Ocvirk ga je spraševal o novoidealistični smeri v literarni teoriji, enjambementu ter tematologiji, Alma Sodnik pa mu je zastavila vprašanja o Aristotelovi teoriji umetnosti ter estetiki.

Januarja 1958 je Koren v seminarju pri Dušanu Pirjercu, ki je nadomeščal obolelega Ocvirka, zagovarjal svojo literarnoteoretično nalogo *Pavel Golia: Pesmi o zlatolaskah. Metrična analiza*, koreferentka pa je bila Majda Stanovnik, poznejša prevajalka in traduktologinja. Koren je na podlagi pogovorov s tedaj sedemdesetletnim pesnikom rekonstruiral genezo zbirke, na katero sta imela vpliv Richard Dehmel in zlasti Hans Adler s pesmijo o spremenjeni zlatolasi boginji njegovih pesmi, idealu mladostnih let. Znana samoglasniška pesem *O Ester, o Renée*, pri kateri je Koren analiziral enjambement, pa je nastala tudi pod vplivom Konstantina Dimitrijeviča Balmonta, ki ga je Golia osebno poznal. Čeprav formalno pretežno tradicionalistična,

8 Osebni izkazi. ZS 1952/53, LS 1953, ZS 1953/54, LS 1954. ZAMU.

9 Miroslav Košuta: *Na zmajevih krilih: ljubljanski mozaik* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 2020), 83.

10 Na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU so že od konca petdesetih let 20. stoletja vodili projekt pregledovanja periodičnega tiska ter izpisovanja omemb tujih avtorjev in literarnoteoretičnih terminov, da bi se pokazalo, kdaj so stopali v evidenco slovenskega tiska. Cf. Darko Dolinar: *Kartoteka tujih avtorjev in slovenskih literarnoteoretičnih terminov. Primerjalna književnost* 6/1 (1983), 62–67.

je Golieva poezija po Korenovem mnenju delno nenavadno modernistična, vendar brez globlje zasidranosti v miselnosti časa.

Jeseni 1959 se je Koren po zagovoru diplomskega dela o Zolaju in Govekarju prijavil na klavzurni izpit iz svetovne književnosti, svojega glavnega (A) predmeta. Izbral je temo »Pot chansons de geste iz Francije v Italijo in njihov literarni odmev v italijanskem srednjeveškem slovstvu in zgodnji renesansi«, ki jo je Ocvirk ocenil zelo pohvalno, na ustnem izpitu pa mu je zastavil vprašanja o vplivu starega Orienta na grško kulturo, o začetkih renesanse, o razlagi pojma barok ter o modernem romanopisju Marcela Prousta. In konec septembra 1959 je Koren diplomiral iz svetovne književnosti in literarne teorije.

Po diplomi in odsluženem vojaškem roku se je leta 1960 zaposlil na Svetu za kulturo, prosveto in znanost LRS, kjer je postal sodelavec Kajetana Gantarja, s katerim sta morala izdelovati elaborat o zgodovini slovenske znanstvene periodike. Seveda sta ob tem delu lahko bodoča profesorja načejala tudi druga vprašanja, in sicer o heksametru.¹¹

Julija 1963 je bil Koren izvoljen za asistenta za primerjalno književnost in literarno teorijo. Naslednjih petnajst let je vodil proseminarske vaje iz primerjalne književnosti in vaje iz teorije verza. Poleg asistentskega dela je moral vse do začetka sedemdesetih let v seminarju opravljati administrativne in bibliotekarske posle.

Čeprav je Koren svoje diplomsko delo zagovarjal leta 1958, je izšlo v *Slavistični reviji* šele petnajst let pozneje. Zelo je domislil sam naslov »Govekar, Zola in *V krvi*«, saj je sestavljen iz treh amfibrahov.¹² Čeprav se je pojavljalo več namigov, Zolajevi vplivi na Govekarja do tedaj še niso bili natančneje raziskani. Skladno z načeli francoske komparativistike si je Koren postavil vprašanje, katera Zolajeva dela bi lahko Govekar poznal; zanimalo ga je tudi, kakšna je bila kakovost nemških prevodov, kar avstrijski komparativisti (N. Bachleitner, K. Zieger) še danes raziskujejo. Sploh je za ta zgodnji Korenov spis že značilna velika akribija, saj je natančno preverjal Govekarjeve lastne izjave o genezi romana *V krvi*.¹³ Ugotovil je, da pisec ni mogel poznati Mendlove teorije dednosti, saj dognanja brnskega avguštincea še niso bila znana širokemu krogu. Veliko prostora je namenil razlagam

11 Kajetan Gantar: *Zasilni pristanek* (Ljubljana: Slovenska matica, 2011), 88. Morda sta razpravljala tudi o Horacijevem heksametru (Naturam expellas furca, tamen usque recurret), ki ga je Fran Govekar izbral za moto svojega romana *V krvi* in mu je Gantar dal takšno slovensko podobo: »Dasi z gorjačo spodiš jo, narava se vedno spet vrača.«

12 Hrastar, op. cit.

13 V recenziji je imel precej kritičnih pripomb, ko je Dušan Moravec v zbirki Korespondenca pomembnih Slovencev leta 1978 izdal prvo knjigo Govekarjevih pisem.

Tončkine nimfomanije, bolezni, ki jo je psihiater Richard Krafft-Ebing imel za vzrok prostitucije. Sama junakinja krivi svojo mater Urško, ki pa se je v prostitucijo podala zaradi gmotne stiske. Skratka, pod neposrednim delovanjem okolja se je oblikovala neka posebna lastnost, ki se je nato z dedovanjem prenesla na potomstvo, kar je Koren povezal s teorijo neolamarkizma. Tovrstne teme so mu bile blizu, saj je kot gimnazijec sanjal o študiju medicine.¹⁴ Koren je ugotovil, da je Govekar iz osrednje fabule *Beznice* skrojil uvodni del svojega romana, saj Urškina zgodba v marsičem spominja na zgodbo Gervaise, Nanine matere. Med Tončko in Nano pa je tudi več podobnosti. Posebej velja poudariti, da se Koren ni zaustavil le pri motivnih podobnostih, ampak je analiziral tudi pripovedovalsko perspektivo pri opisih množice, zlasti pa se je ukvarjal s sončnim žarkom, ki skače po osebah in stvareh, in ga je Govekar uporabil v 10. poglavju svojega romana. Korenov mentor Ocvirk je bil prepričan, da se je slovenski naturalist pri uporabi žarka zgledoval pri Petru Altenbergu,¹⁵ njegov diplomant pa je prepričljivo dokazal, da ga je prevzel po Zolajevih romanih *Nana* in *Greh abbéja Moureta*.

Petinštirideset let po svojem diplomskem delu se je Koren še enkrat vrnil h Govekarju, saj je v njegovi zapuščini odkril drugo verzijo romana *V krvi* iz leta 1944, v kateri je avtor zmanjšal pomen sončnega žarka, skrčil prvotne razkošne opise ženske garderobe, črtal nimfomanijo s seznama raznovrstnih bolezni, ki se prenašajo z dedovanjem, in Tončki prizanesel s prostitucijo.

Aprila 1969 je Koren prijavil temo za doktorsko disertacijo,¹⁶ ki je slednjič dobila naslov: *Kraigherjeva pozna pripovedna proza in evropski naturalizem*. Doktorat je pred komisijo (Marjeta Vasič, Janko Kos in Franc Zadavec) uspešno obranil jeseni 1978 in postal doktor literarnih znanosti. Koren je raziskoval Cankarjevega sodobnika, ki pa je umrl več kot štiri desetletja za svojim prijateljem, zato njegova zapuščina še ni bila urejena, njegovo delo pa še ne ustrezno ovrednoteno. Ko se je lotil popisa zapuščine (tedaj je nameraval urejati njegovo zbrano delo), je prišel do spoznanja, da se *Kontrolor Škrobar*, ki velja za njegovo glavno naturalistično prozno delo, bistveno razlikuje od tistega naturalizma, ki ga je na Slovenskem uveljavil Govekar. Kraigher se je k temu zolajevskemu tipu vrnil pozneje, in sicer s svojim romanom *Krista Alba*, ki je izšel šele leta 1983. Poleg zelo podrobnega opisa geneze tedaj neznanega romana je v doktoratu najbolj zanimivo razpravljanje o motivu prostitutke. Že Zola je s svojo Nano želel protestirati

14 Hrastar, op. cit.

15 Ibidem.

16 Zapisnik 3. seje pedagoško znanstvenega sveta FF, 4. 4. 1969. Arhiv FF.

zoper sentimentalnost dam s kamelijami in tudi Kraigher je v poznejših zapiskih ljubezen Dumasove Marguerite Gautier označil za limonadarsko in neverjetno, saj naj bi bile prostitutke produkt krivičnega licemerskega reda človeške družbe. Je pa Koren odkril številne podobnosti med *Kristo Albo* in *Dekletom Elizo* Edmonda de Goncourta, ki bi jo lahko Kraigher bral v slovenskem prevodu. V disertaciji je obsežno uvodno poglavje o periodizaciji slovenskega in evropskega naturalizma, v katerem je Koren ugotovil, da sta v nemški literarni vedi dve naziranji. Nekateri naturalizem uvrščajo v moderno, drugi pa v njem vidijo sklepno fazo realizma 19. stoletja. Naši literarni zgodovinarji so slovenski naturalizem večinoma priključili moderni, čeprav obstajata njegova zgodnja (Govekar) in poznejša (Kraigher) faza. S pomočjo teorije Anne Balakian, ki je trdila, da za obdobja (periode) ni nujno, da se zvrstijo zaporedoma, da si sledijo kot zgodovinske dobe (epohe) druga za drugo, ampak lahko obstajajo tudi sočasno, vzporedno, je Koren izpopolnil periodizacijo slovenskega naturalizma. Obdobje slovenskega naturalizma ni skrčeno na ozek časovni odsek med realizmom in novo romantiko, ampak v resnici traja med letoma 1895 in 1918, ne glede na to, da hkrati obstaja tudi moderna.

Poleg Govekarja in Kraigherja, ki ju je obravnaval v diplomskem in doktorskem delu, je največ pozornosti posvetil še Milanu Puglju, ki je veljal za naturalista druge faze, in sicer njegovi noveli *Osat* iz zbirke *Mali ljudje*. Koren je ugotovil, da v tem delu bralec nima opraviti s pripovednim besedilom naturalističnega kova, pač pa s tipom proze, ki opisuje človeka v njegovi eksistencialni stiski, zato ima Pugljeva novela presenetljive podobnosti z nekaterimi deli Franza Kafke.

Po doktoratu je bil junija 1979 izvoljen za docenta za primerjalno književnost in literarno teorijo ter se priključil edinemu profesorju – Janku Kosu. Kadrovske razmere na oddelku so bile tedaj alarmantne, saj je Dušan Pirjevec leta 1977 umrl, Ocvirk pa se je tri leta poprej upokojil. Že jeseni 1978 je Koren prvič predaval Pregled naturalistične literature v Evropi in Severni Ameriki. Sredi osemdesetih let je svoja predavanja preoblikoval v štiriletni kurz o realizmu in naturalizmu, ki ga je do leta 1996 ponovil trikrat. Začel je s francoskim realizmom; na podlagi nekaterih modernih interpretacij se je obširno posvečal *Gospe Bovary*. Nobeden izmed njegovih študentov ni nikoli pozabil, koliko časa je Flaubert pisal svojo umetnino: štiri leta, sedem mesecev in enajst dni – »Kot kolonjska voda 4711«. ¹⁷ Nato sta bila na vrsti angleški in nemški realizem, kjer sta bila v ospredju zanimanja njegova najljubša romana, in sicer Dickensova *Pusta hiša* in Kellerjev

¹⁷ Hrastar, op. cit.

Zeleni Henrik v dveh različicah. Če so bila predavanja iz germanskega naturalizma, s katerimi je zaključil cikel, usmerjena predvsem v dramatiko (A. Holz, G. Hauptmann, H. Ibsen in A. Strindberg),¹⁸ je bil kurz iz francoskega naturalizma v celoti posvečen Émilu Zolaju, o katerem je napisal tudi skripta. Na podlagi pisateljevih teoretičnih spisov je ugotovil, da za Zolaja eksperimentalni roman še ne obstaja oziroma je šele v povojih. Koren je na predavanjih obravnaval le tiste romane, v katerih se je Zola kazal predvsem kot »simbolni realist«. Iz njegove predcikelske faze je v *Thérèse Raquin* iskal sledi gotskega romana, v *Vzponu Rougonovih* pa ga je zanimal simbolni izvor rodbine. Simbolni motiv izгона tujca je zasledoval tudi v *Germinalu* in zlasti v *Trebuhu Pariza*. Mitja Čander, eden od njegovih slušateljev leta 1995, je spomin na predavanja o mesariji na pariški tržnici Les Halles v svojem romanu *Slepec* takole ubesedil: »Mesar in mesarica z ulice Piroutte sta se sparila, ko sta na odeji uzrla vse tiste zlatnike, srebrnike in bankovce. Amorčki in klobase.«¹⁹

Koren, ki je slovel kot poznavalec literature 19. stoletja, je imel tudi odlično specialistično knjižnico in si z leti ustvaril obsežno separatoteko.²⁰ Ko se je 18. februarja 2005 na Sorboni v dvorani Richelieu udeležil zagovora doktorske disertacije Florence Gacoin-Marks, je predsednik njene komisije Alain Pagès posebej pozdravil tudi prof. Korena, najstarejšega slovenskega naročnika revije *Les Cahiers naturalistes*.

Leta 1987 se je Koren habilitiral kot izredni profesor, leto dni poprej pa je postal predstojnik oddelka, ki se je tedaj soočal s številnimi težavami. Pet pedagoških delavcev (trije učitelji, dva asistenta) je konec osemdesetih let vsako leto poučevalo v povprečju skoraj 150 študentov, oddelek s knjižnico se je stiskal v dveh kabinetih, knjižnica pa je na leto lahko kupila le 20 tujih knjig.²¹

Koren je bil tudi dva mandata (1979–1982 in 1982–1985) predsednik Društva za primerjalno književnost in je 25. decembra 1980, natanko na tisti dan, ko je dve desetletji prej stekla premiera Smoletove igre v ljubljanski Drami, organiziral kolokvij *Antigona '80*, na katerem so sodelovali ugledni teatrologi. V svojem referatu »Misel, ki zanjo Antigona vztrajno išče smisel«

18 Koren je zadnjič nastopil v javnosti 14. 5. 2012, ko je imel ob stoletnici dramatikove smrti predavanje »Strindberg in Evropa«, ki ga je zaključil s pripombo, da je več govoril o Švedu kakor o Evropi: »Konec koncev so pred sto leti pokopali Strindberga in ne Evrope.«

19 Mitja Čander: *Slepec* (Maribor: Litera, 2019), 186. Pogovor z avtorjem romana, februar 2020.

20 Mimi Podkrižnik: Knjiga je svetinja samo za nekatere. Pogled v zasebno knjižnico dr. Evalda Korena. *Delo* 48/21 (26. 1. 2006), 12.

21 Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo. *Poročilo o delu Filozofske fakultete Univerze Edvarda Kardelja v Ljubljani v študijskem letu 1988/89* (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989), 298.

je ugotovil, da v Smoletovih zgodnjih igrah dramske osebe ne dosežejo svojih ciljev, zato je postavil nekonvencionalno tezo, da tudi Smoletova Antigona ni našla Polinejka, pokop pa je bil le slepilni obred.²² Antigonina tema je Korena, ki je imel v svoji sprejemnici Batičev kip te antične junakinje, v zgodnjih osemdesetih letih zelo vznemirjala. Na prigovarjanje Metke Zupančič, nekdanje študentke, je izsledke svojih raziskav predstavil na 11. kongresu Mednarodne zveze za primerjalno književnost (AILC/ICLA), ki od leta 1955 vsaka tri leta organizira takšno srečanje. Enajsti kongres (doslej jih je bilo že dvaindvajset) je leta 1985 v Parizu organiziral Daniel-Henri Pageaux, profesor primerjalne književnosti na Univerzi Nove Sorbone.²³ Koren je nastopil z referatom o slovenskih Antigonah. Poznejši članek »Antigona v slovenski literaturi: situacija ali junakinja« je zanimiv za razvoj slovenske tematologije, saj uvaja terminologijo Raymonda Troussona. Slednji Antigono umešča med t. i. situacijske teme, ki zahtevajo mrežo med seboj povezanih oseb in dogodkov, ne pa med t. i. herojske teme. Poleg Smoletove *Antigone* Koren obravnava še *Vaško Antigono* Mirana Jarca, ki se dogaja v času kmečkih uporov, ter novelo *Antigona s severa* Nade Gaborovič, v kateri je mit prestavljen v čas druge svetovne vojne: vaščani prepovedo pokop Pavla (Polinejka), ker se je boril v nemški vojski. Samo v Detelovi *Antigonini pesmi*, ki je posvečena po vojni pobitim domobrancem, slovenskim Polinejkom, pa se v slovenski književnosti po Korenovem mnenju Antigona pojavi kot junakinja.²⁴

Na pariškem kongresu je Koren na plenarnih predavanjih poslušal številne ugledne komparativiste, o katerih je predaval pri Uvodu v primerjalno književnost. To je bil edini predmet, ki ga je imel vsako leto, prvič 20. oktobra 1978 in zadnjič januarja 2005. Koren je predmet, ki ga je vpeljal že France Kidrič, razširil na teorijo in zgodovino primerjalne književnosti. Svoje študente je pozdravil z naslednjo mislijo: »Če je študij nacionalne literature čepenje v lastni deželi, zamejeni z gorami, morjem in rekami, je študij primerjalne književnosti vzpenjanje v gondoli balona, ki pa ostaja zasidran na domačih tleh. Poznavanje slovanskih jezikov odpira pogled na vzhod, germanskih proti severu, z romanskimi se da obračati proti zahodu.«²⁵

Ob predavanjih je napisal več recenzij tedaj sodobnih priročnikov. Veliko se je ukvarjal z deli srbskega komparativista Zorana Konstantinovića,

22 Več o tem Goran Schmidt: *Dominik Smole* (Ljubljana: ZRC ZRC SAZU), 462–466.

23 V Slovenskem društvu za primerjalno književnost je Koren skupaj z Jolo Škulj in Metko Zupančič, ki je v Parizu predavala o slovenskem reizmu, decembra 1985 predstavil kongres.

24 Njegove ugotovitve upošteva Tine Hribar v svojem delu *Tragična etika svetosti. Sofoklova Antigona v evropski in slovenski zavesti* (Ljubljana: Slovenska matica, 1991), 342.

25 Podkrižnik, op. cit.

dopisnega člana SAZU, ki je dvajset let vodil innsbruško komparativistiko. V njegovi knjigi *Vergleichende Literaturwissenschaft* je Korena motilo, da je primerjalna književnost – poleg literarne zgodovine, literarne teorije in literarne kritike – le ena štirih disciplin literarne vede. Pozdravil pa je stališče, da naj se komparativistika ukvarja z interliterarnimi odnosi (vplivi), interliterarnimi paralelami (tipološkimi analogijami) in transliterarnimi (interdisciplinarnimi) zvezami, s čimer je skušal Konstantinović zgraditi mostove med francosko, sovjetsko in ameriško šolo.

Korena je zelo zanimala najstarejša, francoska komparativistična šola. Kot je znano, je Marius-François Guyard leta 1951 v znameniti zbirki *Que sais-je* objavil knjižico z naslovom *La Littérature comparée*, ki je bila zaradi frankocentričnosti deležna številnih kritik, predgovor Jean-Marieja Carréja, v katerem je ta primerjalno književnost razglasil za vejo literarne zgodovine, pa je celo sprožil razkol med francosko in ameriško komparativistiko. Skoraj štiri desetletja pozneje je pod istim naslovom in isto številko (499) zbirke Yves Chevrel objavil svojo *La Littérature comparée*, Guyarda pa je zaprosil za predgovor. Korenu se je v recenziji zdelo pomembno poudariti, da pri Chevrelu primerjalna književnost ni več disciplina literarne zgodovine, saj poleg nje vključuje tudi druge panoge, primerjalno poetiko (ki bi jo lahko odkrili v soočanju zahodne in daljnovzhodne kulture) in raziskovanje zvez med umetnostmi (opisi slik v Huysmansovem *Proti toku*, Vinteuilova sonata v Proustovem *Iskanju izgubljenega časa*). Primerjalna književnost je ena izmed literarnih ved in ena od poti, kako se približati literaturi. Koren je imel s Chevrelom dolgoletne stike, zato je pariški profesor z veseljem sprejel vabilo za sodelovanje pri številki revije *Primerjalna književnost*, posvečeni kolegovi osemdesetletnici.²⁶

Na prelomu stoletja je Tomo Virk objavil odmeven članek, v katerem je opisal polemike, ki so se ob objavi Bernheimerjevega poročila v devetdesetih letih razvnele med kontekstualisti in nekontekstualisti.²⁷ Poročilo Charlesa Bernheimerja, predsednika Ameriške zveze za primerjalno književnost (ACLA), je izražalo stališče, da se oblika kontekstualizacije književnosti na razširjena področja diskurza, kulture, ideologije, rase in spola tako zelo razlikuje od starih modelov raziskovanja literature glede na avtorja, narod, literarno obdobje in literarno vrsto ali zvrst, da pojem literatura morda ne opisuje več ustrezno predmeta raziskav, literarni pojavi pa niso več izključni fokus primerjalne književnosti, saj so literarna besedila obravnavana kot

26 Posvečeno Evaldu Korenu. *Delo* 53/15 (19. 1. 2011), 16.

27 Tomo Virk: Primerjalna književnost danes in jutri? *Primerjalna književnost* 24/2 (2001), 9–31.

ena od mnogih diskurzivnih praks na polju kulturne produkcije.²⁸ Koren se je v zadnjem desetletju življenja zelo odločno postavil na stran nekontekstualistov, saj je zavrnil izganjanje literature iz središča stroke in kritiziral komparativiste, ki hitijo stroko preusmeriti v primerjalne kulturne študije, hkrati pa si je postavil vprašanje, ali je literatura v novi primerjalni književnosti nemara »dama, ki izginja«.²⁹

V drugi polovici devetdesetih let je Koren, ki se je upokojil leta 1999, počasi opuščal določena predavanja in svojemu nasledniku Borisu A. Novaku prepustil verzološki predmet, ki ga je sam od leta 1978 predaval kar sedemkrat. Na predavanjih o evropskih verzifikacijskih sistemih je Koren študentom najprej predstavil kvantitativni verz s številnimi primeri iz rimske metrike. Njegovega predavanja o katalektičnem daktilskem šesteru se je Marko Crnkovič takole spominjal:

Verjetno smo bili že utrujeni od prostočasnih dogodkov in predavanj tedna in smo komaj čakali, da se začne vikend. Toda bilo je vredno. »Quádrupedánte putrém sonitú quatit úngula cámpum,« je empatično recitiral profesor Koren in poudarjeno skandiral verz iz Vergilove *Eneide*, znamenit po svojem ritmu in onomatopoetičnosti, da bi ja poudaril metrum daktilskega heksametra. »Slišite ta kopita? Si predstavljate, kako se vse praši, ko galopirajo? A slišite? Bradačev slovenski prevod pa zveni še bolje! Konjska kopita vsevprek topotajo čez prhke poljane. Slišite ta P-K-T, P-K-T, P-K-T?« Imeli pa smo kaj videti. Natanko dva metra visoka suhljata pojava, odeta v brezhibno konservativen siv trois-pièces z belo srajco in široko črtasto kravato, je pri tem izvajala nerodno elaborirano koreografijo, s katero je poskušala posnemati konja v divjem diru. [...] [N]jihče od študentov primerjalne književnosti, ki je ta prizor kdaj videl, teh verzov in analize nikoli ni pozabil.³⁰

Zaradi podrobnih razlag francoskih rim (*rime faible*, *rime suffisante*, *rime riche*) in enjambementa je bil njegov prikaz silabičnega verznege sistema za študente zelo zahteven, pri predstavitvi silabotoničnega sistema pa se je navezal na Aleksandra Isačenka. Čeprav je v evropske verzifikacijske sisteme vložil veliko pedagoške energije, je o teh problemih malo objavljajal. Izjema je njegova verzološka analiza Prešernove elegije *V spomin Matija Čopa*, ki je izšla v kvantitativni in akcentuacijski različici. Za leksikon *Literatura* pa je prispeval številna gesla o verznih, kitičnih in pesemskih oblikah.

28 Ibidem, 11–12.

29 Koren tukaj aludira na naslov znamenitega filma *The lady vanishes* Alfreda Hitchcocka iz leta 1938.

30 Marko Crnkovič: Evald Koren in Paul Hazard ali kriza slovenske zavesti. *Delo. Sobotna priloga*. 55/10 (12. 1. 2013), 11.

V šolskem letu 1980/81 je Koren prvič predaval predmet Literarna retorika, ki ga je v naslednjih sedemnajstih letih ponovil še šestkrat. Za leksikon *Literatura* je sestavil tudi gesla o retoričnih figurah.³¹ Literarno retoriko je razumel kot disciplino literarne vede, ki raziskuje produkcijo in interpretacijo literarnega teksta. Izhajal je namreč iz prepričanja, da podobje³² – vsaj v novejši umetniški literaturi – nima vloge pesniškega okrasja, ampak pomembno opredeljuje strukturo in karakteristiko literarnega dela. Prav pesniške podobe namreč sproščajo pomene, ki bi sicer ostali prikriti. Pri tem raziskovanju je odmerjena precejšnja pozornost prevodom podobja, saj ti lahko v ciljnih jezikih bistveno modificirajo njegov pomen. Neskončno je užival v preučevanju podobja in analizi slovenskih prevodov, zanimal pa se je tudi za prevajanje Aristotelove retorične terminologije. Leta 2003 je objavil obširno analizo navtične metaforike v prevodih Flaubertove *Gospa Bovary* in pri tem izhajal iz korpusa štiriindvajsetih del. V enem od svojih poslednjih člankov se je Koren petdeset let po seminarskem delu spet srečal s podobo zlatih las. Paul Celan je namreč v svoji znameniti *Fugi smrti* ponavljal in variiral kadenco o Margaretinih zlatih in Sulamitinih pepelnatih laseh. Koren je v tej pesmi svojega najljubšega pesnika analiziral edino rimano dvostišje v sicer nerimani fugi (der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau / er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau). Pregledal je kar 52 prevodov te pesmi in ugotovil, da večina »smrtne« rime nima.³³ To je bil članek, v katerem je še enkrat dokazal svojo zavezanost retoričnemu preučevanju literature in perfekcionizmu.

Ko je Koren 6. januarja 2013 umrl, se je na žalni seji na Filozofski fakulteti tedanji predstojnik Vid Snoj, tudi prevajalec Celanove poezije, od njega poslovil z verzom tega pesnika: »Oboja vrata sveta / so odprta: / odprta od tebe / v dvonoči. / Slišimo zdaj jih loputati in / loputati / in nositi to negotovo, / nositi zelenje v tvoj zmeraj. Spoštovani prof. Koren, dragi Evald, naj zmeraj zeleni tvoj zmeraj.«³⁴ Majda Stanovnik se je študijskemu kolegu poklonila z verzi Pavla Golie, ki sta jih skupaj občudovala v mladih komparativističnih dneh: »Utihnili je orkester, / godci so se razšli, / o Ester.«³⁵

31 Korenu gre zasluga, da so v leksikonu novi primeri za posamezne retorične figure, veliko jih je iz njemu ljube Smoletove *Antigone*, npr. za antiklimaks (Ta naša krogla, ta naš globus, ta naša drobna žoga), kiklos (Zabava se čez vse, če me zabava) ali paronomazijo (Tebe imajo svoj sistem, dejanj terjajo od tebe, ne sistema).

32 Pojem podobje se je izoblikoval v devetdesetih letih v Korenovem retoričnem seminarju, predlagala ga je tedanja asistentka Alenka Koron.

33 Majda Stanovnik: In memoriam. Evald Koren (1930–2013). *Hieronymus* 7 (2013), 93–94.

34 Vid Snoj: Evald Koren (1930–2013). Govor na žalni seji. *Delo* 55/18 (22. 1. 2013), 17.

35 Stanovnik, op. cit.

Nekateri nekdanji študenti pa so se profesorja spomnili tudi na twitterju. »Evald Koren (1930–2013), nepozaben verzolog in polihistor. Njegov Uvod v primerjalno je bil najhujša *entry barrier* za komparativiste. RIP,« je čivknil Luka Novak, Marko Crnkovič pa je zapisal, da študij primerjalne književnosti brez njega ne bi bil tako zabaven.

Literatura

- Marko Crnkovič: Evald Koren in Paul Hazard ali kriza slovenske zavesti. *Delo. Sobotna priloga*. 55/10 (12. 1. 2013), 11.
- Mateja Hrastar: Evald Koren, komparativist. *Razgledi* (27. 5. 1994), 43.
- Lado Kralj: Evald Koren, sedemdesetletnik. *Delo* 42/218 (19. 9. 2000), 9.
- Mimi Podkrižnik: Knjiga je svetinja samo za nekatere. Pogled v zasebno knjižnico dr. Evalda Korena. *Delo* 48/21 (26. 1. 2006), 12.
- Vid Snoj: Evald Koren (1930–2013). Govor na žalni seji. *Delo* 55/18 (22. 1. 2013), 17.
- Tone Smolej: Sedemdeset let Evalda Korena. *Jezik in slovstvo* 45 (1999/2000), 293.
- Majda Stanovnik: In memoriam. Evald Koren (1930–2013). *Hieronymus* 7 (2013), 93–94.

I

POGLAVJA IZ SLOVENSKE
KNJIŽEVNOSTI IN NATURALIZMA



Govekar, Zola in *V krvi*

Gotovo najzanimivejše obdobje v literarnem delovanju Frana Govekarja se časovno ujema s prodorom naturalizma v slovensko literaturo. V boju za uveljavitev nove struje, slovenske oblike literarnega naturalizma, se je Govekar z njemu lastno samoumevnostjo postavil na čelo skupine somišljenikov, ki so razkladali posebnosti in novosti svojih stališč, opredelitev in razgledov, in tako v veliki meri pripomogel k artikuliranju in uveljavljanju novih idejno-estetskih nazorov. Govekar pa ni samo propagator in polemik, marveč je tudi avtor najznačilnejšega teksta zolajevskega naturalizma na Slovenskem, saj lahko njegov roman *V krvi* označujemo kot nazoren prikaz novega okusa, kar je posledica avtorjeve načelne nazorske opredelitve in njegovega zavestnega militantnega nastopa.

Medtem ko je slovenska literarna historiografija dokaj natančno opisala in razložila ostro in bučno polemiko sredi devetdesetih let, njen potek, stališča in cilje nasprotujočih si taborov, njene posledice in plodove,¹ pa nimamo študije, ki bi se podrobneje ukvarjala z Govekarjevim romanom in ki bi še posebej natančno raziskala avtorjev odnos do Zolaja. Sicer obstaja vrsta pripomb, ugibanj in namigov, ki opozarjajo na zvezo med Govekarjem in Zolajem, natančneje pa ta odnos ni bil pretehtan in opredeljen.² Roman *V krvi* takšno raziskavo gotovo upravičuje. Ne morda zategadelj, ker bi delo sodilo med spoštljive tekste polpretekle dobe ali celo med živo prozo današnjega dne, saj umetniška plat tega dela ni in ne more biti tista njegova posebnost, iz katere bi razprava izhajala ali se oprla nanjo, marveč zaradi

Prvič obj.: *Slavistična revija*, 1973, letn. 21, št. 3, str. 281–319.

- 1 Prim.: Ivan Prijatelj: *Janko Kersnik, njega delo in doba*, 2.–3. seš. (Ljubljana 1914), str. 595–627; Marja Boršnik-Škerlak: *Aškerc* (Ljubljana 1939), zlasti poglavje »Fin de siècle«; Anton Ocvirk: *Slovenska moderna in evropski simbolizem. Naša sodobnost* 1955, str. 193–214; Anton Slodnjak: *Nova struja ali slovenska varianta naturalizma (1895–1900)*. V: *Zgodovina slovenskega slovstva* 4 (Ljubljana 1963); Marja Boršnik: Cankar z novostrujarskim klubom pri Mladosti. *Slavistična revija* 1969, str. 25–67.
- 2 Najbolj tehtno in izčrpno je o romanu razpravljala A. Slodnjak v navedeni *Zgodovini slovenskega slovstva* 4, zlasti na str. 39–46.

posebnega, če že ne kar paradoksnega mesta, ki ga ima roman v naši literaturi. Vprašanja, ki jih *V krvi* postavlja naši literarni vedi, izvirajo namreč iz dejstva, da je po eni strani osrednji tekst naših naturalističnih devetdesetih let, po drugi strani pa je to roman z neizpolnjenimi umetniškimi pretenzijami, torej estetsko obrobno in nepomembno delo naše literature. Značilni lastnosti, ki opredeljujeta ta roman, sta osupljivo neskladni in združljivi le tedaj, če odstopamo od prepričanja, da je idejno, snovno in stilno najznačilnejši tekst neke literarne smeri obenem njena najpopolnejša estetska manifestacija.

1

Nova struja je hotela na Slovenskem mahoma in prepričljivo uveljaviti toliko novin, da je prav naglo naletela na srdit odpor tistih literarnih skupin, ki se jim je zdelo, da njeno početje ogroža ne samo bodočnost slovenske literature, marveč hkrati tudi nravi slovenskega življa. Glavna tarča napada na novo strujo je bil prav roman *V krvi*, saj ni nobenega dvoma, da je Govekar s svojim osrednjim delom najizraziteje oznanjal nove ideje, nove snovi, novi stil, skratka novi estetski okus.

Tako širokega spektra temeljnih inovacij pa skoraj ni moč zasnovati izključno ob lastnih spoznanjih in merilih, brez stika z drugimi, splošno aktualnimi literarnimi gibanji na tujem, brez poznanja njihovih potov in zgledov. Zatorej je popolnoma naravno, da mlada nastopajoča generacija zavzeto upira oči v snujočo Evropo in da smo nekako od srede devetdesetih let naprej nenadoma priča širokim razgledom in močni volji po spoznavanju novejšega literarnega dogajanja ter njegovega prenašanja v domačo ustvarjalnost. Za novo strujo je torej značilna misel, da je treba osvežiti in oživiti idejnost in snovnost domačega pisanja, ki je postajalo v brezvetrnem, zatohlem ozračju neplodno. Še prav posebej pa je vodilo Frana Govekarja prepričanje, da je treba našo literaturo preroditi po evropskem zgledu, saj je videl vzrok za neugledno in zaskrbljujoče stanje sodobne slovenske literature prav v samozadovoljstvu in nepoznanju tujega idejno-literarnega dogajanja. Tega njegovega prepričanja ne razbiramo samo iz njegove konkretne literarne prakse, marveč ga prav tako odkrivamo v vrsti izjav in razlag, predvsem tistih, ki jih lahko najdemo v njegovi korespondenci.

Morda je najbolj izčrpen v pismu Marici Nadliškovi z dne 11. 3. 1897, kjer se zanima za neko njeno sodelavko, o kateri meni, »da bo morda še vrla pesnikinja, če se ne bo naslanjala le na domače vzornike«. Nato pa nadaljuje: »Slovenci nimamo sredstev, niti prilike, da bi se mogli toliko baviti s

slovstvom, da bi producirali kaj *docela* originalnega. Zato pa imejmo, *ker že moramo*, vsaj vzornike, *ki so veliki in res ženijalni*, na podlagi katerih izkušajmo doseči neko stopinjo *individualnosti!* – Zato bi pa jaz našim poetom in beletristom vedno svetoval: širite svoje obzorje! – poglejte *črez* domači plot! – ne bodite *vedno isti* Prešernoviči in Jurčičevci. – – «³

Govekar te misli seveda ni izpovedal prvi. Že l. 1870 lahko najdemo v Stritarjevi polemiki z *Zgodnjo Danico* naslednje vrstice: »Nespametno se nam zdi zahtevati od peščice Slovencev, da naj si ustvarijo čisto novo lepoznanstvo, po čisto novih, popolnoma drugačnih pravilih kakor ves svet. Vpraša se: ali hočemo Slovenci imeti umetnost, literaturo ali ne; če jo hočemo, potem se nam bo pač treba učiti od drugih narodov; posnemati, kar je spoznal svet za lepo, večno veljavno.«⁴

Ni se nam treba posebej truditi, da v teh dveh odlomkih, v Stritarjevi zavrnitvi Jožefa Ulaga in v Govekarjevem pisemskem poduku Marici Nadliškovi, najdemo podobnosti, ki so na moč presenetljive. Tezo, ki jo lahko razberemo iz obeh navedkov, pa lahko povzamemo takole: Slovenci ne moremo doseči ničesar pomembnega, če se zapiramo vase, če zanikamo ali odklanjamo evropsko dogajanje in evropsko rast.

O spoznanju, ki ga je Govekar izpovedal, torej ne moremo reči, da bi bilo v slovenskem literarnem življenju novo, enkratno in brez primere. Nasprotno, v njegovi izjavi odkrivamo prvine, značilne za tisto posebno usmerjenost v našem umetnostnem ustvarjanju, ki se upira težnji po uklenitvi izključno v domače izročilo in je zatorej voljna naslanjati se na tuje dosežke in sprejemati tuje vrednote. Označuje nam nasprotni pol domačijstva, zaprtosti in samozadovoljstva, tedaj odprtost, dovzetnost in kritičnost.

Izjavi, ki smo ju navedli, sta res odločno uglaseni na nujno izbiro med obema možnostma, vendarle se med sabo v mnogočem razlikujeta. Razločki nas ne morejo presenetiti, saj vemo, da stoje za takšnimi izjavami živi pisci z določenimi estetskimi nazori in programi, kar pomeni, da vsak izmed avtorjev, ki ga skrbi rast slovenske literature in ki zategadelj išče zvezo z Evropo, želi uveljaviti svojo zamisel, po kateri bi hotel usmeriti literarno življenje, in vztraja pri svojem posebnem zdravilu, s katerim bi ga hotel izboljšati.

Stritarju, ki se je v sedemdesetih letih skladno s svojimi idejno-estetskimi nazori odločil predvsem za glavne predstavnike evropskega predromantičnega sentimentalizma in segel po proznih delih, ki so nastala v drugi polovici 18. stoletja, je polemično sledil Govekar z gesli neprimerno mlajše,

3 Zapuščina Marice Bartol-Nadlišek, NUK Ms 703.

4 *Zvon* 1870. Prim. tudi Stritarjevo *Zbrano delo* (ZD) 6, str. 365, 528.

posebno pa aktualnejše smeri, naturalizma. Očitno je torej, da sedaj o Stritarju ne more soditi drugače, kakor da ga imenuje »starokopitnega sentimentalca in romantika«, ki načelno »ne študira modernih pisateljev«. To oznako lahko najdemo v pismu Minki Vasičevi, kjer Govekar sodi enako neugodno tudi o Stritarjevih privržencih, saj je prepričan, da skoraj vsi slovenski pisci modernih »literarnih smerij sploh nič ne poznajo«. ⁵

Prav zavest, da sega po novejši literarni smeri, je Govekarja opogumila k drznemu koraku: na silo je polariziral raznolična prizadevanja v našem tedanjem literarnem življenju, tako da je domala vse pisanje uvrstil med dovcerajšnje, nesodobno in zastarelo literaturo, svoje literarno blago, svoje nazore in načrte pa razglasil za nove, sodobne, predvsem pa moderne .

Zlasti mu je pri srcu izraz »moderno«, ki z njim označuje bistvo svojih literarnih želja, namenov in izdelkov. Moderno pa ni le to, kar je zanj sodobno in novo, marveč je hkrati tudi nosilec večvrednega. Se pravi, da je »moderno« postalo kategorija vrednostne razčlenitve, na katere vrhu pa ne najdemo tistih smeri in stilov, ki so sredi devetdesetih let v Evropi že močno opazni, marveč naturalizem, tedaj strujo, ki se je v tem času že umaknila iz ospredja evropskega literarnega dogajanja. To pa pomeni, da se kronološko, zgodovinsko zaporedje prevladovanja posameznih literarnih tokov ne uje ma z vrednostnimi stopnjami, tako da bi bila smer, ki je najbolj prezentna, aktualna, resnično sodobna in triumfalno tvorna, tudi najbolj vredna. Pri Govekarju torej zapažamo značilno omejitvev »modernega«, saj se da dokaj natančno rekonstruirati, da se moderno pri njem skoraj docela sklada z idejami in nazori literarnega naturalizma. Natanko isto se je zgodilo tudi z besedo »moderna«. Medtem ko sodi izraz v svoji pridevniški obliki v širše območje jezikovne rabe in se ga drže pomenske plasti, ki so za presojanje estetskih prizadevanj kaj malo prikladne, je kot samostalnik omejen na mnogo ožje tolmačenje. Zalet idejno-stilnih teženj v nemško-avstrijski literaturi je že v prvi polovici devetdesetih let izrinil iz območja moderne njeno naturalistično zasnovo, Govekar pa je kljub temu vklenil ta pojem v tesne vezi in skrčil pomensko razsežnost moderne na goli obseg naturalizma. Le tako je mogoče razumeti, da je z Dunaja, kjer je »ustanovil *svoj klub* iz samih čilih in plodovitih močij«, Marici Nadliškovi takole pojasnil pomembno novico: »*To bodi slovenska moderna.*« ⁶

Cela vrsta izjav in razlag nam oznanja Govekarjevo prepričanje, da je dosledni realizem oziroma naturalizem tista umetniška smer, ki je

5 Govekarjevo pismo Minki Vasičevi z dne 13. 8. 1895. Govekarjeva zapuščina, NUK Ms 1011.

6 Govekar Marici Nadliškovi v nedatiranem pismu (med 21. in 24. 11. 1896). Zapuščina Marice Bartol-Nadlišek, NUK Ms 703.

eksistenčno najbolj upravičena in estetsko najbolj obetavna. Zato je očitno, da njegovih izjav, kako nujno je redno spremljanje tujega literarnega dogajanja, ni jemati do črke natančno, saj je jasno razvidna njegova odločenost, da vztraja pri razglašeni stališčih in zakoličenih nazorih.

Že tri leta po tem, ko je Govekar naši literaturi z napol preroško, napol pretečo kretnjo določil pot v mejah naturalistične moderne, mu je Ivan Cankar postavil natanko tisto neprijetno vprašanje, ki ga je bil pred kratkim Govekar namenil Stritarju: »ali niste vi vsi zadnjih deset let čisto nič čitali, – čisto nič, razen predpotopnih francoskih romanov? (Niti Maupassanta ne? –)«. ⁷ Cankar, ki se je z odmikom v novi, dekadenci in simbolistični tip proze postavil po robu Govekarjevemu nazorom, čeprav je še sam pred leti prisegal nanje, je seveda s tem vprašanjem meril na tisto vrsto literature, ki je ubirala nova pota, stran od naturalističnega programa. In če Cankar omenja Maupassanta kot najnujnejše poročstvo za to, da pozna bralec vsaj drobec novih hotenj v literaturi, ga gotovo ni jemal za zgled kot avtorja ortodoksnih naturalističnih proznih del, marveč kot pisatelja, ki se je medtem že oddaljil od nazorov medanskega naturalizma. Kajti nobenega dvoma ni, da tistih »predpotopnih francoskih romanov« ni napisal nihče drug kot Émile Zola, avtor obsežnega cikla romanov Rougon-Macquartov.

2

Ko se je Govekar opredeljeval za naturalizem, se je hkrati navduševal nad Zolajem, ki ni bil le utemeljitelj nove smeri, temveč tudi ustvaritelj obsežnega umetniškega in publicističnega opusa. Zola je torej osrednja pisateljska osebnost, ki se je naturalizem z njo uveljavil ne le v Franciji, marveč tudi v drugih evropskih in neevropskih deželah. Nič čudnega torej, da so Govekarja, ki je postal glavni in najznačilnejši predstavnik naturalizma na Slovenskem, kaj kmalu povezovali in vzporejali z Zolajem.

V *Slovincu* z dne 19. 10. 1895 beremo poročilo o slavnosti v dunajski »Sloveniji«, ki se je udeležil tudi »Ljubljanskega zvona‘ ‘radikalni‘ pisatelj (= Zolist!) stud. med. Fr. Govekar«. ⁸ Poročevalec se nekoliko posmehljivo obregne ob domačega »zolista«, vendar ne kaže drugega namena, kot da ga pač uvršča med Zolajeve privrženice. Ko pa Govekarju leto dni kasneje očitajo, da je postal »živ ekscerpt Zolajev«, ga s tem niso razglasili samo za njegovega somišljenika, marveč mu hkrati očitajo, da je »prav pridno

⁷ V pismu z dne 24. 8. 1899. Cankarjevo ZD 26, str. 137–138.

⁸ Pismo. Z Dunaja, 18. oktobra.

presejal francoske rastline na domače svoje gredice«. ⁹ Očitek je odmerjen poprek in ne navaja natančneje, kaj je pravzaprav tisto, kar naj bi bil Govekar prenašal v slovensko literaturo in kakšne sestavine vsebuje izvleček, ki naj bi ga bil napravil iz Zolajevih del: so to ideje, je to snov, morda stil, ali pa kar vse hkrati? Tega neznani avtor ne razčlenjuje, saj ni namen članka, da bi bil natančna, pravična in nepristranska analiza, marveč je le polemičen zapis ob robu literarnega boja. Govekarju pa niso samo očitali, da je »živ ekscerpt Zolajev«, ampak so kratko in malo zapisali, da je »slovenski Zola«. Tako ga imenuje Pavlina Pajkova, in meri s tem na nekatere lastnosti, ki so po njenem prepričanju pisateljema skupne, saj zatrjuje, da ima Govekar tako nizkotne misli, kot se lahko porodijo le še »v nebrzdani, po najnižji podlosti pohlepni domišljiji zverinskega pisatelja Zole«. ¹⁰

Vse te vzporedbe in imenske zveze so polemično obarvane in zaznamovane na način, ki je posledica izrazito negativnega razmerja do naturalistične literature, zato ni naključje, da so te označbe objavljene v glasilih tistega političnega tabora, ki je bil novi struji najbolj gorak. S tem seveda ni rečeno, da se je ves liberalni tisk navdušeno izrekel za pot, ki jo je ubral Govekar, saj je tudi Miroslav Malovrh v *Slovenskem narodu* ugotovil, da je pri Govekarju »vse kakor pri Zoli, goli in očitni naturalizem«, in izrazil upanje, »da se emancipira pogubnega upliva Zolovega«. ¹¹

Spričo tako odločno odklanjajočega stališča in že kar ovaduško obarvane kritike Zolaja v delu naše publicistike se je Govekar obotavljal, da bi se brez pridržkov javno opredelil za Zolajeve ideje in njegovo estetiko. Sicer je izzivalno zapisal, »da je E. Zola med vsemi sedaj živečimi franc. pisatelji i po delih i po idejalah prvak, orjak, genij, katerega slavé, čitajo in posnemajo vsi narodi zemlje«, v nadaljevanju pa je to svoje navdušenje že omejil in omilil, češ »da zaide Zola v svoji natančnosti često predaleč in da žalibog opisuje marsikaj, kar za dejanje ni neobhodno potrebno«. ¹² Tudi Govekarjevi prijatelji in privrženci so pomišljali, ali bi namen in težnje njegovega pisanja javno poistili z Zolajevimi, saj se jim je to zavoljo sporne veljave francoskega pisatelja na Slovenskem zdelo preveč tvegano in nič kaj koristno.

Značilen odsev takega občutljivega in previdnega razmerja do Zolaja je postopek Frana Vidica, ki je v prvem zvezku dunajske *Mladosti* ¹³ orisal literaturo nove struje. V tistem delu študije, ki se ukvarja z avtorjem romana

9 Janez [?]: »Literaren boj.« *Slovenec* 1896 (30. 12.) št. 299.

10 Fin de siècle. *Slovenski List* 1898 (16. 7.) št. 41, str. 206.

11 Naš najnovejši literarni boj. *Slovenski narod* 1896 (21. 3.) št. 67.

12 Zola – realizem in »portretne karikature«. *Edinost* 1896 (1. 10.) št. 118.

13 *Mladost* 1898, str. 33–38.

V *krvi*, beremo naslednje: »Govékar je učenec Francozov! Uzor mu je Guy de Maupassant; a očita se mu, da posnema tudi Zolo in njegov naturalizem.« Vidic torej ugotavlja, da se je Govekar usmeril v francosko literaturo in se vzoroval pri Maupassantu, nekatere značilnosti pa da je vendarle prevzel od Zolaja, češ da očitki glede posnemanja Zolaja »niso povsem neutemeljeni«. Rade volje in brez pomisleka je torej namenil prvenstvo v stopnji vzorovanja Maupassantu, medtem ko odmerja Zolaju skromnejše, čeprav ne nepomembno mesto: »Kakor Zoli tako je tudi Govékarju priroda in znanstvo torišče, na katerem se najsvobodnejše giblje [...]. In kakor zavzema pri njem nauk o podedljivosti [...] glavno mesto, tako je tudi Govékarju v njegovem glavnem delu 'V krv' vodilni motiv – dedičnost!« S to ugotovitvijo je nalahno, verjetno celo nehote oplazil Zolajevo zahtevo po znanstvenosti literature, eno izmed osrednjih značilnosti naturalistične doktrine. Vendar je očito, da Vidic ne samo da tega vprašanja ni pretresel, marveč je problemsko razsežnost Govekarjevega odnosa do Zolaja skrčil na razmeroma ozko področje. Potem ko razkričanega, sramotenega in obrekovanega Zolaja ni priznal za glavnega Govekarjevega vzornika, je med njima našel eno samo skupno značilnost: oba pisatelja sta svoje delo oprla na znanstveno témo, in sicer na nauk o zakonih dedovanja. Ker pa Vidic odgovarja na očitke, da je Govekar posnemal Zolaja, to hkrati pomeni, da podobnost v delih teh dveh pisateljev ni naključna, temveč da je Govekar misel o naslanjanju svojega romana na dednostno teorijo prevzel od Zolaja. Čeprav se Vidičevi ugotovitvi pozna, da so ji botrovali tudi polemično-kritični razlogi, je njegov zapisek vendarle prvi poskus stvarnejše in bolj nepristranske presoje Govekarjevega odnosa do Zolaja, in je z njim pravzaprav položil temelj za poznejše raziskovanje tega vprašanja.

Medtem ko si lahko ustvarimo precej natančno podobo o tem, kako so Slovenci v devetdesetih letih sprejemali Zolaja, se pravi z zmerno, v publicistiki pa še utišano navdušenostjo v Govekarjevem krogu, in z ogorčenim zavračanjem v ostrih javnih nastopih nasprotnikov nove struje, pa vemo kaj malo o Zolajevi razširjenosti pri slovenskih bralcih. Vidic in Govekar sta prve Zolajeve knjige prebiral že v Ljubljani, če drži izjava, ki sta jo dala Marji Boršnikovi.¹⁴ Vendar po tem podatku ne bi smeli soditi, da so Zolaja v prvi polovici devetdesetih let prebiral pri nas kar vsevprek, saj je Bežek še spomladi 1895. leta zapisal, da se Zola »v naših krajih prav malo čita«.¹⁵ Sicer tudi vemo, da je Župančič prebral prvo njegovo knjigo l. 1897¹⁶ in da je Pavlina Pajkova šele konec leta, ko se je v Franciji razplamenela Dreyfusova

14 Boršnik: *Aškerc*, str. 143.

15 V pismu Franu Govekarju z dne 6. 3. 1895. Govekarjeva zapuščina, NUK Ms 1011.

16 V pismu Ivanu Cankarju z dne 5. 1. 1898. Župančičeva zapuščina. Cit. po: Dušan Pirjevec: Oton Župančič in Ivan Cankar. *Slavistična revija* 1959/1960, str. 9.

afera, prvič prebrala *Nano* in nekaj drugih njegovih del,¹⁷ vendar nas ti drobci ne rešujejo iz zadrege, ko se sprašujemo o Zolajevi širši usodi pri slovenskih bralcih.

Na našem domačem knjižnem trgu se do takrat še ni pojavil noben slovenski prevod kakšnega Zolajevega dela, zato so morali bralci seveda segati po izvirnikih ali pa tudi po tujih prevodih, če francoščini niso bili kos. Govekar, ki je v študijskih letih na Dunaju razširjal in poglobljal svoje poznanje Zolaja, začeto že v gimnaziji, ni obvladal francoskega jezika¹⁸ in se je zato z Zolajevimi deli seznanjal po nemških prevodih; to ni bila zanj nikakršna ovira, saj so bile možnosti resnično izredne. Do l. 1893, ko je v istem letu kot izvirnik izšel tudi nemški prevod *Doktorja Pascala*, zadnjega romana znamenitega cikla, so bili v nemščini dostopni prav vsi romani iz vrste Rougon-Macquartov, in sicer v več izdajah, često pa tudi v več prevodih. Res so bili zlasti prvi prevodi zelo nepopolni, skrajšani in predelani, saj Stritar še 1885. leta toži, »da Zola v nemški obliki ni Zola«,¹⁹ a kmalu so se pojavili popolnejši prevodi, dokler se ni leta 1892 budimpeštanska založba Gustav Grimm temeljiteje lotila objavljanja Zolajevih del. Posamezne zvezke je sicer že prej izdajala v »avtoriziranih in popolnih prevodih«, prav v letu 1892, ko je Govekar odšel na Dunaj, pa sta v tej založbi izšla prva zvezka posebne, celotne edicije Rougon-Macquartov, ki jo je založba označila za »edino neskrajšano« nemško izdajo. V prvih štirih letih, se pravi do l. 1895, je prišlo na nemški knjižni trg trinajst zapovrstnih zvezkov Zolajevega cikla, tudi *Trebuha Pariza*, *Greh abbéja Moureta*, *Beznica*, *Nana* in *V kipečem loncu*, medtem ko je zadnji roman Rougon-Macquartov v tej izdaji izšel leta 1898.²⁰

Prav malo neposrednih podatkov govori o tem, katera Zolajeva dela je Govekar utegnil poznati. V svoji korespondenci je sicer omenil nekaj naslovov tega cikla, prav nobenega pa tako določno in v taki zvezi, da bi ga mogli na tej podlagi z vso gotovostjo uvrstiti med tista literarna dela, ki so tedaj sestavljala njegovo obzorje. Ne samo, da ne vemo, katera Zolajeva dela je poznal že v srednji šoli in kakšna je bila kakovost teh prevodov, tudi za dunajska leta nimamo posebnih dokazov o tem, katere tekste je imel tedaj v rokah. Neposredni podatki, ki z njimi razpolagamo, nam torej ne morejo

17 Pavlina Pajkova: Nekoliko o Zoli. *Slovenski List* 1898 (5. 3.) št. 18, str. 70.

18 Opozarjamo na naslednji Govekarjevi izjavi: (1) v delno ohranjenem pismu Franu Vidicu (ok. l. 1902?): »obžaljujem, da ne znam tega jezika, da bi mogel čitati *originale* francoske.« NUK Ms 934. (2) v pismu Ivanu Prijatelju z dne 26. 3. 1918: »Nemškega [zbornika] nisem imel niti enega, a francoskega niti ne znam.« Govekarjeva zapuščina, NUK Ms 1011.

19 Pogovori 6. *Ljubljanski zvon* (LZ) 1885, str. 483. Prim. tudi Stritarjevo ZD 6, str. 76.

20 Gl. (1) *Ch. G. Kayser's Vollständiges Bücher-Lexicon*; (2) Émile Zola im deutschen Buchhandel. V: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* 1898 (16. 2.), str. 1261–1264.

dati zanesljivega odgovora na naslednja tri vprašanja: Katera Zolajeva dela je Govekar prebral, kdaj jih je imel v rokah in kakšni so bili prevodi teh del?

3

Nobenega dvoma ni, da je za našo raziskavo pomembno orisati genezo romana *V krvi* in iz pregledanega gradiva izluščiti tiste avtorjeve nazore in odločitve, ki so vplivali na zasnovo njegovega romana. Vendar moramo ugotoviti, da viri, ki govorijo o nastanku tega prvega obsežnejšega Govekarjevega teksta, sicer niso nepomembni, so pa zelo pičli.

Iz časa pred objavo romana v LZ 1896 sta se nam ohranili samo dve Govekarjevi izjavi. Prvo omembo bodočega romana najdemo v Govekarjevem pismu Franu Vidicu z dne 16. 9. 1895, kjer obvešča prijatelja o Bežkovi želji, naj napiše »Zvonu za l. 96 uvodni roman«. ²¹ Ker se zaradi nekega izpita ni mogel takoj obvezati in ker ga je urednik LZ rotil, naj mu spis obljubi vsaj do začetka novembra, je Govekar sklenil: »Morda sestavim do tedaj kak načrt in pišem potem *sproti*.« A že sredi oktobra je imel Bežek v rokah krajšo verzijo romana z Govekarjevo pripombo, da namerava spis razširiti, kajti 28. 10. piše Minki Vasičevi, da mu »je Bežek zopet jako laskavo odgovoril radi 'V krvi'«. ²² V pismu omenja Govekar še Bežkove predloge in nasvete glede dr. Pajka, lika romana *V krvi*.

Bistvenih podatkov nam ne prinaša ne prvo pa tudi drugo pismo ne, čeprav ne kaže zanemariti dejstva, da nam časovno opredeljujeta zasnovo romana. Kot vse kaže, pa ti podatki niso popolnoma zanesljivi, saj ne smemo prezreti dejstva, da je Govekar v začetku septembra 1895. leta, torej pred Bežkovo ponudbo, objavil v *Slovanskem svetu* odlomek iz svojega romana. ²³ To pa bi lahko pomenilo, da je bil roman v osnovnih črtah koncipiran in, kot dokazuje objava, vsaj deloma tudi oblikovan že avgusta ali celo prej, in ne šele od srede septembra do srede oktobra, kot bi lahko sklepali iz njegove pisemske izjave. Sicer je res, da se objavljeni odlomek ne ujema do nادرbnosti z ustreznim, kasneje napisanim delom romana, vendar kaže neutajljive fabulativne enakosti in je pravzaprav osnutek kasnejšega petega in sedmega poglavja.

Ker se nam niso ohranili Govekarjevi dopisi Viktorju Bežku in ker pogrešamo Bežkove dopise Govekarju po 9. 5. 1895 in pred 27. 2. 1896, ki bi

²¹ NUK Ms 934.

²² Govekarjeva zapuščina, NUK Ms 1011.

²³ *Slovanski svet* 1895 (6. 9.), str. 317–318.

bili za genezo romana izredno dragoceni, smo odslej navezani na izjave, ki se po svojem značaju in kraju zapisa precej razlikujejo od zgoraj navedenih. Kakšne so te izjave, se pravi, kaj nam pripovedujejo o vzgibih, virih in vplivih, ki so delovali na pisatelja, ko je snoval svoj roman, so vprašanja, ki nas lahko močno zanimajo in zaposlujejo.

V članku *Plagiatovstvo*²⁴ beremo med drugim: »Pisatelj je čital med dnevnimi beležkami tržaške 'Edinosti' l. 1895. v pet-, šestvrstični notici o mnogoglavi familiji, pri kateri je statistika dognala, da je v njej že do petega kolena dedična – nemoralnost, kleptomanija in tuberkuloza. Bile so navedene tudi številke.« In takoj nato: »Ta zanimiva beležka je spomnila pisatelja na neko ižansko rodbino – pisatelj je sam Ižanec! – v kateri je opazoval približno isto 'hereditarno bolezen' nenravnost idr.« Ponovno se je Govekar vrnil k tej ižanski družini četrst stoletja pozneje, in sicer v članku *Moj mentor – Viktor Bežek in 'V krvi'*,²⁵ kjer je spregovoril »o lepi grešni Tončki: rodila se je na Igu v koči, ki je že davno izginila s površja, in propadala v tržaškem velikem svetu kot bivša prekrasna in bogata metresa«.

Kar je avtor zapisal v teh vrsticah, je v tesni zvezi s snovnim in idejnim ogrodjem njegovega romana. Gre za lepo žensko, ki se je rodila v revščini, se nato v velikem mestu prebila do razkošnega življenja, nato pa propadla. Gibalno silo njenega življenja odkriva Govekar v dedni nravni izprijenosti, saj pravi, da se je v družini prenašala na prvem mestu razuzdanost, nato šele kradljivost in jetika. Dogajanje v romanu sloni torej na resničnem življenju, saj se najbrž nihče ne bo upal trditi, da bi si bil časnikar *Edinosti*, ki je svoje poročilo podprl celo s številkami, novico izmislil ali podatke ponaredil. Prav tako nam ne kaže dvomiti, da bi v Trstu ne bila shirala vlačuga, po rodu Ižanka, ki je imela v svojih najuspešnejših letih bogate odjemalce svoje lepote.

Gre torej za naslonitev na resnične ljudi in dogodke, kar pomeni, da jemlje avtor snov za svoje pisanje iz življenja, ki ga obdaja in katero pozna, bodisi da ga o tem pouči ustrezno časopisno poročilo, bodisi da so pobude in zamisli plod njegovega opazovanja.

Govekarjevo pričevanje o nastanku romana pa bi ne bilo popolno, če ne bi upoštevali značilne izjave, ki jo lahko beremo v *Jutru* iz l. 1941,²⁶ kjer je objavljen pogovor s pisateljem. Božidar Borko je tam zapisal domnevo, ki jo poznamo že iz Vidičevega članka v *Mladosti*, da »kaže roman 'V krvi' nekatere značilnosti naturalistične šole, npr. Zolaju tako priljubljeno teorijo dednosti«.

24 $\alpha + \beta + \gamma$ (V. Bežek, F. Goestl, F. Govekar): Plagiatovstvo. *Ljubljanski zvon* 1897, str. 349.

25 *Slovenski narod* 1920 (18. 1.), št. 14.

26 Obisk pri Franu Govekarju. *Jutro* 1941 (11. 12.), št. 289.

Na vprašanje je Govekar odgovoril takole: »Da, v tem je bolj vpliv mojega medicinskega študija – takrat smo se mnogo zanimali za Mendlova odkritja o zakonih dednosti, – kakor pa vpliv zapadne naturalistične literature.«

Izjava nam dopolnjuje in zaokroža pisateljev postopek pri zasnovi romana. Kajti Fran Govekar, ki trdi, da je dobil glavno spodbudo za svoje delo iz časopisnega poročila in se potem lotil sorodne snovi iz domačega življenja, se nam razkriva kot pisec, ki tega življenja ne popisuje v njegovi naključnosti, marveč ga oblikuje s stališča znanstvenih dognanj, ali kot sam pravi, »na podlagi ideje o atavizmu«. ²⁷ Torej ni dvoma, da se za nauk o zakonih dednosti ni odločil le po temeljitem opazovanju življenja, temveč da je upošteval znanstvene izsledke genetike po preudarku, kar pomeni, da je pritegnil znanost kot tvorno podlago, ki je na njej utemeljil svoj roman.

Govekarjeve izjave, iz katerih razbiramo njegov pogled na nastanek romana, se zdijo tako pomembne, da jih ne kaže sprejeti brez premisleka in preverjanja. Treba jih je natančneje pretehtati, saj se nam avtorjev povsem določeni odnos do svojega dela na eni in do Zolaja na drugi strani prav na tej točki značilno razkriva.

Kronologija navedenih izjav nam narekuje, naj se ustavimo najprvo pri omenjenem časopisnem poročilu iz *Edinosti*. Za podatki, ki nam jih Govekar skopo podaja, otipljemo izmaličen svet bolnikov, cip, tatov in zvodnikov, ki je tembolj usoden, ker se rodbina skozi pet rodov prepleta z drugimi družinami, prenika v razne družbene plasti in se tako razrašča v mračno podobo bolezni in zla. Novica zaobsega torej bogate snovne in fabulativne možnosti, ki bi lahko po pravici vzburile pisateljevo ustvarjalno domišljijo. Spričo raznovrstnih možnosti, ki jih članek naravnost ponuja, pa nas prese- neča Govekarjeva mlačnost in ravnodušnost do snovno-fabulativnih prvin tega vira, saj je očitno, da je iz poročila zajel samo opozorilo na usodne posledice dednosti.

Čeprav bi naj bil članek nosilec prvotnega doživetja, njegov pomen torej zdaleč ni tako velik, kot bi lahko sklepali po Govekarjevi izjavi. Še posebej ne tedaj, če upoštevamo ugotovitev, da je časopisna novica, ki jo Govekar navaja, fikcija. Ali točneje rečeno, poročila o rodbini, ki bi bila zaznamovana na način, kot o njej pripoveduje Govekar v *Ljubljanskem zvonu*, v tržaški *Edinosti* iz leta 1895 ne najdemo. In ne samo to. Takšne novice tudi ni najti v kakšnem drugem slovenskem časniku tistega leta in leto poprej, čeprav je res, da obstaja nekaj poročil s prav zapeljivo ustrežajočimi naslovi, ²⁸ njihova vsebina pa se ne krije z navedenim zapiskom. Prav dokončno

²⁷ *Ljubljanski zvon* 1897, str. 349.

²⁸ Prim. zlasti poročili: O bolezni na umu. *Edinost* 1895 (12. 9.) št. 110 in »Uzorna« rodbina. *Edinost* 1895 (1. 10.) št. 118.

obstoja takšnega članka seveda ne moremo zanikati, saj je treba upoštevati možnost, da ga je Govekar povzel po kakšnem drugem viru, recimo po kakšnem nemškem avstrijskem časniku. Zaradi razlogov, ki jih bomo navedli šele kasneje, pa je skoraj popolnoma izključeno, da bi bil Govekar navedeno poročilo sploh mogel prebrati med dnevnimi novicami.

Govekar je svoja pričevanja o nastanku romana razširjal. Postopno vključevanje novih dejavnikov v razlage opažamo že v naslednji njegovi izjavi, ki pripoveduje o modelu za osrednji ženski lik romana. Gre za dekle z Iga, ki ni odvisno samo od podedovanih lastnosti svojih prednikov, marveč posega vanjo predvsem značilno velikomestno okolje. Prav pod vplivom velemesta se razbohoti njeno podedovano nagnjenje do razvrata, zavrlo tega postane nadvse uspešna služabnica ljubezni. Poleg dednosti je torej Govekar navedel še družbeno okolje, s tem je natančneje utemeljil lik tega dekleta in postaje v njenem življenju. Čeprav pravi, da je napisal svoje delo »po resnični dogodbi, po resničnih tipih«,²⁹ so njegove navedbe vendarle tako splošne, da nas ne prepriča o tem, kako je prav osrednji lik in glavno zgodbo posnel natančno po resničnosti. Praznih rok ostanemo, ko tipljemo za dokazi, da je roman v svojem jedru upodobitev resničnega življenja in da ne gre za plod njegove domišljije ali celo za posnetke tujih literarnih del.

Kaj nam prinaša še zadnja Govekarjeva razlaga, ki nas seznanja s tem, da je avtor, ko je na Dunaju študiral medicino, pri predavanjih slišal za Mendlove poskuse in nato gradil svoj roman na njegovih dognanjih o dednosti? Ko preverjamo to njegovo razlago, ne moremo mimo dveh bistvenih, za naše vprašanje pomembnih dejstev.

Prvo zadeva Govekarjev študij medicine. V svoji obsežni avtobiografiji iz l. 1921 je zapisal: »Na dunajski univerzi sem poslušal 4 leta medicino. Toda še več sem zahajal v gledališča [...].«³⁰ Določnejši je njegov zapis v rodbinski kroniki,³¹ saj tam beremo: »Dasi sem deloma z odliko položil naravoslovne tri izpite za medicino, se mi je študij popolnoma uprl. Živel sem le literaturi in gledališču.« Fran Goestl, ki Marico Nadliškovo 7. 1. 1897 v pismu natanko obvešča o razlogih, zaradi katerih je Govekar vstopil v uredništvo *Slovenskega naroda*, pa je pribil: »Z medicino se še ni čisto nič pečal.«³² Kljub temu, da se izjave med seboj nekoliko razlikujejo, je iz njih jasno razbrati misel, da se Govekar ni kaj prida zanimal za medicino, kolikor pa se je z njo ukvarjal, je le izpolnjeval najnujnejše študijske obveznosti.

29 *Ljubljanski zvon* 1987, str. 349.

30 Govekar Fran: *Avtobiografija* (31. 5. 1921). Govekarjeva zapuščina, NUK Ms 1011.

31 *Rodbinska kronika Govekarjev in Minattijev* (17. 1. 1944), str. 141. Delo hrani pisateljeva hčerka Milena Govekar.

32 Zapuščina Marice Bartol-Nadlišek, NUK Ms 703.

Drugo dejstvo je v tesni zvezi z njegovim študijem, vendar ga po pomenu presega, saj zadeva razvoj in uspehe znanosti, ki so jo kasneje imenovali genetiko. Brnski menih in botanik Gregor Mendel je namreč leta 1865 po večletnem eksperimentalnem delu ugotovil osnovni ustroj dedovanja, vendar je bil tako daleč pred svojim časom, da so njegova odkritja ostala neznanana vse do konca stoletja. Šele tedaj so trije botaniki različnih narodnosti neodvisno drug od drugega prišli do enakih izsledkov in tako potrdili njegova dognanja, ki ne veljajo samo za rastlinski svet, marveč tudi za živali in človeka. Mendel, ki ga štejejo za utemeljitelja moderne vede o dednosti, potemtakem pred l. 1900 ni bil znan širšemu krogu biologov, saj so Hugo de Vries in drugi botaniki šele tedaj odkrili njegovo publikacijo *O rastlinskih hibridih*.³³ Iz tega lahko sklepamo, da je bil Gregor Mendel v času, ko je Govekar snoval svoj roman, za evropsko naravoslovje in dunajsko univerzo prav gotovo popolnoma neznan oseba, zato je izključena možnost, da bi bil naš pisatelj v tem času poznal izsledke njegovih poskusov, tedaj dognanja, ki jih moderna genetika imenuje Mendlove zakone. To lahko tem bolj upravičeno trdimo, ker upoštevamo Govekarjevo kratkotrajno in površno zanimanje za medicino, ki izključuje kakšno posebno vnemo ali celo raziskovalno prizadevnost na tem področju. Torej lahko ugotovimo, da njegova izjava ne samo da ni oprta na stvarne temelje, marveč je v hudem nasprotju z zgodovinskimi dejstvi. Zategadelj nam ne preostaja nič drugega kot zavreči njegovo izjavo, ki je z njo dokazoval svojo tesno povezanost s sodobnim znanstvenim dogajanjem.

Ko ocenjujemo gradivo, ki smo ga skrbno pretehtali, moramo upoštevati celotno pisateljevo stališče in njegovo vedênje v zvezi s tem romanom. Govekar je namreč med objavljanjem svojega dela in seveda še potem, ko je bilo v celoti natisnjeno, široki publiki nenehno razgrinjal svoje nazore, svoja stališča in prizadevanja. Ni pa bil samo razlagalec svojega dela, marveč hkrati tudi njegov branilec, ki je odvrčal napade večidel sovražno razpoložene kritike. In prav v tem polemično zaostrenem spletu okoliščin in podcenjujočem odnosu do romana bo pač iskati vzrok, da je Govekar pred vzdraženo publiko in popadljivo kritiko večkrat pojasnjeval svoje delo na način, ki je zanj značilno izkrivljanje dejstev in maličenje podatkov. Samo tako si menda lahko razložimo, zakaj je v izjavah, ki smo jih analizirali, tako malo trezne presoje, zato pa tem več samoljubnega pretiravanja in izmikajočega se spreminjanja.

Dejstvo, da vse izjave niso iz časa, ko je roman še buril duhove, saj so nastajale v časovnem razponu skoraj pol stoletja, nas pri tem ne preseneča

33 Prim.: Edward O. Dodson: *Genetics. The modern science of heredity* (Philadelphia – London 1956); Isaac Asimov: *A short history of biology* (New York 1964).

in nas tudi ne more motiti, ker jih povsem očitno združujeta isti napor in ista volja, priboriti romanu mesto in pomen, ki mu po avtorjevem prepričanju nedvomno pripadata. Medtem ko so starejše izjave naperjene zoper stališča tedanje literarne kritike, pa je Govekar s kasnejšimi meril na krivico, ki mu jo je delala literarna zgodovina, ko je njegovo delo neustrezno vrednotila in ga ni uvrstila med pomembnejša, če že ne kar najpomembnejša pripovedna besedila slovenske literature.

Kritični pretres Govekarjevih razlag nam je razkril gradivo, ki je vse prej kot točno, zanesljivo in obetajoče. Takšno je, da ne zadene v živec pisateljevega doživljajskega sveta in nas ne privede do natančnih virov in spodbud, ki so bile odločilne za nastanek romana. Pač pa nas te izjave pripeljejo do drugih, za našo raziskavo prav tako pomembnih ugotovitev. Tako razberemo iz Govekarjevih razlag njegovo očitno željo, da se predstavlja kot pripovednik, ki se je odločil za ustvarjalni postopek realističnih oziroma naturalističnih pisateljev in ki je do neke mere prevzel tudi njihova programatična izhodišča in oblikovalno-tehnična načela. Govekar je bil prepričan, da te bistvene značilnosti odlikujejo modernega pisatelja, in prav zategadelj se je vztrajno in odločno oklepal tistih treh pojmov, ki smo jih obravnavali s posebno pozornostjo – časopisnega poročila, resničnega življenja in znanosti. To je seveda storil v prepričanju, da ničesar ne tvega, saj je šlo za načelno opredelitev, za odločitev, ki ne ogroža in ne okrnjuje samosvojesti njegovega dela. Prav vprašanje pisateljske izvirnosti je namreč Govekarja močno zaposlovalo, saj je bil razpet med naslonitvijo na sodobne evropske zglede, ki jo je navdušeno oznanjal, in ohranitvijo umetniške posebnosti in samostojnosti, ki jo je prav tako vneto zagovarjal. Zato je vselej zavračal vsakršne namere in poskuse, da bi ga uvrstili med posnemovalce tujih, še posebej pa Zolajevih pripovednih del. Kot smo videli, je dopuščal tuje spodbude, ko je šlo za programatična načela in metodo dela, čim pa so vprašanja zadevala kompozicijsko, predvsem pa snovno-fabulativno plat romana, pa je odločno odklanjal sleherno misel na morebitno vzorovanje. Ivanu Cankarju piše, da je njegova povest »zajeta i po scenah i po značajih iz našega žitka«,³⁴ in v večkrat navedenem članku *Plagiatovstvo*, katerega soavtor je tudi Govekar, je razločno zapisano: »oblika, razsutek, zveza in uporaba živih domačih tipov in resničnih slovenskih dogodkov je docela Govékarjeva lastnina«,³⁵ in »da je roman 'V krvi' povsem originalno delo slovenskega pisatelja«.³⁶

34 Govekarjevo pismo z dne 7. 2. 1897. Cankarjevo ZD 26, str. 377.

35 *Ljubljanski zvon* 1897, str. 350.

36 Prav tam, str. 349.

In vendar je Govekar v oceni Tavčarjevih *Povesti*,³⁷ kjer tipa za njegovimi vzorniki, navedel tole misel nemškega pisatelja in dramatika Hermanna Sudermanna: »Vsak mlajši beletrist se naslanja gledé sloga in sujetov na tega ali onega priznanih, starejših romanopiscev ali pesnikov, ter se emancipuje ali osamosvoji le polagoma, dok ne doseže neke stopnje samostalnosti in originalnosti.« Pa še: »vsi [...] najslavnejši beletristi so posnemali v svojih prvencih izvestne uzornike. In prav je tako, ker drugače ne more biti!« Očitno je torej, da se je Govekar za to misel ogrel in da z njo soglaša, saj zakaj bi jo sicer v svojem članku tako vneto razlagal? Spričo avtorjeve dileme med izvirnostjo in posnemanjem, ki jo prav dobro poznamo, pa dobiva navedena misel še dodatno razsežnost, predvsem pa drugačen pomen, saj nam ne razkriva samo pravega vzroka, zakaj jo tako natančno razčlenja, misel nam hkrati osvetljuje tudi avtorjevo stališče in njegov postopek pri zasnovi lastnega dela – romana *V krvi*. Kajti Govekar je bil pred letom dni prav tak *mlajši beletrist*, ko je začel v *Ljubljanskem zvonu* objavljati svoj romanski *prvenec*, kot o njem govorita Sudermann oziroma avtor članka. In bi bilo mar zelo presenetljivo, ko bi se bil naš pisatelj »glede sloga in sujetov« naslonil na kakega *starejšega romanopisca*, saj je vendar v članku nedvoumno zapisal: »Sam iz sebe ni bil še nihče nič!«³⁸

4

Slovenska literatura najbrž ne pozna dela s takó namerno izzivalnim in programatičnim naslovom, kot ga ima roman *V krvi*, s katerim je hotel Govekar presenetiti in vznemiriti bralce novega letnika *Ljubljanskega zvona*.³⁹ Čeprav je naslov semantično nejasen, saj bi lahko pomenil, da nekdo leži *v krvi*, v svoji ali tuji, ranjen ali ubit, pa ni dvoma, da je hotel Govekar s to pregovorno rečenico pomenljivo poudariti neke lastnosti in značilnosti, ki jih ima človek *v krvi*.

Tak pomen naslova naj bi podkrepil in pojasnil še moto, ki stoji na začetku romana. V latinščini navedeni heksameter iz Horacevih *Pisem* vsebuje namreč misel, da se narava, četudi jo izganjaš z burklami, kljub temu kar naprej vrača.⁴⁰ Gre za središčni verz epistole, ki v njej Horac slavi podeželje

37 G.[ovekar] F[ra]-n.: *Povesti*. (Spisal dr. Ivan Tavčar. 1. zvezek). *Slovenski narod* 1897 (26. 1.), št. 20.

38 Prav tam.

39 Roman je izhajal v *Ljubljanskem zvonu* 1896 skozi vse leto, torej od 1. do 12. štev.

40 *Naturam expellas furca, tamen usque recurret. Epistulae* I 10, 24. Kajetan Gantar je dal heksametru tole slovensko podobo: Dasi z gorjačo spodiš jo, narava se vedno spet vrača.

(*rus*) in ga postavlja nasproti mestu (*urbs*), torej *naravo* proti urbanemu svetu. Takoj na prvi pogled pa je očito, da sporočilo Horacevega verza nima niti najrahljše zveze s pomenom, ki ga je Govekar razbral iz navedene vrstice, saj mu narava nikakor ne pomeni nasprotja civilizacije, marveč jo pojmuje popolnoma drugače, in sicer kot *človekovo* naravo.⁴¹ Takó tolmačene narave po Govekarju ni iskati v razumskem ali čustvenem območju, marveč v tistem delu, ki ga najdemo po tradicionalni vertikalni razčlenitvi človekove osebnosti na najnižjem mestu, torej v njeni nagonski komponenti. Če sledimo Govekarjevi razlagi, tedaj je treba zapisati, da človekove narave ni moč uskladiti z njegovo razumsko ali čustveno dejavnostjo, marveč da vlada med človekovo tako imenovano biološko naravo in njegovim duhovnim svetom nepomirljivo nasprotje. Nič čudnega torej, če se skuša človek svoji naravi upreti, vendar je ta napor prazno početje, tedaj poskus, ki je vnaprej obsojen na polom, saj nas poučni moto posebej prepričuje, kako se narava ne da izgnati in kako se kar neprenehoma vrača. Torej lahko brez vsakršnega obotavljanja trdimo, da človeka njegova biološka narava utešnjuje, saj obvladuje njegove želje, pollašča se njegovih hotenj in usmerja njegova dejanja. To pa hkrati pomeni, da te prevladujoče plati osebnosti ne moremo preseči, se pravi, da človek ni samosvoj, ustvarjalen in v svojih odločitvah svoboden, marveč nasprotno, da je bitje, ki je poslušno, podložno in nesvobodno.

Tega seveda ne bi mogli zapisati, če ne bi imeli pred očrni še odlomka iz zadnjega poglavja romana, dolgega monologa, ki ga govori osrednji lik romana, Tončka Vrhnikova, ko jo srečamo v nekem dunajskem lokalu. Takole razglablja o svojem življenju:

Ne morete si misliti, [...] koliko sem pretrpela v poslednjih letih! Moja strast, prirojena strast, poltnost, ta edina dediščina moje nesrečne matere, mi je naklonila vse kazni, kar jih more zadeti človeško bitje. Največje sramote, najhujše prevare, najgrše ponižanje, obup, krvave solze in končno lakoto – lakoto! [...] Sedaj me vidite tu, odkoder za-me ni rešitve. To je predzadnje dejanje v drami mojega življenja – zadnje se zvrši – v kaki bolnišnici. – Pa bodi, kakor je menda *moralo* priti! – Vidite, vdana sem v svojo usodo, resignirana sem; ničesar več ne upam, nič me več ne veseli, ničesar se več ne bojim ... živim, da živim – kakor žival, od danes do jutri. – Bila sem spoštovana dama. A čujte, povem vam, srečna se nisem čutila. Tedanje moje življenje se mi je zdelo že takrat samo zgrešena epizoda, uloga, ki *ni* za-me. Že tedaj sem se bala, da *nisem* ustvarjena za soprogo in mater. Že s početka sem se morala

41 Horacev verz so v tedanji slovenski publicistiki delno ali v celoti pogosto citirali, ne da bi upoštevali njegov izvorni pomen, se pravi, da je bil verz že vsebinsko izlužen, ko ga je Govekar sprejel za moto svojemu romanu.

boriti s svojo nemirno krvjo, hlepečo, hrepenečo vedno le po izpremambi ... sedaj pa se povsem jasno zavedam, da je bila vsega kriva moja mati ... Kar ona, to jaz! Tako je moralo priti slej ali prej ... (LZ str. 723.)

Odlomek, ki smo ga navedli skoraj v celoti, popisuje pustošenja v Tončkini življenju, hkrati pa nam odkriva tudi njihove vzroke. Tončke se ni loteval samo obup in je nista zadela le sramota in ponižanje, kar je poteptalo njeno človeško dostojanstvo; morala je trpeti tudi lakoto in vsak hip ji grozi usodna bolezen, kar pomeni, da bo tudi telesno propadla. Vse duševne stiske in telesne nadloge pa ji je nakopala njena strast ali poltenost, se pravi, da je čezmerna čutnost tista temeljna lastnost Tončkine biološke narave, ki oklepa in določuje vse njeno nehanje. Pri Tončki torej očitno ne gre za zdravo čutnost, marveč za izrazito spolno anomalijo, saj kaže njena psihoseksualna konstitucija vse znake tako imenovane prave, endogene nimfomanije: spolno slo, ki je nenasitna in je ni moč nadzirati, ravnanje pod prisilo in preziranje same sebe.⁴²

Nemški psihiater Richard Krafft-Ebing, ki je v svojem delu *Psychopathia sexualis* iz l. 1886 najbrž prvi sistematično obravnaval razne oblike spolnih anomalij, se je natančneje ukvarjal tudi z nimfomanijo in navedel nekaj kliničnih primerov iz znanstvene literature, pa tudi iz svoje prakse. V odstavku, kjer razpravlja o nekoliko blažji obliki nimfomanije, ki jo imenuje kronično, beremo tole drzno trditev: »[Te motnje] vodijo kajpada v prostitucijo.«⁴³ Stavka ne kaže tolmačiti drugače, kot da morajo nimfomanične ženske poslati prostitutke, ker takó očitno najprimerneje strežejo svojim nezmernim spolnim strastem. Vzročna zveza med nimfomanijo in prostitucijo, kot jo postavlja Krafft-Ebing, je potemtakem natanko tista misel, ki jo lahko odkrijemo v nenavadni Govekarjevi utemeljitvi Tončkine življenjske poti, kajti Tončka postane vlačuga, ker jo v to neizprosno tira njen posebni psihoseksualni ustroj. Morda je Govekar celo poznal delo nemškega psihiatra; dve okolnosti, zgodnji izid Krafft-Ebingove knjige in dejstvo, da je bil od l. 1889 profesor na dunajski univerzi, govorita v prid tej domnevi, vendar tega z gotovostjo seveda ne moremo trditi. Zaradi dveh razlogov pa temu vprašanju ne pripisujemo posebnega pomena. Prvič, Krafft-Ebingov zapis ne prinaša nove, izjemne in znanstveno oprte ugotovitve, marveč sprejema ustaljeno, splošno razširjeno, a znanstveno neutemeljeno predstavo o prostitutki kot izredno čutni, strastni in razvratni ženski. Drugič, Tončkin odklon od normalne spolnosti je samo ena sestavina Govekarjevega utemeljevanja v obravnavanem odlomku, medtem ko nas zanima predvsem druga, namreč izvir

42 Albert Ellis & Edward Sagarin: *Nymphomanie* (München 1967), str. 19–23.

43 Dr. R. v. Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung* (Stuttgart 1893), str. 370.

Tončkine spolne abnormitete, tedaj dedni značaj njene čezmerne čutnosti. Tončka je namreč svojo golo strast podedovala od matere vlačuge.

Šele z obrazložitvijo o dednostnem izviru dobiva nenavadna, tako rekoč bolezenska čutnost svojo posebno, nepreklicno in usodno utemeljitev. Z njo si šele moremo razložiti Tončkino popolno nemočnost in resigniranost, v njej je iskati vzrok, da so njena volja in dejanja ohromljena do takšne mere, da je ponižana na stopnjo živali in, kot beremo v navedenem odlomku, zanjo ne obstajata ne veselje ne bojazen in bodočnost je brezupna. Prav dednostna podlaga je tedaj tisti dejavnik, tisti najgloblji vzrok, na katerega je usodno priklenjena Tončkina nenasitna spolnost. Tako utemeljena čutnost je za Tončko odločujočega pomena, saj mora živeti življenje, ki je vnaprej določeno, nujno in neogibno, in ki nanj – tako zaznamovana – ne more vplivati, kaj šele ga spremeniti.

Spričo posebnega mesta, ki ga ima dednostna podlaga Tončkine čutnosti, se seveda sprašujemo, kako se je izoblikovala lastnost, ki se je nato prenesla z matere na hčer, torej nas najprej zanima Tončkina mati Urška kot oddajalka tako izrazite in pogubne lastnosti. Če skušamo na kratko obnoviti pogloblitve postaje v njenem življenju, moramo upoštevati tale dejstva: ko se je Urška poročila s štiridesetletnim Vrhnikom, ji je bilo 21 let; pet let je ostala doma, ker ni dobila zaposlitve, nato se je šestindvajsetletna zaposlila pri loterijskem uradu; ko je bila stara 33 let, je rodila Tončko in Janeza, petdesetletna pa je umrla. Če te skope podatke, ki smo jih morali opreti na natančne številke, dopolnimo z drugimi, ki jih daje tekst, je treba ugotoviti, da je bila Urška do 26. leta starosti neoporečno dekle oziroma žena; šele kasneje je zdrsnila na nepoštena pota, huje pa se je zavrгла šele po rojstvu obeh otrok, saj je bil oslabei mož ob službo in je bilo treba nahraniti celo družino. Vrhu tega se je vlačuganju pridružilo še prekomerno pijančevanje, ki je slednjič tudi povzročilo njeno smrt. O vzrokih, ki so pogubili Urško, je Govekar v šestem poglavju svojega romana zapisal tole:

[...] uboga duša, nekdam čista, jasna, vzorno lepa, potem pa propadla, oskrunjena, pogažena po ljudeh, katerim poljubljajo roko in suknjo, po ljudeh, katere spoštuje in časti vse kot najpoštenejše, najbolj pravne in v najfinejših krogih živeče može – po možeh, ki je sedaj, ko so jo pogubili, niti več poznati nočejo ... Rafinirana zapeljivost teh mož, njih brutalnost, od njene strani njena – lakota, ničemurnost in zaničevanje prepohlevnega moža ... vse to je bilo vzrok njene propasti. (LZ str. 208.)

Vseskozi in dosledno so torej poudarjeni razlogi, ki izvirajo v tako imenovanem človekovem okolju, pa naj bo to družina, ki jo mora Urška preživljati, ali pa moška družba, ki jo zalezuje in ugonablja. Posebej moramo

poudariti dejstvo, da Urška ni imela nikakršnih nadpoprečnih senzualnih nagnjenj, da so torej njeno nenravno življenje povzročili edinole zunanji, predvsem gmotni razlogi. Če se je največ šest let pred Tončkinim rojstvom prostituirala, tega ni storila zavoljo posebnega nagnjenja do razvrata, marveč zaradi gmotne in duševne stiske, v katero je zabredla. Ravno to obdobje Urških blodenj pa je Govekarju zadostovalo, da je nanj oprl Tončkino čezmerno čutnost, saj je podedovala lastnost, ki se je prav v teh letih pred njenim rojstvom izoblikovala pri materi.

Pred sabo imamo značilen primer, ko naj se pod neposrednim delovanjem okolja oblikuje neka posebna lastnost, ki se nato z dedovanjem prenese na potomstvo. Ni treba imeti prav posebno globokega in izčrpnega biološkega znanja, da v Govekarjevi utemeljitvi zaslutimo teoretične podlage tako imenovanega neolamarkizma, znanstvene smeri, ki je bila prav ob prelomu stoletja najbolj uspešna in ugledna. Vendar je Govekarjeva misel, ki uvršča tudi čutnost in vlačuganje med tiste za življenja pridobljene lastnosti, ki se podedujejo, tako pretirana in spreproščena, da izkrivlja tudi najbolj drzna lamarkistična sklepanja.

Govekarjeva razlaga Tončkine čutnosti, ki učinkuje življenjsko in umejniško neprepričljivo, se torej izkaže tudi s sodobnega znanstvenega stališča kot nezadovoljiva. Nič čudnega, saj je Govekar objestno stopil na področje, kamor še ni bila prodrla luč raziskovalčeve bakle, kot pravi nemški naravoslovni pisec Wilhelm Bölsche, ki je pisatelje opozarjal, naj sicer upoštevajo dednost kot pojav, vendar naj se z njo nikar ne poigravajo.⁴⁴ Tudi v slovenski publicistiki najdemo svarilne glasove pred neutemeljeno širokim tolmačenjem dednosti. Tako je Govekarjev prijatelj Fran Goestl dve leti pred izidom romana *V krvi* zapisal: »Podedujejo se le nekatere bolezni, med tem tudi živčne in možganske, v prvi vrsti blaznost.«⁴⁵

Potem ko smo se prepričali, kako dvomljivo, nedognano in neuspešno je Govekar utemeljeval Tončkin razvrat, se lahko vprašamo naslednje: ali je Tončkina čutnost, ki je tako rekoč spodsekana v svojih dednostnih temeljih, obvisela neoprta v zraku, ali pa morda sploh ni tako čezmerna in nebrzdana, kot jo razkričujejo nekatera mesta romana? Če hočemo odgovoriti na to vprašanje, si moramo поблиže ogledati Tončkino zgodbo, ki je takale:

Dvanajstletno Tončko je mati poslala v tobačno tovarno; tam se je sprijateljila z dvema dekletoma, pobožno Nežko in lahkoživo Alenko. »Začela je premišljevat o življenju, dvomiti, se ozirati po drugih ter primerjati, katerim se godi bolje, ali onim, ki se vedo tako kot Nežka, ali onim, ki so

44 Wilhelm Bölsche: *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* (Leipzig 1887), str. 27.

45 Fran Goestl: Črtice o blaznosti. *Vesna* 1894, str. 107.

Alenkinih misli.« »Tako omahovanje je trajalo dve leti. V tem je Tončka postala prava delavka in se preselila v oddelek, kjer zvijajo smodke. – Tačas pa je zmagal slabi duh, zmagali nazori Alenkini« (LZ str. 132), ki so se kazali v tem, da je dobila iz Alenkine družbe svojega prvega fanta, ki so ga kmalu zamenjali drugi.

Po smrti staršev jo vabi dr. Pajk, naj zapusti tovarno in se zaposli v njegovem gospodinjstvu. Toda Tončka se ne more takoj odločiti, razmisliti mora. Odvetnik ji prigovarja. »Tončki pa je bilo čudno pri srcu. Gledajoč dr. Pajku v oči, je pozabila na vse; ničesar ni slišala, a čutila le eno, da ga *mora* poslušati. V pogledu njegovih oči je izgubila *vso* svobodo svoje volje; storila bi bila tačas vse.« »In Tončka je ostala.« (LZ str. 211.) Kmalu jo doktor prične zalezovati, »Tončka pa se mu je znala odtegovati. Odbijala ga je dolgo časa odločno, nekoliko iz bojazni do odvetnice, najbolj pa iz gole koketnosti [...]. Vedela je, da je lepša, nego katerakoli druga v mestu, vedela torej, da ima v svoji lepoti neprecenljiv kapital. In da bi žrtvovala ta kapital zaljubljenim muham oženjenega in ne več mladega bogatinca, ne da bi imela za to kaj zadostila? – Ne, za to je bila Tončka prepraktična, pa tudi že preomikana. Vzgleđi prijateljice Alenke, pokojne matere po eni strani, po drugi strani pa gospe odvetnice so se bili pri nji obnesli!« (LZ str. 217.) Vendar, Pajkova žena umre in vdovec se je pripravljen poročiti z lepo Tončko. »Veliko sem dosegla,« je razmišljala – »zato sem pa tudi vse, vse žrtvovala. Darovano mi ne bo nič. – In ne bi li storila vsaka isto? Ali naj bi ga bila odbijala, ko sem videla, da mi ponuja zlat zaslužek? Norica bi bila! – [...] O, prav pametna sem bila, da sem se vdala Pajku ter ga navezala stalno, trajno na-se! Ah, da bi le ne bil tako star!« (LZ str. 396.) Mir njune zakonske zveze pa skali stotnik Jekler, kateremu se je bila nekoč vdala. »Tedaj se je sklonil pl. Jekler k doktoričnemu ušescu ter zinil dve, tri besede ... Doktorica je kar pobledela, a naglo ji je zopet kri zalila obraz ... Brzo je stopila par korakov od njega, plašno zroč, kakor bi hotela zbežati. Pl. Jekler pa, vihajoč si junaške brke z obema rokama, je zinil znova – bled, a miren, zmagonosen ... S povešeno glavo je stala pred njim doktorica kakor grešnica, kakor sužnja, ter je molčala. Ko pa je za hip dvignila zlatolaso glavico, je puhtelo iz njenih ravnokar milo zročih oči – sovraštvo in zaničevanje.« (LZ str. 527–528.) Da bi preprečila škandal, privoli v izsiljeni ljubezenski sestanek. Kmalu po tem premestijo Jeklerja v Budimpešto in zdolgočasena gospa Pajkova želi presestetiti moža s svojim portretom, ki ga je pripravljen izdelati slikar Tužen, h kateremu odslej skrivoma zahaja. Razmerju med Tončko in slikarjem stori konec dr. Pajk, ki vdre v Tužnov atelje, potem ko je dobil anonimno sporočilo o ženini nezvestobi. Tončka zbeži najprej v Budimpešto, nato pa odide na Dunaj in se tam preživlja z lepoto svojega telesa.

Opiraje se na gornji prikaz Tončkinih ljubezenskih prigod smemo brez pomisleka trditi, da je Tončka vklenjena v neko frigidno preračunljivost, ki je samo v razmerju do Pajka sem in tja prepletena s pristnim ljubezenskim čustvom. Tončka je imela pred seboj čisto določen cilj, hotela se je rešiti revščine in živeti v sreči in blaginji. Potem ko je to dosegla, tega seveda ni hotela izgubiti, zato je raje prešuštovala, da bi si tako s telesom obranila tisto, kar si je z njim izbojevala. Ni pa tega storila zategadelj, ker bi spolnost imela popolno oblast nad vsem njenim življenjem, njenimi hotenji in odločitvami. Izkazalo se je torej, da Tončkina čutnost po svoji moči in razgibanosti sploh ne presega poprečja in da potemtakem ni čezmerna, nevarna in usodna, kot nam jo je Govekar naslikal na nekaterih mestih. Z drugimi besedami, njena čutnost ni osrednja prvina ali temeljno gibalo pripovedi.

Kot je dednost v romanu neprepričljiva, tako tudi čutnost nikakor nima tiste vloge in tistega pomena, ki ji ga zagotavljajo in priznavajo naslov, moto in nekatera deklarativna mesta romana. V ustroju romana odkrijemo torej med fabulativnim jedrom na eni in pojasnjevalnimi prvini na drugi strani neskladnost, ki je tako izrazita in očitna, da dogajanje romana lahko ovrže njegove najizrazitejše načelne odlomke, prekliče dednostno tezo in razveljavi naslov z motom vred.

Nezadostnosti Tončkine dednostne utemeljitve in deklarativne čutnosti se je najbrž šele potem, ko je bil roman že v celoti natisnjen, zavedel tudi Govekar. V pismu Antonu Aškercu je bil 11. 2. 1897 zapisal: »menim, da sem propad 'Tončke' dr. Pajkovke motiviral ne samó z dedičnostjo, [...] nego tudi s slabo družbo v mladosti [...], z nagovarjanji pohotnega dr. Pajka, z zapeljevanjem ritmojstra, z družbo Žuljanke in drugih slabih soprog. Tako je bila torej 'cpeđa' (ali milieu) res tak, da bi Tončka *morala* priti do stališča svoje nesrečne, le iz *bede* in lakoti, pa radi njene kočljive službe [...] propale matere, vlačuge, da bi Tončka morala poginiti v blatu tudi brez krvi, brez atavizma. Na to sem prav posebno pazil!«⁴⁶

Kakor kaže, utegne biti okolje ali milje, ki v njem človek živi, tista sila, ki ima v Govekarjevem romanu pomembnejše mesto kot dednost. S tem pa ni rečeno, da ta porazdelitev teže ustreza prvotni Govekarjevi odločitvi, saj lahko s precejšnjo gotovostjo trdimo, da je dednostnemu dejavniku odmeril vsaj tolikšno vlogo kot okolju, če ni bila prav dednost tista ideja, ki ga je najmočnejše, tako rekoč programatično zaposlovala. Hereditarna in miljejska opredeljenost človeka, ki ju je pisatelj v romanu uveljavljal s takó različno prepričljivostjo, torej razločno govorita o tem, da je Govekar prevzel

46 Aškercova zapuščina, NUK Ms 972.

prav tisti poglobitni naturalistični prvini, ki ju je v svoji teoriji znanstvenega romana razlagal Émile Zola: »Ne da bi si upal izrekati zakonitosti, menim, da ima dednost velik vpliv v človekovem umskem in čustvenem življenju. Precejšen pomen pripisujem tudi okolju.«⁴⁷

O teh dveh bistvenih načelih pa Zola seveda ni samo teoretično razglabljal, marveč je že prej na njih zasnoval svoj monumentalni ciklus dvajsetih romanov o Rougonih in Macquartih. Zatorej bi bilo kajpak zgrešeno, če bi vprašanje Zolajevega pomena za Govekarjevo delo omejili samo na ti dve temeljni ideji, ne da bi upoštevali tudi Zolajev pripovedni opus.

5

Izmed Zolajevih proznih del, ki se povezujejo z Govekarjevim romanom *V krvi*, se največkrat omenja *Nana*, ki jo srečamo že v romanu samem, označeno kot »velezanimivo berilo«. (LZ str. 589.) Prebira jo Tončka, ki jo je Anton Slodnjak v svoji analizi Govekarjevega romana imenoval kar »slovensko inačico Nane«.⁴⁸

Vendar se ne kaže ustaviti samo ob tem romanu, saj se Govekar z ženskim likoma, Tončko in Urško, ne naslanja samo na *Nano*, marveč tudi na *Beznico*. Prav iz slednjega je posnel zgodbo o pošteni ženski, katero različni zunanji vplivi tirajo v počasno propadanje, ki postaja vse bolj neusmiljeno in se konča z njeno pretresljivo smrtjo. Iz osrednje fabule *Beznice* je torej skrojil uvodni del svojega romana, saj Urškina zgodba v marsičem spominja na zgodbo Gervaise, Nanine matere. V utemeljevanju njunega propadanja pa je precejšnja razlika, saj so Govekarjevi vzroki, če jih primerjamo z Zolajevimi, mnogo šibkejši. To je razumljivo že zaradi mesta, ki ga ima Urškina zgodba v romanu, ker je le epizoda, ki hoče upravičiti Tončkino posebno naravo. Spričo tako odmerjene vloge pa je razumljivo, da je zasnovana dosti skromneje, saj je Govekar prevzel predvsem njegov zunanji očrt, velik del Zolajeve notranje motivacije, ki izhaja iz njegove ideje in delovnega načrta, pa je ostal neuporabljen.

Natančna analiza odkriva med Urško in Gervaise še nekatere druge podobnosti, ki jih pa skoraj nikjer ni mogoče povsem natančno določiti in dokazati. Za zgled navedimo, da sta obe postali alkoholni žrtvi. Gervaise je že v zgodnji mladosti popivala skupaj z materjo, nato se je alkoholu zavestno odrekla, dokler se mu ni kasneje ponovno predala, vsa otopela

47 *Le Roman expérimental. Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, Cercle du livre précieux (Paris 1968) 10, str. 1184.

48 Slodnjak, n. d. str. 44.

zaradi nenehnih neuspehov, brez upa, da bi si še kdaj opomogla; tudi njen oče je bil pijanec in sama je bila spočeta v pijanosti. Urška pa je popivala po lokalih, kamor je hodila prodajat loterijske srečke; sprva je to sodilo k njenemu poslu, kasneje pa se je pijače vse bolj navajala. Tako Gervaise kakor Urška sta hraniteljici svojih družin, dasi so razlogi, ki so povzročili neprireditnost njunih mož, različni – pri prvem alkohol, pri drugem senilnost. Obe družini trpita pomanjkanje, ki pri Zolaju ni posledica pičlih dohodkov, marveč razuzdanosti, ki se je vgnezdila pri Coupeaujevih potem, ko se je k njim priselil Auguste Lantier, prejšnji Gervaisin ljubimec in oče njenih sinov; nasprotno pa je pri Govekarju prav pomanjkanje vzrok Urškinega nenravnega življenja. Spričo vsega tega je intimnost družinskega življenja, ki v njem odraščata dekleti Nana in Tončka, v obeh romanih razdejana: pri Zolaju bolj, saj se Gervaise opoteka med dvema ležiščema, moževim in ljubimčevim, tako rekoč pred Naninimi očmi, medtem ko prihaja Urška domov le prespat svoja naporna doživetja. In če primerjamo, kako se Tončka razvija iz otroka v zrelo dekle, lahko odkrijemo v njej nekaj podobnosti z njeno vrstnico v *Beznici*, saj sta obe dekleti izredno lepi in zgodaj navežeta intimne stike z moškimi svetom.

Posebno epizoda, ki slika Tončko v tobačni tovarni, močno spominja na prizor iz *Beznice*, kjer Zola popisuje delavnico gospe Titreville. Tam beremo:

Da, da, Nana si je tu zares lahko izpopolnila vzgojo. Seveda je za to imela vse možnosti. Stik s temi dekleti, ki sta jih že zlomila revščina in greh, ji je dal zadnje poteze. Tu so bile na kupu in so se kvarile med seboj, podobno kakor košara jabolk, v kateri je nekaj nagnitih. [...] kadar so šušljale tako po kotih, je umazanija kar cvetela. Če sta se znašli kje dve sami, sta se zvijali od smeha, ko sta si pripovedovali svinjarije. [...] tudi ozračje v delavnici sami je bilo za nedolžna dekleta, kakršna je bila še Nana, kužno; dišalo je po predmestnih plesiščih in ne ravno pobožno preživetih nočeh: duh, ki so ga prinašale s seboj potepinske delavke v nemarno počesanih laseh in s tako pomečkanimi krili, da je bilo videti, ko da so spale v njih. Mlahava lenobnost po prekrokanih nočeh, črni kolobarji pod očmi, [...] poklapana telesa, hripavi glasovi, vse to je nad razkošno mizo z nežnimi umetnimi cvetlicami razširjalo duh po pokvarjenosti. Nana je vse to vlekla vase in kar v glavi se ji je zavrtilo, kadar je ob sebi začutila deklet, ki je že spoznalo moškega. [...] Smrklja je vedela že vse, vsega se je naučila na pločniku ulice Goutte-d'Or. Tu v delavnici je samo videla, kakšna je ta reč od blizu, in polagoma se je v nji razraščalo poželenje, počasi si je vtepla v glavo, da mora tudi sama poskusiti.⁴⁹

Pri Govekarju pa beremo:

49 *Beznica*. Prevedel Ivan Skušek. (Ljubljana 1964.) Str. 325–326.

Na poti ni nedostajalo nikdar smehu, šal in zabavljic. Tončka je molčala ter pazljivo poslušala, kaj si pripovedujejo starejše delavke, smejala se z njimi, često pa strmela, ne vedoč, kaj pomeni ta ali ona zabavljica, kako naj razume to in ono dvoumno šalo. [...] Tončka je imela svojo delavnico visoko pod streho, kjer je, sedeč v družbi deklic svoje starosti, rezala debel papir ter lepila in stikala škatlje po vzorcih. Za red so skrbele »majstorice«, ki so hodile od mize do mize, pregledovale delo, popravljale, učile in kazale. [...] Govoriti so smele med seboj le delavke pri isti mizi, a samo tiho, napol šepetaje ... (LZ str. 79.)

V navedenih odlomkih odkrivamo nekaj značilnih lastnosti, ki povezujejo opisa. Že v Tončkinem lepljenju cigaretnih in cigarnih škatlic in v Naninem izdelovanju umetnih cvetlic ugotavljamo neko podobnost, ki je sicer resda zunanja, a le na videz nebistvena, kajti njuno delo je tako, da se delavke ob njem lahko pogovarjajo, njihovi pomenki pa, ki imajo povsem določeno vsebino, dekleta npravstveno pridijo. Medtem ko govori Zola o gnilobi, pokvarjenosti in kužnem ozračju v delavnici, je moralno vzdušje pri Govekarju neprimerno manj razbrzdano. Vendar se tudi Tončka spridi, podobno kot Nana, ne samo v delavnici, kjer je nastavljala ušesa pritajenim pogovorom, marveč tudi na poti v tovarno, ko je prisluškovala glasnim dvoumnim šalam.

Po tem podobnem doživljanju, ki oblikuje njuno nadaljnje življenje, se Nanina in Tončkina pot razideta. Medtem ko postane Tončka služkinja, ljubica in celo žena uglednega meščana, gre Nana na cesto in naglo postane iz bedne cipe bleščeča kurtizana. O njej beremo v romanu *Nana* tole:

Faucheryjev članek z naslovom *Zlata muha* je bil zgodba nekega dekleta, ki je izhajalo iz štirih ali petih rodov pijancev; dolgotrajna dediščina bede in pijančevanja, ki ji je izpridila kri, se je pri njej spremenila v živčno razrvanost njene ženskosti. Vzbrstela je v predmestju, na pariškem tlaku; in velika, lepa, s čudovito poltjo kot cvetlica, zrasla sredi gnojišča, je maščevala revne in zapuščene, ki jim je bila potomka. Z njo se je gniloba, ki so jo pustili vreti med ljudstvom, spet vzdigovala in je razkrajala plemstvo. Ne da bi to sama hotela, je postala naravna sila, kal razkroja; med svojimi snežno belimi stegni je pridila Pariz in ga drobila, ga sesirjala, kot ženske vsak mesec sesirjajo mleko. In na koncu članka je bila primera z muho, z muho sončne barve, ki vzleti iz blata, z muho, ki prenaša smrt iz mrhovine, puščeni ob poteh, in ki brenčeča, plesoča in lesketajoča se kot dragulji s samim tem, da seda nanje, zastruplja moške v palačah, kamor prileti skozi okna.⁵⁰

Sestavek, ki ga je Zola pripisal časnikarju Faucheryju, ne prikazuje Nane le kot žrtev alkoholizma in revščine, ne razlaga torej samo njene

50 *Nana*. Œuvres complètes (Paris 1967) 4, str. 171.

dednostne in miljejske opredeljenosti, marveč razločno poudarja njeno posebno družbeno poslanstvo. Kajti Nana je ugonabljala stebre družbe in razkrajala vladajoče družbene razrede zavoljo krivice in zla, ki so ga prizadejali zatiranim in izkoriščanim. Kakor nam pojasnjuje parabolični del Faucheryjevega članka, oblastnikov pač ni vznemirjala gniloba in trohnenje, in če mrhovine niso zakopavali, to seveda ne more pomeniti drugega, kot da niso odstranjevali vzrokov, ki so pripeljali do telesnega in nravstvenega propadanja preprostega ljudstva. Prav iz teh zanemarjenih in izžetih družbenih nižin pa je izšla Nana, ki je po avtorjevi zamisli nehote postala ne samo glasnica družbene pravičnosti, marveč hkrati tudi nosilka socialne akcije. Ne da bi se tega zavedala, »je maščevala revne in zapuščene«.

Podobno je v Govekarjevem romanu lepa ženska, ki je izhajala iz revnega stanu, ugonobila denarnega mogotca in političnega veljaka. Tončka je pogubila dr. Pajka, moža, ki je zagrešil številne izdaje in goljufije, ki je varal ljudi, jih izrabljajal in gospodarsko uničeval. S svojo grabežljivostjo in pohlepnostjo pa je celo soustvarjal prav tisto življenjsko okolje, iz katerega je Tončka izšla, saj je bil Vrhnik njegov pisar, ki ga je odvetnik izkoriščal in mu tedaj, ko ni več zmogel napornega prepisovanja aktov, vzal še ta borni zaslužek. Gosta mreža družbenih krivic, ki jo je spredel Pajk, pa ni bila poglobitveni razlog njegove pogube, saj nam odlomek iz romana natanko pojasnjuje, da je vprašanje zločina in kazni poenostavljeno in skrženo na ožje, erotično področje. Takole namreč razmišlja odvetnik, potem ko je prebral neznankino nadvse usodno sporočilo, da mu je žena nezvesta:

»S čim sem zaslužil, o Bog, da si me tako udaril? – Kaj sem zagrešil, da si me pahnil iz največje sreče v grozno temo obupnosti, iz katere ne vidim izhoda? [...]«

Omahnil je na naslanjač, si zakril blede, strašno prepadli obraz, hropel, hropel, dokler ni zaihtel kakor majhno dete ... Hipoma pa je planil pokoncu; široko so mu zrle oči, obraz pa mu je bil mrtvaško bled, ko je vzkliknil glasno:

»Bog, ti si pravičen!«

In s sklonjeno glavo, kakor na smrt utrujen, je hodil počasi po sobi ter mislil na preteklost ... Pred dušo pa so mu vstali vsi oni prizori, katere je bil zakopal že davno v dozdevno pozabnost. Kakor mrtveci so vstajali iz grobov spomini na vse one nesrečne žrtve, katere je varal in poteptal [...]. Spomnil se je vseh tistih zornih dev, vseh tistih zaupljivih žen, v katerih srcu je zbudil v svojih mladih, samskih letih ogenj ljubezni, zibelj strasti ... a brez pomisleka jih je pahnil od sebe, ko se jih je naveličal. In na uho so mu doneli znova razločno vsi oni joki, oni strastni vzdih, one grozne kletve osramočenih, zapuščenih devic in njihov mater, preklinjajočih njegove neštene ljubezenske lopovščine ... (LZ str. 596.)

Kljub temu, da so družbena nasprotja obsežena v navedenem odlomku, saj je Pajk po vsej verjetnosti onesrečeval dekleta in žene iz manj premožnih ali celo revnih družin, in je njega uničila »fabriška delavka, gladna, raztrgana in umazana dekla« (LZ str. 596), pa ni nobenega dvoma, da je Govekar maščevanju, ki ima pri Zolaju tako izrazit značaj socialno-kritičnega protesta, v precejšnji meri skrhal njegovo socialno ost. Govekar, ki je zapisal: »bahač, prešeštnik, oderuh in politični šarlatan dr. Pajk je slikan takó, da je oduren in da se vidi, kako ga jaz *obsojam*«,⁵¹ je namreč Pajka zaradi hudega in zlega, ki ga je povzročal ljudem vsevprek, res obsojal, obsodil pa ga je prav zavoljo njegove ljubezenske dejavnosti, zaradi tako imenovane razuzdanosti oziroma nenravnosti. Za Govekarja je torej značilno, da s Pajkom v navedenem odlomku ne obračunava na širšem socialnem področju, marveč v ozkih mejah morale, s tem pa je družbeno-obtožujoče obeležje Tončkinega nezavednega maščevanja kajpada pomaknjeno globoko v ozadje.

Faucheryjevega članka nismo navedli le zavoljo posebnega odtenka maščevalnega motiva, ki ga odkrivamo tudi pri Govekarju, marveč še zaradi tega, ker ga lahko upravičeno povezujemo z genezo romana *V krvi*. Zapisali smo že domnevo, da tista sloveča novica »o mnogoglavni familiji, pri kateri je štatistika dognala, da je v njej že od petega kolena dedična – nemoralnost, kleptomanija in tuberkuloza«, ki bi jo naj bil Govekar prebral v *Edinosti* l. 1895, ne obstaja in da je prav gotovo izmišljena.⁵² Če si novico nekoliko natančneje ogledamo, se čudimo nesmiselnosti trditve, da bi bila mogla štatistika za več kot sto let, skozi pet rodov neke nič kaj imenitne družine ugotoviti ne samo razuzdance in tatove, marveč celo pljučne bolnike! Se pravi, ne le dejstvo, da novice v slovenskih časnikih ni bilo moč najti, tudi njena vsebina priča o tem, da jo je Govekar sam sestavil in zanjo očitno uporabil vsaj dva različna vira. Eden izmed njiju je kratki članek '*Uzorna' rodbina*, ki govori o neki angleški družini, katere člani so bili mnogokrat kaznovani: »najmlajši sin bil je doslej kaznovan nič manj nego 130-krat [...]. Starejša hči je bila 67-krat kaznovana, oče 35-krat in mlajša hči 29-krat. Skupno so torej dobili člani te '*uzorne' rodbine 261 kaznij!*«⁵³ Za svoj sestavek je Govekar tukaj lahko prevzel ne samo predstavo o močno delinkventni družini, marveč tudi navajanje pogostih prekrškov s številčnimi podatki, tedaj misel o tem, kaj je lahko »štatistika dognala«. Iz Faucheryjevega članka pa, ki mu je bil poglavitni vir, si je prikrojil domislek o natanko petih rodovih sprijencev. Sicer je iz Zolajeve premočrtne pijanske vrste nastala pri Govekarju

51 Govekarjevo pismo Franu Vidicu z dne 19. 1. 1897. NUK Ms 934.

52 Gl. str. 35–36 naše razprave.

53 Gl. op. št. 28.

»do petega kolena« pisana družina razvratnežev, hudodelcev in jetičnih bolnikov, vendar ta pomenljiva sprememba ne zasenčuje pomembnosti rodovnega vidika, nadvse potrebna za umeščanje dednostne misli.

Naša ugotovitev, ki znamuje tako imenovani Faucheryjev članek kot zgovoren člen v genezi Govekarjevega romana, dokazuje, da je tudi začetne vire in vzgibe zanj iskati znotraj Zolajevega pripovednega dela in ne zunaj njega, kajti nobenega dvoma ni, da ima poglobljena prvina izmišljenega čašniškega poročila, ki ga je Govekar ponujal prijateljem in nasprotnikom, svoj izvir neposredno pri Zolaju.

V ospredju našega zanimanja je tedaj dednostno vprašanje, ki mu je Govekar posvetil posebno pozornost v pestrem 12. poglavju svojega romana. Na Pajkovi domači zabavi, kjer razpravlja sodni svetnik Grdinič v krogu svojih poslušalcev o nekaterih pomembnih naravoslovnih in filozofskih vprašanjih, se pogovor suče tudi o teoriji dednosti, ki pripovedovalca, sodeč po njegovi izjavi, ljubiteljsko zanima. Njegova razlaga pa je povsem nezahtevna pripoved, saj v okviru sila preprostega tradicionalnega pojmovanja označi dednostni pojav takó na splošno, da ga lahko celó ponazarja z nekaterimi tujimi, pa tudi z razširjenimi ljudskimi rekli, kot je npr. pogovor o jabolku, ki ne pade daleč od drevesa. Zanimivejše, čeprav nedognano in nedomišljeno, je njegovo naštevaje bolezni, »ki se širijo med človeštvom ponajveč ravno vsled podedljivosti«: »vse prsne bolezni, tuberkulozo, rahitido, daltonizem, živčne bolezni, histerijo, nimfomanijo, epilepsijo, hemikramijo [hemikranijo], progresivno paralizo ... Atavistična je tudi: bicarija [bizarerija], kleptomanija, samomorska manija, nagnjenje k blaznosti, k brezsrčni krvoločnosti in neusmiljenju, in pa k – *nemoralnosti*.« (LZ str. 525.)

V ta zmedeni in naključni seznam dednih bolezni in bolezenskih nagnjenj je torej avtor uvrstil tudi nimfomanijo in nemoralnost; pri tem je nemoralnost še prav posebej poudaril, saj jo je postavil na konec dolgega naštevka in jo povrh še grafično zaznamoval.

V Pajkovi kadilnici pa teče beseda tudi o drugih pomembnih vprašanjih, o katerih je sodni svetnik Grdinič natančno poučen. Ne le da pozna zadevno strokovno literaturo, marveč se v poglobljenih nazorih tudi strinja

z modernimi prirodoslovci, ki zanikujejo svobodno voljo, in ne smatrajo nra-
vitosti, čednosti, greha za pojave nravnosti ali nenravnosti, nego se jim vidijo
človeške nravi le fizijološke posledice, izvirajoče iz kakovosti in količnosti
človeške krvi in človeških živcev. Vsaki duševni pojav se rodi po tisti teoriji
iz molekularnih sprememb v centralnem živčevju, tj. iz delovanja možganov
in hrbtne mozga. Ako je torej živčevje bolno, je bolno tudi vse mišljenje in
čuvstvanje, vsled tega pa tudi vse delovanje dotičnega nesrečnega bitja, ki
zato za svoja slaba dela ne more biti odgovorno ... Kjer ne dostaje svobodne

volje in namena, ondi ni krivde, niti zasluge. Radi tega – tako uče omenjeni prirodoslovci – hudodelci ne sodijo na vešala ali v mnogoletne, morda celo dosmrtno, demoralizujoče ječe, nego le v poboljševalnice, ali pa v – blaznice ... (LZ str. 523–524.)

Nič čudnega torej, če je Grdinič »v svoji pravniški praksi polagal vselej največjo važnost na izjavo sodnega zdravnika glede dušne in telesne razpoložitve obtožencev in hudodelcev«. (LZ str. 523.)

Nekoliko daljši odlomek smo navedli zaradi tega, ker nam razkriva avtorjev namen in značilno usmerjenost tega ključnega pogovora. Predvsem je pomembna Grdiničeva osrednja ugotovitev, da človekova volja in njegovo delovanje nista svobodna. Še posebej je zanimiva zategadelj, ker to nesvobodo utemeljuje s fiziološkimi dejstvi, kar pomeni, da je človekova zavest odvisna od njegovega fiziološkega ustroja, da ima torej svoj neposredni vzrok v zamotanem delovanju telesnih organov. Ta človekova notranja, biološka plat, ki se vrhu tega prenaša z dednostjo, pa po razlagalčevem naziranju ni samo glavni, marveč tudi edini pogoj, ki določuje človeka. Kajti v nasprotju s prepričanjem državnega pravdnika, da je osnovni vzrok, ki opredeljuje človeka, njegovo zunanje okolje, »beda, vzgoja, slab vzgled« (LZ str. 469), odreka svetnik temu okolju kakršnokoli pomembno oziroma prvensko vlogo. Tudi kadar to okolje nima razkrajajoče vloge, mu avtorjev modrovalec pripisuje le povsem skromen in neznamenit delež: »vpliv omenjenih faktorjev [domače vzgoje, šole, cerkve in države] je vsekakor vedno in povsod blažilen, pomirljiv in omiljevalen! Toda krvi izpremeniti, [...] tega ne more nihče.« (LZ str. 524.) Človekovo zunanje okolje je tukaj skrženo na starševsko in šolsko vzgojo, na vplive cerkve in oblasti, zatorej obsega le vrsto dejavnosti in institucij, ki naj omiljujejo posledice tam, kjer je bila »kakovost in kolikost človeške krvi in človeških živcev« neustrezna in nezadostna. Zato v teh primerih, potem ko so kajpada odpovedali vsi dejavniki – dom, šola in cerkev – država ne sme nastopiti strogo in neprizanesljivo, marveč mora biti njen poseg »blažilen« in popustljiv. Sodišča naj zato upoštevajo, da storilci kaznivih dejanj ne ravnajo svobodno, temveč jih k temu sili njihova biološka utemeljenost.

Presenetljiva značilnost tega razpravljanja je njegova forenzična usmerjenost; ne le da so glavni udeleženci pogovora pravniki, marveč se pri obravnavanih naravoslovnih in filozofskih vprašanjih vselej upoštevajo tudi juridični oziroma kriminološki vidiki. Če se je avtor že zatekel k pravnikom, ker je morda spoznal, da njegove izjave o fiziologiji in dednosti, pa tudi o svobodni volji, niso dovolj podprte in prepričljive, da bi jih lahko posodil zdravniku, se sprašujemo, zakaj se potem o vseh temah razpravlja še posebej z

juridičnega stališča, ko pa v romanu ni niti pretresljivejšega kriminalnega dejanja, niti nima sodišče v njem kakšnega pomembnejšega mesta.

Če hočemo ugotoviti razloge, zavoljo katerih je Govekar zgornji odlomek uvrstil v roman, moramo predvsem poudariti, da so nazori o zločincih in zločinstvenosti, ki jih razlaga sodni svétnik Grdinič, sorazmerno novi in da se bistveno razlikujejo od pogledov tradicionalne kriminologije. Grdinič, ki oznanja prepričanje, da se pri sojenju kaznivega dejanja ne bi smeli omejiti na dejanje samo, marveč da je treba upoštevati tudi obtoženčeve telesne in duševne značilnosti, je s tem naziranjem postal literarni glasnik tistih znanstvenih pogledov, ki jih je s svojimi kriminalno-antropološkimi raziskavami utemeljil italijanski psihiater Cesare Lombroso, čigar delo *Zločinec*⁵⁴ je izšlo v Milanu že l. 1876, medtem ko je bil prvi del nemškega prevoda dostopen šele l. 1887, zadnji pa komaj 1896. leta. Prizadevanje, odvrniti sodstvo od navade, da se hudodelcev loteva samo s kaznimi, ne da bi upoštevalo njihove psihične in somatične posebnosti ali anomalije, je več desetletij – do konca stoletja in še čez – močno zaposlovalo javnost, sodstvo in znanosti. O tem pričajo ne nazadnje tudi vedre in zanosne vrstice utemeljitelja moderne psihopatologije spolnega življenja Krafft-Ebinga, ki jih je zapisal v predgovoru k 8. izdaji svoje »klinično-forenzične študije«, v kateri je raziskoval hudodelstva, ki jih je povzročila tako imenovana *paraesthesia sexualis*, iztirjena spolnost: »Brez izjeme ugodna kritika, ki je bila knjiga deležna v pravniških krogih, daje piscu poročstvo, da knjiga ne bo ostala brez vpliva na pravosodje in zakonodajo in da bo pomagala odpraviti večstoletne strogosti in zmote.«⁵⁵ Novi nazori pa v sodstvu niso zmagovali tako naglo in odločno, kot je morda bilo pričakovati, zato ni nobenega dvoma, da je bilo v času, ko je nastajal Govekarjev roman, vprašanje o tem, ali so hudodelci za svoja dejanja odgovorni ali ne, še močno aktualno. Vendar to splošno zanimanje strokovne javnosti, pa naj je podpiralo nove nazore ali jih zavračalo, najbrž ni edini razlog, zavoljo katerega jih je Govekar sprejel v svoj roman, čeprav s pripovedjo nima nobene tesnejše zveze.

Opozoriti želimo predvsem na dva zaporedna Zolajeva romana iz cikla Rougon-Macquartovi, *Nana* in *V kipečem loncu*, v katerih se pojavljajo na nekaterih mestih presenetljive podobnosti s pogovorom v Pajkovi kadilnici. Sicer v teh romanih nihče ne pojasnjuje zapletenega dogajanja v človekovem telesu, še celo ne na tisti značilno vulgarni in mehanicistični način, ki ga je ubral Govekarjev pravnik, pač pa je na nekaterih mestih govor o drugih zanimivostih,

54 *L'uomo delinquente, in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie* I-II (Milano 1876). *Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung* I-III (Hamburg 1887-1896).

55 *Psychopathia sexualis*, str. VI; gl. tudi op. šte. 43.

ki jih v romanu *V krvi* razlaga sodni svetnik Grdinič. Gostje v Naninem salonu razpravljajo namreč »o resnem vprašanju: do kolikšne mere je morilec, ki je kroničen pijanec, odgovoren za svoje dejanje«. ⁵⁶ Ker pa sestavljajo moško družbo, zbrano v Nanini hiši, le dva konservativna plemiča in dva meščana, to sta oficir in njegov mlajši brat, je njihova sodba kajpada povsem drugačna od stališča Govekarjevega programiranega navdušenca za znanstvene novote. Zato pri Zolaju beremo: »Gospodje so se izrekli zoper nove kriminalistične teorije; s tem lepim domislekom o neodgovornosti v nekaterih bolezenskih primerih ne bi bilo več zločincev, bili bi samo še bolniki.« ⁵⁷

Medtem ko je forenzični pogovor v *Nani* samo rahlo povezan s fabulo romana, pa je sorodna scena v naslednjem delu, *V kipečem loncu*, učinkovitejša, saj je posledica zločina, ki se je zgodil prav v hiši, katere stanovalci so osebe tega Zolajevega romana. Revna delavka, ki je stanovala na podstrešju meščanske hiše v ulici Choiseul, je ubila svojega komaj rojenega otroka in porotno sodišče jo je za to dejanje po posebnem prizadevanju sodnega svetnika Duveyriera obsodilo na pet let ječe. Kajti Duveyrier je mož starokopitnih nazorov in privrženec strogih sodnih ukrepov, ki skupini gostov v malem salonu takole utemeljuje svoje nepopustljivo stališče, naslovljeno na zdravnika, ki je hotel delavkin primer razložiti z medicinskega vidika: »imamo statistične preglede, število detomorov narašča v zastrašujočih razsežnostih ... Dandanašnji se preveč vdajate čustvenim razlogom, predvsem pa vse preveč zlorabljate znanost, svojo tako imenovano fiziologijo, zavoljo katere kmalu ne bomo več poznali ne dobrega ne zla. Razuzdanosti ne moremo zdraviti, zatreti jo moramo v kali.« ⁵⁸

Če bi ne bilo obrnjenega nazorskega predznaka, če bi torej sodni svetnik Grdinič ne imel tako izzivalno nasprotnih pogledov na pomen fiziologije in na kaznovalno politiko kot sodni svetnik Duveyrier, bi med gornjim navedkom in delom Grdiničevega učenega razpravljanja morali postaviti enačaj, tako presenetljivo sorodna sta si odlomka. Ne ujemata se samo v podrobnostih – kajti tako pri Zolaju kot pri Govekarju nastopata pred zbrano družbo govorca, ki opravljata isti poklic in imata celo isti službeni naziv oziroma stopnjo – marveč se skladata tudi v mnogo pomembnejši, vsebinski komponenti, saj velja osrednje skupno zanimanje obeh pravnikov istemu vprašanju, morali. »Čas je že, da zaježimo pokvarjenost, ki grozi preplaviti Pariz«, ⁵⁹ zahteva Duveyrier, ki je prav v skrbi za ohranitev nravnosti odmeril

56 *Nana*. Œuvres complètes (Paris 1967) 4, str. 254.

57 Prav tam, str. 255.

58 *Pot-Bouille*. Œuvres complètes (Paris 1967) 4, str. 679.

59 Prav tam, str. 678.

delavki-detomorilki tako eksemplarično kazen, v Govekarjevem romanu pa državni pravdnik ugotavlja, da je morala »redka čednost med nižjim ljudstvom« (LZ str. 469). Medtem ko rohnita predstavnik meščanstva zoper pokvarjenost *nižjega ljudstva*, pa je seveda popolnoma očitno, da je ost obeh romanopiscev naperjena zoper pokvarjenost in moralno dvoličnost ravno v meščanskih krogih, saj živijo njuni liki spotikljivo in pohujšljivo erotično življenje. Ta lastnost je značilna tako za Govekarjeve meščane in plemiče kakor tudi za stanovalce na zunaj ugledne hiše v ulici Choiseul, med katere spada tudi sodni svétnik Alphonse Duveyrier, ki ne vzdržuje le priležnice, marveč je zapeljal tudi sosedovo služkinjo. Zato je Zolajev prijatelj Paul Alexis o romanu čisto upravičeno zapisal: »Temeljna ideja romana V kipečem loncu je bila v tem, da bi povedal meščanstvu resnico o njem, potem ko jo je že povedal ljudstvu; ustvariti 'beznico', grozovitejšo od one druge, pod pozlačenimi opaži, pod ugledno zunanostjo. Gradivo za roman je torej vsa ohlapnost meščanske morale, vsa globoka pokvarjenost srednjega stanu, zlasti prešuštvo ...«. ⁶⁰ Pisatelj sam pa je takole povzel svoje stališče do romana: »Nobene strani, nobene vrstice v romanu V kipečem loncu nisem napisal, ne da bi hotel v njem izraziti moralni namen. Delo je brez dvoma kruto, še bolj pa je moralno, v pravem in filozofskem pomenu besede.« ⁶¹ In Govekar, ki je že z izjemnim poudarjanjem *nemoralnosti* v navedenem seznamu dednih bolezni opozoril na posebno idejno-motivno sestavino svojega romana, je Marici Nadliškovi svojo namero takole razložil: »bičati hinavsko moralo in prikrito nenravnost; ne vzbujati poltnosti, nego odbijati čitatelje od iste: to je moj namen, pošten in lep namen«, ⁶² zato mu je naslovljenka lahko nemudoma priznala plemenitost njegovega početja in mu zagotavljala, da je zanj »polna glasnih občudovanj in začudenj«, ⁶³ njegovo misel pa v *Edinosti* brž ponovila skoraj od besede do besede. ⁶⁴

Niti Zola niti Govekar ne bi tako odločno poudarila moralnega namena svojih del, če jima kritiki ne bi tako vztrajno očitali prav nasprotno. Zato je Govekarjeva izjava nastala manj iz trdnega in iskrenega prepričanja, da želi vplivati na moralo meščanske družbe, kot iz povsem določenih obrambnih razlogov spričo pisanja svojih nasprotnikov »o takozvani 'novi', naravnost rekoč nečisti literarni sméri«, ki je »v resnici pravi 'škandal' in za Slovence

60 Le Reveil, 15. 4. 1882. Cit. po: *Pot-Bouille*. Œuvres complètes, éd. F. Bernouard (Paris 1928), str. 429–430.

61 Zola v pismu de Cyonu z dne 9. 2. 1882. Cit. po: Œuvres complètes, éd. Henri Mitterand, Cercle du livre précieux (Paris 1970) 14, str. 1422–1423.

62 V pismu z dne 15. 11. 1896. Zapuščina Marice Bartol-Nadlišek, NUK Ms 703.

63 V pismu Franu Govekarju z dne 26. 11. 1896. Prav tam.

64 Marica: Naš literarni boj. *Edinost* 1896 (21. 11.), št. 140.

neizmeren kvar v vsakem, ne samo literarnem pomenu«, saj »novostrujarji ne znajo slikati družega nego temne, pokvarjene strani življenja«. ⁶⁵ Gre kajpada za človekovo ljubezensko življenje, točneje, za pretiravanje oziroma razuzdanost v spolnem pogledu, ki je v Govekarjevem romanu *V krvi* značilna vsaj za njegov glavni lik – Tončko Vrhnikovo.

Prav za Tončkino spolno življenje pa je značilno, da ga uravnava dva različna dejavnika: prvi – njeno prosto odločanje (spomnimo se Tončkine življenjske zgodbe, ki smo jo povzeli v četrtem poglavju naše razprave), in drugi – njena samovoljna in ukazujoča biološka narava, o kateri nas poučuje ne le Tončkin samogovor v zadnjem, temveč tudi salonski pogovor v dvanajstem poglavju romana. Spričo že izvršenega moralnega razkroja in neizogibnega telesnega propada je Tončka potemtakem zanju sama odgovorna, obenem pa je tudi žrtev svojega fiziološkega ustroja. Tončka torej uveljavlja svojo svobodno voljo, hkrati pa jo obvladuje tako imenovana biološka determiniranost. Priča smo torej nenavadnemu sožitju dveh nazorov, ki si nista le popolnoma tuja in nasprotna, marveč tudi drug drugega celo izključujeta. Kar pa zadeva determinizem, je treba poudariti, da se Govekar alias Grdinič opira na nespremenljivke, saj je mnenja, da opredeljujejo človeka notranje silnice, ki se jim ni mogoče ogniti, zatorej ima ta biološka determiniranost v bistvu fatalističen značaj: Tončka se mora črnogleda, vdana v usodo podrediti svoji biološki naravi, tedaj lastnostim, ki jih je poddedovala od svoje matere. Nobena sila ne more spremeniti poti njenega življenja, ki jo je načrtala biološka determiniranost. Čeprav smo navedli tudi popolnoma nasprotno tolmačenje, ⁶⁶ pa ne more biti dvoma, da je družbeno okolje, tako imenovana socialna determiniranost, ki je pri Zolaju v teoriji in praksi poglavitnega pomena, tukaj skoraj brez vsake moči.

Medtem ko je Zola zavračal fatalizem in utemeljil svojo estetiko na determinizmu, predvsem na miljejski teoriji, je Govekar gradil svoj roman na dednostni teoriji in biološki determiniranosti, ki pa jo je tolmačil zelo ozko. Če bi pa trdili, da je Govekar v svojem romanu skušal odstraniti neskladnost med svobodno voljo in determiniranostjo in tako ustvariti soglasje tam, kjer tega ni moč storiti, bi mu podtikali namen, ki ga avtor prav zagotovo ni mogel imeti. Pač pa govori njegovo ravnanje o tem, da je le površno prevzel nekatere elemente, ki so temelji naturalističnega romanopisja, in tako spregledal nezdržljivost dveh tako rekoč nasprotujočih si naziranj. Trditi smemo, da Govekar ni razumel filozofskih implikacij pozitivističnega determinizma.

65 Citati so zapovrstjo iz teh treh člankov: Dr. Janko Pajk: Manevri naše nove literarne šole, *Edinost* 1896 (17. 11.) št. 138 in (17. 10.) št. 125; Rodoljubkinja [Pavlina Pajkova]: Rodoljublje in ljubezen. Spisal Fran Govekar, *Slovenski List* 1897 (15. 5.) št. 20, str. 161.

66 Gl. str. 45 naše razprave.

Pismo, ki ga je Govekar v začetku avgusta l. 1896 napisal Franu Vidicu, je zanimivo pričevanje o pisateljevih literarnih premišljevanjih. Posebej mikavna je njegova obsežna izjava o oblikovalno-tehničnih vprašanjih, iz katere navajamo naslednji stavek: »[P]osnemam le Homera in Zolo in D'Añunzia, a ne po Murnikovo, nego porabljaoč *dejanje*, ne stanje, mirovanje (à la Murnik), porabljaoč *gibanje*, ali pa o č i o p a z o v a l c e v v povesti, s o l n č n i ž a r e k, ki pada in skače po osebah in stvareh, katere popisujem.«⁶⁷ Medtem ko je besedi dejanje in gibanje podčrtal že pisec, smo mi razprli tedve besedni zvezi, ki nas posebno zaposlujeta: *oči opazovalcev* in *sončni žarek*.

Takoj za opisom delavnice tobačne tovarne, ki smo ga obravnavali za voljo nekaterih sorodnosti z izdelovalnico umetnega cvetja v *Beznici*, je v Govekarjevem romanu opisana množica ljudi, ki po končanem delu zapuščajo tovarno:

[...] tvornica se je izpraznila. Iz enih široko odprtih vrat so vrele delavke, iz drugih pa delavci; nekateri so se pridružili posamičnim ženskim skupinam, drugi pa so šli, sami živahno se pomenkujoč ali pa tiho, s sklonjenimi glavami. Videti je bilo tu mladeničev, mož in starcev, zdravih in krepkih, rdečeličnih in bistrogledih, pa mnogo tudi medlih, trhlih, zelenkastorumenih obrazov, topih, plahih pogledov – slike izdelanosti, fizične in duševne propadlosti; videti je bilo tudi mladih, iskrih deklet, še nežnih otrok in mnogo žen, mater; nekatere čedno, ničemurno, napol gosposki oblečene, druge pa v siromašnem, ponošenem, skoro beraškem odelu. Tu radost, hrepenenje, življenje, ondi nedovzetnost, skrb, lakot – čudna zmes značajev, obrazov in govoric. (LZ str. 79-80.)

Pri opisu tega prizora se je Govekar očitno vzoroval pri uvodni sceni *Beznice*:

Od pregraje pri mitnici je skozi mrzel jutranji zrak še vedno odmevalo topotanje človeške črede. Ključavničarje si v gneči prepoznal po modrih platenih bluzah, zidarje po belih hlačah, pleskarje po suknjičih, izpod katerih so silile dolge halje. Od daleč je bila videti ta množica kakor odrgnjen omet, prelivala se je v nedoločljivih odtenkih, med katerimi sta prevladovali izlizana modra in umazano siva barva. Kdaj pa kdaj je kak delavec obstal in si prižgal pipo, medtem ko so drugi še vedno stopali dalje, brez nasmeha, brez besed, s prstenimi obrazi [...]. Za delavci so cesto preplavile delavke, čistilke, modistke, cvetličarke; stisnjene v lahke oblekce so urno drobile po predmestnih bulvarjih. Po tri ali štiri so šle skupaj, se živahno pogovarjale,

67 NUK Ms 934.

se smehljale in okrog sebe metale goreče poglede. Kdaj pa kdaj, v dolgih presledkih, se je od zidu mitnice prikazala osamljena delavka: shujšana, bleda in resnobra se je izogibala lužam nesnage. Potem so prišli uradniki: hukali so si v pest in gredoč drobili tisti svoj kos kruha za pet soldov; slabotni mladeniči v prekratkih oblekah in z modrimi kolobarji pod očmi, ki so bile še motne od zaspanosti; ukrivljeni starčki, ki so podrsavali z nogami, izpiti in blede od dni, preživetih v pisarnah.⁶⁸

Nobenega dvoma ni, da oba pisatelja namerno prikazujeta množico, čeprav ugotavljamo, da je Zolajev izbor mimoidočih širši kot Govekarjev, ki opisuje le delavce in delavke ene same, to je tobačne tovarne; poleg tega gredo pri prvem na delo, pri drugem z dela, kar pa ni bistven razloček glede na to, da gre v obeh primerih za delovno konico.

Pri Govekarju hite trume »delavk za trumo delavcev mimo hiše, v kateri je stanovala Tončka« (LZ str. 79), podobno kot v *Beznici* mimo hotela, v katerem živi Gervaise. Toda medtem ko se Tončka pridruži delavski množici, hiteči mimo njenega doma, je Gervaise opazovalka tega nemega jutranjega mimohoda, saj s hotelskega okna oprezuje za Lantierom, na katerega čaka že vso noč. Pisano množico potemtakem zaznavamo iz gledalkine perspektive, ali kakor bi rekel Govekar, z *očmi opazovalke*, kar daje opisu sorazmerno pristno kompozicijsko utemeljenost. Čeprav se je Govekar za to optiko v načelu navdušeno opredelil, je v navedenem prizoru to priložnost prezrl ali pa opustil, morda ne nazadnje prav zategadelj, da ne bi bil tako podoben sceni, na katero se je očitno oprl.

Govekar, ki je želel »biti zlasti v popisih natanjčen«,⁶⁹ se je hotel izogniti utrujajočemu naštevanju in je zato poskušal popestriti nadrobno opisovanje. Takole na primer uvaja 10. poglavje svojega romana:

Skozi presledek med težkima, pisanima jutovima zastoroma ob oknu se je ukradel v sobo solnčen žarek. Skočil je na širok fotelj ter obsijal ondi nagomiljeno, v vidni naglici zmetano žensko obleko. Ljubkujoče je božal vse predmete, trepetal in skakal z enega na drugega, potem pa švignil na tik stoječo postelj. In zopet je švigal med damastom, svilo, čipkami in ružem, pa obstal na krasnem, snežnobelem komolcu ter ga poljubljal. Objemljajoč in poljubljaajoč ta lepi komolec, pa je zaželel žarek poljubiti vso roko; objel in poljubil je torej še belo ramo, skočil za labodji vrat, švignil na fino bradico ter se utopil v par bujnih, sladkih, živordečih ustnic. Ko pa se je nasitil poredni nagajivec tudi teh, se je začel igrati okoli lepega, ravnega noska in ščegetati zaprti vekci. In ni se mu bilo treba dolgo truditi. Nenadoma sta se širom odprli

68 *Beznica*. Prevedel Ivan Skušek. (Ljubljana 1964). Str. 9–11.

69 V navedenem pismu Franu Vidicu (zač. avg. 1896). Gl. opombo števil. 67.

obe veki, in žarek je osupel odskočil na obilico zlatih, po vzglavju razprostrtih las. (LZ str. 395.)

Značilna prvina, ki z njo postopoma osvetljuje žensko perilo, lepotilne potrebščine in končno še lepo spalno sámo, je »solnčni žarek, ki pada in skače po osebah in stvareh«. Skrbno izbiranje intimnih predmetov in delov ženskega telesa, ki jih oplazi objestni žarek, sodi v pisateljev rokohitrski načrt, ko nam iz zatemnjene spalnice privabi pred oči prizorišče burne ljubezenske noči. Ta hotljivi žarek, ki obvladuje kar ves prizor, pa očitno ni podvržen fizikalnim zakonom, saj kljub marljivi gibčnosti vztrajno ohranja svojo prvotno obliko. Tudi zategadelj mnogo bolj spominja na svetlečo čarovno palico, kot na stanjšano svetlobno prvino, ki mu lahko skazi obliko že najrahljši premik okenskih zaves.

Gibkost svetlobe in značilna zveza med svetlobo in čutnostjo sta tisti okolnosti, ki zaposlujeta našo pozornost v naslednjem odlomku iz Zolajeva romana *Greh abbéja Moureta*:

Kakšen srečen in ljubeč dan! Sonce je sijalo z desne strani, daleč od vdolbine. Vse jutro ga je Serge opazoval, kako je počasi napredovalo. Gledal ga je, kako se mu je približevalo, rumeno kot zlato, kako je gladilo staro pohištvo, se kratkočasilo z ogli in včasih zdrsnilo na tla, kakor konec odvitega blaga. Počasi in varno je napredovalo; to je bilo bližanje zaljubljenega dekleta, ki je stegovalo svoje bele ude, približujoč se vdolbini v enakomernem gibanju, z nasladno počasnostjo, ki je vzbujala blazno željo po njeni posesti. Naposled je proti drugi uri sončna lisa zdrsnila z zadnjega naslanjača, se povzpela vzdolž pregrinjala in se razsula po postelji kot razpuščeni lasje. Serge je prepustil svoje shujšane prebolevniške roke temu strastnemu ljubkovanju, pripiral je oči in čutil, kako se mu po vseh prstih razsipljejo ognjeni poljubi; kopal se je v svetlobi, v objemu žareče oble [...]. Potem se je sonce zopet spustilo s postelje in se s spočasnjenim korakom pomikalo na levo. Tedaj je Serge opazoval, kako se je znova vračalo in se presedalo s stola na stol, in obžaloval je, da ga ni zadržal na svojih prsih.⁷⁰

Zolajev prizor je gotovo zasnovan bistveno drugače kot Govekarjev. O tem ne priča le okolnost, da je tukaj sončna svetloba, ki nima oblike žarka, ampak traku ali lise, strogo vezana na Sergejevo optiko, na *oči opazovalca*, marveč tudi dejstvo, da ima ta premikajoča se svetloba še globljo izpovedno funkcijo in simbolično vrednost. Vse to v Govekarjevi sceni ni zapustilo nobenih sledov. Pač pa je Govekarja v tem delu Zolajevega romana utegnili zanimati opis Sergejevega hlepenja po soncu, njegovi svetlobi in toploti.

⁷⁰ *La Faute de l'abbé Mouret*. Œuvres complètes (Paris 1967) 3, str. 107.

Zola je prizor nastal z erotično govorico, vpletal v opis erotično metaforiko, ki se zgoščuje in stopnjuje do orgastičnega vrha. Svetlobna prvina pri tem sicer ohranja svojo samostojnost, obenem pa se prisposablja in celo poisti z ljubezenskim partnerjem. Prav hkratno uveljavljanje senzualnosti in svetlobe ter njuno občasno zlitje pa je tista značilnost, ki jo najdemo tudi v Govekarjevem prizoru, pa četudi ima tam seveda drugačno vlogo in, kot smo zapisali, samosvojo podobo.

Čeprav odlomek iz *Greha abbéja Moureta* najbrž ni bil brez pomena pri oblikovanju Govekarjevega prizora z žarkom, moramo vendarle navesti še tale kratki odlomek iz romana *Nana*:

Naslednjega dne ob desetih je Nana še spala [...]. Nana je spala na trebuhu, in med svojimi golimi rokami je stiskala podzglavnik, v katerega je zarila svoj obraz, ves bel od spanja [...]. Izpod zavese se je širila svetloba, razločevalo se je palisandrovo pohištvo, tapete in naslanjače iz vezenega damasta z velikimi modrimi cvetovi na sivi podlagi.⁷¹

Med navedenim odlomkom in Govekarjevim prizorom obstajajo podobnosti, ki se ne kažejo le v posameznih sestavinah, marveč tudi v temeljnem prepletu okoliščin, ki ga izpričujejo naslednja dejstva: oba prizora stojita na začetku novega poglavja; Nana in Tončka se prebudita točno ob deseti uri, obe sta imeli za seboj ljubezensko noč, obe sta njuna ljubimca zapustila že pred jutrom in v nadaljevanjih odlomkov se v naslednjem trenutku obe gospici pogovarjata s svojo sobarico.

Naše ugotovitve ne dopuščajo skoraj nobenega dvoma o pravilnosti domneve, da je Govekar ukrojil svoj prizor šele potem, ko se je oplajal z lastnostmi obeh Zolajevih predlog, iz *Nane* in iz *Greha abbéja Moureta*, ki se stikata v skupni snovni prvini – svetlobi.

Čeprav obstaja več sorodnosti med Zolajevimi romani in *V krvi*, se ni Govekar vselej enako določno in neposredno naslonil na dela svojega vzornika. Ko je na primer med pisanjem romana stal pred vprašanjem, kako naj naslika poroko med Tončko in dr. Pajkom, je Minko Vasičevo spraševal tole: »Kako se peljejo svatje k poroki? – S kom se naj pelje udova Žuljanka? – Ali imajo dame v cerkvi druge toalete kot na svatovščini? – Ali je običajno v finih krogih, da po pojedini plešejo? – navadno imajo le fino kosilo, potem se odpeljeta ženin in nevesta. Ob kateri uri je navadno poroka? Ali more biti ob 12. ali 1. – ali 6. zvečer? – [...] Napravi mi za Žuljanko in sodnico, še po jedno (ali dve?) toaleti! Poslane porabim za druge babnice. – «⁷²

71 *Nana*. Œuvres complètes (Paris 1967) 4, str. 44–45.

72 V pismu marca ali aprila l. 1896. Govekarjeva zapuščina, NUK Ms 1011.

Morda si je Govekar svojo poročno sceno zamislil prav pod vplivom Zolajeve v predzadnjem, dvanajstem poglavju romana *Nana*. Ker pa je snoval poroko v domačem, meščanskem okolju in ne v aristokratskih krogih, mu Zolajev tekst ni mogel nuditi kdove kolikšno oporo.

S tem, da je skušal Govekar zbrati ustrezne podatke o poročnih navadah med meščani in se tako hotel poučiti o vprašanju, ki ga je pomanjkljivo poznal, je ravnal popolnoma v duhu dokumentarne metode, ki jo je Zola tako vneto oznanjal v prid eksperimentalnemu romanu. Ravnal je torej natančno tako kot Zola, ki pa ni poznal poročnih navad v plemiškem okolju. Zato je Émile Zola 22. novembra 1879 napisal ženi svojega založnika, gospe Charpentier, tele značilne vrstice: »Ali se v visoki družbi priredi ob poroki ples, in na kateri večer? Na večer ženitovanjske pogodbe ali na večer cerkvene poroke? Ljubše bi mi bilo na večer cerkvene poroke. Želel bi, da bi bil ples v salonu Muffatovih. In zlasti, če je ples popolnoma izključen, ali lahko dam prirediti slavnostno večerjo? In še to: kako bi bila oblečena nevesta, če bi bila slovesnost na večer ženitovanjske pogodbe? In če bi bila na večer poroke, bi moral pustiti poročenca oditi na običajno potovanje ob koncu plesa? [...] Pošljite mi kolikor mogoče natančnih nadrobnosti, nikomur ne bom povedal, da ste sodelovali pri Nani.«⁷³

73 *Correspondance (1872–1902)*. Œuvres complètes, éd. F. Bernouard (Paris 1929) str. 537–538.



Pugljeva proza ob ponovnem branju

1

Pripovedni svet Pugljeve proze pomenljivo opredeljujejo naslovi treh njegovih knjig, ki so izšle skoraj zapored med leti 1911 in 1914: *Mali ljudje*, *Brez zarje* in *Mimo ciljev*. Očitna pomenska vezljivost, ki obstaja med temi dosledno dvočlenskimi naslovi, ne samo dopušča, marveč naravnost izziva k temu, da bi jim kar se da premišljeno določili njihovo skupno podlago. Gotovo bi to tudi poskušali storiti, ko bi ne bil že Juš Kozak v nekrologu pisatelju preprosto zapisal: »Njegov svet so bili 'mali ljudje', ki hodijo 'mimo cilja', žive 'brez zarje'.«¹ Posamezni naslov tedaj ne označuje le tiste novelistične zbirke, saj tudi nobene med njimi ni poimenoval po kateri izmed objavljenih zgodb, temveč hkrati dopolni druga dva in tako vsi skupaj določujejo poglobljeno temo Pugljeve proze.

V ospredju pisateljevega zanimanja so potemtakem *mali ljudje*, ki pa niso predstavniki neke jasno opredeljene družbene skupine, zato jih ne bi mogli poistiti z majhnimi kmeti ali morda z malomeščani, ne glede na dejstvo, da ima slednja oznaka še komajda natančen sociološki pomen. Čeprav gre praviloma za duševno preproste ljudi, ki so zmerno nadarjeni in izobraženi, ki imajo skromne življenjske uspehe, pičlo imetje in medel družaben ugled, sodi mednje vendarle tudi izobraženec, le da oblikujejo njegovo majhnost karakterne lastnosti, ozkosrčnost, malenkostnost, samoljubje. Kot smo že razbrali iz navedenih naslovov knjig, tem malim ljudem brez prodornih uspehov in pomembne prihodnosti ni sojena sreča ali veselje, ampak žalost in gorje, se pravi, da nam pisatelj ne pripoveduje o veselih ali prijetnih dogodivščinah, marveč pretežno o doživljajih, ki imajo zanje neprijetne in hude, če ne že kar usodne posledice, saj povzročajo razočaranje, sramoto ali celo smrt.

Prvič obj: *Jezik in slovstvo*, 1974/75, letn. 20, št. 2/3, str. 39–56.

1 Juš Kozak: Pisatelju Milanu Puglju. *Ljubljanski zvon* 1929, str. 193.

Sedem izmed svojih novel je Pugelj objavil kar po trikrat, prvič v revialnem tisku, drugič v knjižni obliki, nato pa še enkrat v knjigi *Naša leta* (1920), izboru svoje kratke proze iz nekaterih prejšnjih zbirk.² Posebno usodo med temi sedmimi pripovednimi spisi je imela po objavi v knjigi *Mali ljudje* (1911) novela, ki jo je pisatelj imenoval *Osat*.

O njej so knjižni ocenjevalci v časnikih in časopisih poročali na tri različne načine: medtem ko so kritiki v *Omladini*, *Slovenskem narodu* in *Slovanu* označili *Osat* skupaj s pripovedjo *Zimska pot* za najboljši besedili te zbirke, jo je Pavel Perko v *Času* sprejel s pridržki psihološke in ideološke narave, Joža Glonar pa, ki je bil v *Vedi* gorak kar celi knjigi, je tudi *Osat* zavrnil z neprijaznimi vrsticami. Naj je bil sprejem pri recenzentih ugoden ali odklonilen, nihče med njimi ni šel mimo *Osata*, čeprav je res, da se niso razpisali vsi enako tehtno, obširno in naklonjeno.³

Z objavo v *Malih ljudeh* pa zunanja pot te novele ni končana. Še predno je namreč znova izšla v zbirki *Naša leta*, jo je Fran Ilešič objavil v svoji antologiji sodobnega slovenskega pripovedništva *Noviji slovenski pisci*.⁴ Ker so tam razen Tavčarja in Trdina vsi avtorji zastopani samo z enim krajšim sestavkom ali pa z odlomkom iz daljšega dela, ne more biti dvoma, da je Ilešič izbral *Osat* kot najznačilnejše, če že ne kar najboljšo pisateljevo prozno delo, in prav verjetno je, da je o njem enako sodil tudi avtor sam. Zato nas toliko bolj preseneča podatek, da France Koblar te pripovedi ni uvrstil v Pugljeve *Izbrane novele* (1948),⁵ do danes najobsežnejši izbor njegove proze, ki zaobjemlje kar šestindvajset zgodb. Vnovič je novela izšla šele čez četrto stoletja, in sicer v knjižni zbirki *Naša beseda*, široko zasnovani antologiji slovenske literature. Ker je tukaj *Osat* objavljen v družbi le petih Pugljevih novel, se pravi, da je bil sprejet v zelo ozek in strog izbor, ki ga je potrdil tudi knjižni ocenjevalec te publikacije, češ da prinaša knjiga »nekaj zares zgovornih primerov Pugljevega pripovedništva«,⁶ je s tem novela ponovno uvrščena med najpomembnejše pisateljeve prozne stvaritve. Zopet je torej

2 Bibliografski podatki so posneti po pregledu *Bibliografija Milana Puglja*, 1955, NUK, Bibliografski oddelek, ki ga je sestavila Ana Koblar.

3 Joso Jurkovič, *Omladina* 8/1911, str. 220–221; [?], *Slovenski narod* 1911 (17. 10.) št. 239: Jos.[ip] Premk, *Slovan* 1912, str. 29; Pavel Perko, *Čas* 6/1912, str. 236–238; Fr.[an] Kobal, *Ljubljanski zvon* 1911, str. 605–606; Jož.A. Glonar, *Veda* 2/1912, str. 201–202.

4 *Noviji slovenski pisci*. Životopisi i izbor tekstova. Priredio Dr. Fran Ilešič. Zagreb 1919. Izvanredno izdanje "Matice Hrvatske". (*Osat*: str. 184–204.)

5 Milan Pugelj, *Izbrane novele*, Ljubljana 1948. Uredil in spremno besedo napisal France Koblar.

6 Milan Pugelj – Anton Novačan – Cvetko Golar: *Izbrano delo*, Ljubljana 1971. Izbral in uredil dr. Franc Zadavec. – Prim.: B.[ožidar] B.[orko]: Pugelj, Novačan, Golar. Pet novih knjig Naše besede. *Delo* 1972 (27. 5.) št. 142.

Osat dobil tisto mesto, ki sta mu ga nekoč popolnoma oporekala Glonar s svojo odklonilno kritiko in pa seveda Koblar, ki zgodbe ni sprejel na 350 strani Pugljevih *Izbranih novel*.

2

Novela, ki ji posvečamo naše razpravljanje, ima v naslovu ime rastline, ki jo opredeljujejo nekatere značilne lastnosti, med katerimi sta prav gotovo bodljikavost in plevelnost, pa tudi okrasnost in zdravilnost. Ker nimamo opraviti s strokovnim sestavkom s področja botanike, temveč s tako imenovano leposlovno prozo, naslov seveda ne označuje le določene rastline iz družine košaric (*Compositae*), ampak hkrati izraža še kaj drugega. Zato se seveda sprašujemo, katera izmed lastnosti je pritegnila pisatelja, da je noveli dal prav tak naslov. Ali ga je zamikal osat zavoljo trnovih bodic, se pravi, da mu je postal podoba za iskrivo, duhovito misel, ki zbode pogovornega nasprotnika, kakor jo lahko najdemo že pri Ivu Šorliju, ali pa metafora za pesnikovo trpljenje in bolelost, kakršno je zapisal Srečko Kosovel?⁷ Morda pa je pisatelj prispodobil literarnega junaka z osatom kot plevelno rastlino in takó oživil tisto njeno posebnost, to je nekoristnost in celó škodljivost, s katero se vztrajno spoprijema kmetovalec, saj mu duši posevke in mu preprečuje večji poljski pridelek?

Kaj od tega potemtakem označuje naslov Pugljeve novele in kakšna je njena zgodba? Če zapišemo, da Toneta Mirtiča, mladega železniškega pripravnika v nekem manjšem kraju, nepričakovano in brez odpovednega roka odpuste iz službe in da mora že naslednji dan nagloma izprazniti tudi sobo, kajti že je na poti novi uradnik, smo navedli le prvi dogodek, prvo usodno nesrečo, ki se mu je pripetila, zakaj prav kmalu ji sledi druga – njegova prostovoljna smrt pod vlakovimi kolesi. Med obema dogodkoma, enim na začetku in drugim na koncu zgodbe, je Mirtič sicer prebil deset dni na trgatvi med domačimi, torej sredi ljudi, ki so mu bili naklonjeni in ga ljubili, vendar se kljub temu nikakor ni mogel dogrebsti do rešitve, ki bi z njo izravnal hudi življenjski udarec, zadan z nepričakovano odločitvijo njegovih delodajalcev.

Zgodba torej pripoveduje o človeku, ki ga odpust z dela pahne v najgloblji obup in celo v smrt, kar pomeni, da preobrne njegovo usodo razmeroma neznamen, spričo tako pogubne posledice že kar ničeven vzrok. Ob izidu novele v *Malih ljudeh* so se zato nekateri kritiki z vso pravico spraševali,

7 Ivo Šorli: *Človek in pol*, Ljubljana 1903, str. 56 [avtor je pomotoma zapisal Vladimir Levstik – op. ur.]; In memoriam Srečku Kosovelu. Iz njegove zapuščine, *Ljubljanski zvon* 1936, str. 239–240.

zakaj neki Mirtiča pokonča ta sicer resda neprijetna in morda tudi krivična odpoved, ko pa po merilih vsakdanje skušnje to le ni dovolj tehten in prepričljiv razlog, da bi si mlad človek moral vzeti življenje. Prav to, na prvi pogled neskladno vzročnost je moral imeti v mislih Joža Glonar, ko je zapisal, da novela boleha »na pomanjkanju notranje motivacije. [...] Mirtič je tako nesrečen, tako žalosten junak, da se človeku v srce smili. Če pa se bravec praša: Kako, zakaj, odkod, pa ne dobi od avtorja odgovora, zato ni mogoče usmiljenje s takim človekom in zato tudi za žalostni konec ni primerne razloga.«⁸ Dosti ljubeznivejši Pavel Perko sicer tudi meni, da je konec novele »docela izgrešen«, ker se mu zdi čudno, »da tako mlademu fantu s pošteno preteklostjo in dobrimi spričevali ne pride na misel, da se bo pač dobila kaka druga služba v nadomestilo za izgubljeno«, vendar skuša Mirtičev korak razumeti in razložiti, saj ga utemeljuje takole: »No, aspirant Mirtič je pač med tistimi 'malimi' ljudmi, ki jim manjka poguma in eneržije.«⁹ Poglavitni razlog Mirtičevega zloma odkriva torej v tem, da nima poguma in moči, kar očitno pomeni, da v spektru njegovih lastnosti ni znajdljivosti, vztrajnosti in odločnosti, skratka, ker mu manjka nečesa, kar lahko imenujemo življenjska žilavost. Drugače je doumel vzrok Mirtičeve smrti Joso Jurkovič, ki je prepričan, da je vsemu kriva njegova »duševna enostranost«, saj prav zavoljo nje ni niti prenesel nenadnega neuspeha niti ni kljuboval nastalim zapletljajem, in ravno zato bi naj bila novela »slika ponesrečene ekzistence«.¹⁰ Mirtičeve »duševne enostranosti« pa Jurkovič ni določneje opredelil, tako da ostaja oznaka ohlapna in nenatančna in zaradi te svoje pomenske nejasnosti lahko seveda zaznamuje več kot samó krhkost in zlomljivost oziroma slaboten in omahljiv značaj, zato kaže upoštevati možnost, da bi utegnila biti blažji izraz za posebno, bolezensko duševno stanje.

Ne da bi nam bilo treba ugibati o ocenjevalčevem resničnem namenu, se sprašujemo, če Mirtičevo obnašanje morebiti vendarle dovoljuje tudi drugačno razlago od tiste, ki upošteva samo določene karakterne lastnosti. Pri mladem uradniku namreč opažamo splet značilnih simptomov – močno potrto, mračno razpoloženje, pa tudi občutje nesmiselnosti, lastne nevrednosti in krivde – ki najbrž dopuščajo domnevo, da gre za motnje v čustvenem vedênju, ki jih psihologi imenujejo melanholija ali endogena depresija. Glede na to, da si je Mirtič sam vzela življenje, pa je za nas gotovo poučna izjava psihiatra-suicidologa,¹¹ da večino teh depresivnih bolnikov pogosto

8 Jož. A. Glonar: Slovensko slovstvo. *Veda* 2/1912, str. 201.

9 Pavel Perko: Mali ljudje. *Čas* 6/1912, str. 237–278.

10 Joso Jurkovič: Milan Pugelj, Mali ljudje. *Omladina* 8/1911, str. 221.

11 Erwin Stengel: *Selbstmord und Selbstmordversuch*, Frankfurt 1969, str. 47.

spremlja želja po smrti, zato je med njimi mnogo takih, ki store samomor ali ga vsaj poskušajo storiti. Ker pa se po zatrjevanju psihologov samomori ne dogajajo brez posebnih motivov, se tudi ti duševni bolniki, kljub temu, da se ukvarjajo z mislijo na smrt, zanjo zares odločijo šele v tistem trenutku, ko jih nenadoma nekaj hudo prizadene. In tak močan pretres doživi kajpada tudi Mirtič tedaj, ko ga povsem nepričakovano in popolnoma nepripravljenega odpuste iz službe. Ali smemo potemtakem sklepati, da je Mirtič že ves čas duševno bolan in je odpoved le ustrezní motiv za njegov samomor? Ali pa pomeni odpoved morda tisti usodni sunek, zavoljo katerega se bolezen sploh šele pojavi? Kajti psihiatrija, ki sicer priznava, da so vzroki te bolezni v večini primerov neznani, dopušča namreč možnost, da utegne endogeno depresijo sprožiti tudi kak presunljiv zunanji dogodek.¹² Naj sprejmemo prvo ali drugo izmed dveh različic, v obeh primerih razgllašamo Mirtiča za psihotika. V njegovi duševnosti odkrivamo torej tisti člen, ki samomor ne samo omogoča, marveč tudi utemeljuje, se pravi, da preko prevodnosti njegovega psihičnega oziroma psihotičnega ustroja povezujemo oba pola njegove zgodbe – odpust z dela in smrt.

Ko smo poskušali najti pojasnilo za Mirtičevo samomorilsko dejanje v duševnem območju, smo se zadržali prav na tisti ravnini novele in njenega glavnega lika – imenujmo jo psihološko – ki jo je s svojo razlagalno raznoličnostjo določila že tedanja revialna kritika, saj ni samo pokazala posebnega zanimanja za motiviranost Mirtičeve smrti, temveč jo je zaposlovalo širše vprašanje o tem, kako sta značaj in zgodba ukrojena po zakonih nujnosti in verjetnosti. Čeprav je naša razlaga v psihološkem območju novele možna in najbrž tudi upravičena, pa ne vključuje hkrati trditve, da je psihologija Pugljevega literarnega lika tudi zares koherentna in da je dejanje zgodbe docela ustrezno in prepričljivo utemeljeno. Kajti o zadostni »notranji motivaciji« – pojmu, ki ga je uporabil Joža Glonar v svoji oceni – toliko časa ne moremo govoriti, dokler presojamo besedilo z vidika tradicionalne psihološke proze. Tej zvrsti se namreč ne izmikajo samo nekatere sestavine oziroma posamezni deli novele, ampak kar njena celotna notranja zgradba in notranja vsebina. Vse to pa pomeni, da nas ne morejo zadovoljiti niti tisti kritični spisi, katerih namen je izslediti psihološko skladnost novele, niti tista razlaga, ki ji nasploh odreka vsakršno »notranjo motivacijo« in jo na podlagi te ugotovitve zavrne kot neuspelo, neučinkovito in neumetniško.

Iz tega, kar smo zapisali, pa izhaja potreba po drugačni, natančnejši in zrelejši opredelitvi pomembnejših pripovednih prvin zgodbe, tedaj nujnost, da si dejanje razložimo nanovo in z vso skrbnostjo, tako da prodremo

¹² Prav tam.

preko zoženih meja psiholoških razlag do drugih, pristnejših in pomembnejših razsežnosti novele.

3

Fabulativno izhodišče novele, torej dogodek, iz katerega poteka tako rekoč neogibno vse dejanje, je sporočilo železniške direkcije o Mirtičevem odpustu z dela, ki je hkrati korenita in usodna prelomnica v njegovem življenju. Že takoj prvi dan povzroči nekaj zgovornih nevšečnosti. Postajni čuvaj mu ob srečanju ne salutira, tovariš iz pisarne, ki se z njim celó tika, namerno prezre njegov prijateljski pozdrav in postajni načelnik se obrne v stran prav takrat, ko se mu hoče Mirtič spoštljivo prikloniti. Vedênje treh železničarjev, ki so v tem prizoru razvrščeni natanko po uradni lestvici oziroma rastoči službeni pomembnosti, ni naključno, marveč je nedvomno znamenje, da so dovčerajšnji Mirtičevi sodelavci na mah, grobo in očitno spremenili svoj odnos do njega. Nič bolje se mu ne godi zvečer v gostišču, kamor redno zahaja na hrano, saj se gostje zanj nalašč ne zmenijo, krčmar ga ne pozdravi in natararica, sicer prijazno in ustrezljivo dekle, mu povsem proti navadi osorno ponudi eno samo jed. Nasproti Mirtiču se torej ni zarotilo samó službeno okolje, ki je ponazorjeno s hierarhično predstavitvijo, temveč se je prezirljivi odnos zalezal tudi v družabno področje. Če je odvracanje železničarjev od človeka, ki ga je direkcija spodila »iz pisarne na ulico, od kruha med kamenje« (67),¹³ še nekako razložiti z neke vrste vzajemnostjo spričo njihovega morebitnega občutka ogroženosti, pa je popolnoma nerazumljivo, zakaj z njim takó žaljivo ravnajo v krčmi, kjer je vendar stalni gost, ki jim prinaša zaslužek in s katerim nikoli niso imeli nobenih težav, pač pa vselej le dobiček? Z vso upravičenostjo torej pričakujemo razkritje resnično tehtnega vzroka, ki je pripeljal do Mirtičevega odpusta iz službe, saj imamo v temeljno spremenjenem odnosu okolice do njega močno oporo za domnevo, da je bržčas moral zakriviti neko zares hudo, nepremišljeno ali celó sramotno dejanje.

In kakšen je ta razlog, zavoljo katerega so Mirtiča odpustili z dela? Zapisali smo že, da je odpoved prišla nenadoma in nepričakovano, »kakor blisk iz oblaka« (67), vendar je mnogo pomenljivejše dejstvo, da si Mirtič sam te odpovedi na noben način ne zna razložiti. Čeprav je natančno pregledal svoje življenje in nadrobno pretehtal svoje delo, ni nikjer našel niti najrahljšega vzroka za svoj odpust. S tovariši v službi, s Slovenci kakor tudi z Nemci, je bil v dobrih, tako rekoč prijateljskih odnosih, pa tudi s svojim

13 Številke v okroglem oklepaju za navedki označujejo strani v knjigi: Milan Pugelj, *Mali ljudje*, Ljubljana 1911, kjer je na straneh 65–101 objavljena novela *Osat*.

šefom ni imel nobenih sporov, ki bi lahko zatemnili njuno razmerje. In ne nazadnje, za svoje delo je bil strokovno ustrezno usposobljen, saj je s tem, da je bil opravil vse izpite, izpolnil predpisane pogoje in si tako tudi pridobil pravico do skorajšnje stalne nastavitve. Nič čudnega torej, če je potem, ko sam nikakor ni mogel najti razloga, ki bi upravičil ravnanje direkcije, prosil sodelavca s »prestrašenim in kakor bolnim glasom«: »Razjasni mi skrivnost, zakaj so mi odpovedali službo?« (74). In s kakšnim odgovorom mu postreže njegov tovariš? »Ker nisi mož! Ne znaš postopati z delavstvom, ne znaš govoriti s strankami – no, sploh nimaš ne službenega obraza, ne službenih gest, ne besed. Ženska si, ženska v hlačah [...], motovilo človeško!« (75). Sicer mu je res nekaj podobnega nekoč očitala že predstojnikova hčerka, češ da je »kakor kaka devica. Nimate ne brk, ne moških potez, ne moških oči – sploh: pokvarjena rasa« (68), in tudi ona je bila mnenja, da Mirtič ne sodi v železniško pisarno, vendar je tedaj »vse to pretrpel in prenesel« (69), saj je bilo povedano bolj mimogrede, imelo pa tudi ni nobenih neprijetnih posledic; končno pa tudi ne kaže izključiti možnosti, da se mu je hotela »Kristina s ponarejenimi zobmi« samo maščevati, ker se zanjo ni dovolj zanimal, ker je ni ne zapeljeval in ne zasnužil. Povsem brezzvezna in naključna pa njena izjava le ni mogla biti, kajti zakaj bi sicer njen odurni, »zaničljivi in skoro sirovi« smeh spremljal kot zvočna kulisa prav tisti prizor na postaji, ko se njen oče izmika Mirtičevemu pozdravu.

Medtem ko ga je takrat Kristinina zlobna izjava prizadela morda le v njegovi moški časti, ga sedanje kolegove besede vse drugače pretresejo, saj so spričo njegove stiske dobile neprimerno večjo težo. In ker odločba direkcije ne vsebuje ustrezne obrazložitve oziroma utemeljitve odpovedi, je sodba Mirtičevega tovariša pravzaprav edina razlaga njegovega odpusta. To, resda neuradno tolmačenje, ki pa očitno povzema obče mnenje, seveda ne moremo imenovati drugače kot zmedeno, pristransko in nesmiselno, saj se naravnost roga običajnemu pojmovanju moralnih in juridičnih norm. O samih očitkih pa je treba nujno zapisati tole: niti Mirtičeva nežna, (še) nemožata zunanost niti njegovo vedênje v pisarni, ki je bilo najbrž vljudno in zadržano in izdaja mladeniča s senzibilno inteligenco, ne moreta biti prekrška, kaj šele odločilna razloga za nenadni odpust. Nič čudnega, če se nam zatorej upravičeno vsiljuje tale sklep: Mirtič na vprašanje, zakaj je odpuščen z dela, ne dobi odgovora, ali natančneje povedano, na to vprašanje ne dobi zadovoljivega, zanesljivega in razumnega odgovora. Odpoved kakor da ni v ničemer utemeljena.

Nenavadna in skrivnostna odpoved dobiva v Mirtičevem ravnanju nepričakovano, a pomenljivo dopolnilo. Mirtič se namreč nerazumni odpovedi ne upre, ne sklicuje se na pravice, ki mu jih nedvomno zagotavljajo

pogodbene obveznosti delodajalca oziroma določbe delovnega prava, temveč se z odpustom kratko in malo sprjazni. Še več, po kratkem obotavljanju je celo prepričan, da je resnično nesposoben, nedelaven in zato nevrednej, ali kakor sam o sebi pravi: »On ni bil poraben v službi, on ne zna delati, on ni človek« (78). In tisti hip, ko mu še domači in prijatelji v en glas povedo, da tak človek »ni za življenje«, ker je »nevreden«, to svojo uničujočo sodbo pa kot kmetovalci podkrepijo s prisposodbo o osatu, ki ga je treba neizprosno iztrebiti, je njegova usoda tako rekoč že zapečaten. Krog Mirtičeve izločenosti, odtujenosti in osamljenosti se je dokončno in nepreklicno sklenil.

Potemtakem je očitno, da sta obe odločitvi, lažna ali navidezna utemeljitev odpusta in Mirtičeva nespametna samoobtožba, ki se tako izrazito razhajata z bralčevim pričakovanjem, v svojih vzročnih temeljih premaknjeni in izkrivljeni, saj ni dvoma, da sta zasnovani zoper logiko in zoper razum. Pugelj se je torej na teh mestih zgodbe, ki se sicer drži trdnih tal izkustvenega sveta, odpovedal kavzalnostnemu principu in tako bralcu dogajanje potujil, če s tem glagolom označimo učinek postopka, ki so z njim običajni pojavi in njihovi odnosi oblikovani tako, da postanejo nenavadni in čudni, če ne že kar nelogični in nerazumni. To pa se je seveda moglo zgoditi predvsem zategadelj, ker ne gre za dve poljubni, nepomembni fabulativni prvini, marveč za dogodka, ki sta za pripoved temeljnega in bistvenega pomena, kajti brez njiju zgodbe, kakršna je, preprosto ne bi bilo.

Dogodka, potujena v skrivnostno in že kar môrasto resničnost, ki je v tako očitnem nasprotju s pripovednim vzorcem besedila, pa bralca naravnost silita, da premisli notranji ustroj novele, saj najde v njuni značilni posebnosti oporo za misel, da polje pod površino pripovedi simbolni tok, duhovno dogajanje, ki se v njem izraža to, kar lahko imenujemo smisel zgodbe. Čim se pa odločimo, da razkrijemo tako imenovano zgodbino resnico kot posebno notranje spoznanje, zgubijo kajpada sleherno mikavnost in najbrž tudi upravičenost tako poskusi, razložiti Mirtičevo usodo z njegovo psihično konstitucijo, kakor morebitna ugibanja o tem, ali je bil mladenič vpleten v socialna nasprotja časa in ali je kot žrtev krivične družbe podlegel močni, okrutni in brezobzirni železnici. To pa seveda pomeni, da ni zanemarljiva le psihološka, temveč tudi socialna in povrh še zgodovinska, na določen kraj in čas vezana razsežnost novele.

4

Medtem ko smo se doslej usmerjali v empiričnost in preverjali kavzalnost noveline pripovedne plasti, posvečamo poslej našo pozornost drugim,

globljim elementom Mirtičeve zgodbe. V ta namen seveda temeljito spreminjamo bralno optiko, saj zabrišemo podobo izkustvene resničnosti, ki se je že tako pokazala kot nezadostna in meglena, in izostrimo tisto notranjo razsežnost zgodbe, ki ji velja naše osrednje zanimanje.

Potemtakem se moramo ponovno vrniti k Mirtičevemu odpustu, ki je s svojim prevladujočim pomenom za zgodbo še vedno v ospredju našega razpravljanja. Iz tega dogodka izvira namreč Mirtičev popolnoma novi življenjski položaj, ki je zanj značilno, da se od njega odvrtačajo prav vsi, ki vedo za njegovo nesrečo. Očitno je torej, da se je podrlo dosedanje razmerje med njim na eni in svetom okrog njega na drugi strani, pri čemer je treba posebej poudariti, da ta sprememba ni ne bežna ne delna, marveč bistvena, korenita in celostna. Tako tehtna je in globoka, da lahko govorimo o zares temeljnem preobratu v odnosu med Mirtičem in svetom, s čimer seveda predpostavljamo, da sta si Mirtič in svet tudi doslej stala nasproti, le da med njima ni bilo ne napetosti ne sovražnosti. Ta domneva pa more biti le delno točna, ker je povsem razvidno, da je bila Mirtičeva zveza s svetom tesna in zaupna, se pravi, da je bil s tem svetom združen, bil je del tega sveta, saj je bilo razmerje med njima tako pristno in ubrano, da se je v njem počutil varen in zadovoljen. Če se je to stanje sedaj spremenilo, gre kajpada za nasledek dejstva, da je bil Mirtič iz sveta, ki mu je še pravkar pripadal, izločen. Njegov odpust kot nasilna izključitev ju je torej razdvojil in odmaknil, s tem pa je med njima ustvaril tisto potrebno razdaljo, ki mladeniču sploh šele omogoča, da svet presodi in obenem določi svoje (novo) razmerje do njega. Zakaj svet, ki ga je bil Mirtič vaju in ki se mu je očitno zdel običajen in prikladen, je popolnoma izgubil svojo vsakdanjo samoumevnost: pomaknjen je v bistveno drugačno, žarnejšo luč.

Svet, kot se Mirtiču kaže, je potemtakem brez dvoma grob, krut in krivičen, sovražen in nasilen, predvsem pa brezmejno tuj. O tem zgovorno pričata strnjeni nastop železniških delavcev skupaj s hčerko njihovega šefa in vedênje krčemskega osebja z gosti vred. Ta tujost pa se ne odraža le v tako surovi obliki, kot jo doživlja Mirtič na delovnem mestu in v gostilniških prostorih, marveč tudi v drugačnih, iztanjšanih odtenkih neprimerno intimnejših odnosov.

Gre kajpada za Mirtičevo ljubezensko zvezo z dekletom iz domače vasi. Tjakaj se namreč Mirtič zateče neposredno po odpustu, saj so ga na vso srečo starši prav tedaj povabili na trgat. S pošto pa je tistega dne prejel še drugo pismo, ki mu ga je napisala njegova zaročenka Tina. Vrstice, ki resda prekipevajo od ljubezenske sreče in veselja zavoljo fantovega bližnjega obiska, pa vsebujejo eno sámo, posebno in čisto določno željo oziroma naročilo: »Prosim Te prav lepo, da se pripelješ to pot v uniformi. Oče je rekel,

da imaš tudi sabljo, in sicer zgoraj in spodaj zlato. Na naši železniški postaji sem [si] že ogledala vse uradnike, pa nima nobeden zlate sablje. Kako, da jo imaš Ti? Pripelji jo na vsak način s seboj?» (78). Ker pa pride domov že naslednji dan, so vsi na moč presenečeni. Ne čudi se samo mati: »Prideš kakor duh z onega sveta!« (84), tudi oče začudeno vpraša: »Kaj so te oblaki iztresli?« (85), zato ni pravzaprav nič presenetljivega, če tudi Tina najprvo reče: »Ti! Kako pa, da si se tako nenadoma pripeljal?« (87). Na to svoje vprašanje pa sploh ne pričakuje odgovora, saj takoj nadaljuje z zasliševanjem, ki ga sestavlja niz rezkih vprašalnih stavkov: »Ti! Zakaj pa nisi prišel v uniformi? In sablja? Kje imaš sabljo?« (88).

Mlademu in preprostem dekletu pač ne moremo zameriti, da se hoče postaviti s svojim lično opravljenim in povrhu še z zlato sabljo opasanim izbrancem, saj nam o podobnih željah danes poročajo tudi v dnevnem časopisu,¹⁴ vendar zvene iz njenih besed takó razločno poudarjeni očitki, da jih kar ni moč preslišati. Nas resda ne zanima toliko morebitna dekletova gospodovalna narava, ki bi sicer utegnila napovedati Mirtičevo skorajšnje popolno podreditev, saj so mu že takó strogo odmerili njegove prihodnje dolžnosti – z »dobro službo [skrbeti] zanjo in za otroke« (86), pač pa nas posebno zaposluje smisel Tininega vztrajnega in nenehnega spraševanja po uniformi.

Z enotno barvo in enotnim krojem označuje uniforma lastnikov poklic in njegovo stanovsko pripadnost, imetnik take oprave sodi tedaj v svet, ki v njem vladajo natanko določeni hierarhični odnosi, obvezujoče norme in ustaljene vrednote. Nositi uniformo pomeni seveda podrejeni se temu svetu in njegovim pravilom. Najbrž pa ne more biti dvoma, da táka poslušnost navsezadnje človeka osiromaši, okrne mu njegovo individualnost, saj mu vceplja neposredno čredno miselnost in ga takó odtujaše samemu sebi. S svojo dekorativno veljavo, ki jo pri Mirtiču še posebej poudarja in pomenljivo dopolnjuje »zgoraj in spodaj« zlata sablja, pa je uniforma hkrati prav tisti rekvizit, ki to resnico o človekovi samoodtujitvi prikriva. Mirtičeva uniforma s svojim očitno nepristnim bliščem prisposablja torej njegovo samoodtujenost in usodno pripadnost svetu. Odložiti uniformo pomeni potemtakem odreči se temu svetu, izločiti se iz njega, pa četudi ne po lastni želji.

Če se torej Tina s svojo uporno zahtevo oglašá tedaj, ko je mladenič uniformo dokončno slekel, ker je pač z odpustom izgubil pravico do nje, dobiva njeno početje spričo te značilne okolnosti poseben pomen in poudarek. Dekletov nastop ne pušča nobenega dvoma, da ne gre zgolj za nečimrno željo po bahavem razkazovanju, marveč za globok nesporazum in tehtno

14 Gojenec vojaške šole je izjavil novinarju: »Tini, mojemu dekletu, je bolj všeč, če pridem na zmenek v uniformi.« Gl. Šola kopenske vojske. Jugoslavija v malem. *Delo* 1974 (27. 2.), št. 48.

neskladje med Mirtičem in Tino, saj hlasta dekle po rečeh, ki jih Mirtič nima več, in vrednotah, ki so očitno nepristne.

Smisel tega prizora je tedaj popolnoma jasen: tudi dekletovo ravnanje pripoveduje o tujosti sveta, ki je tembolj boleča in usodna, ker se ne ustavi niti pred pragom najintimnejšega življenjskega področja – ljubeznijo. Človek je zatorej res osamljen in stoji sam nasproti svetu, ki ga šele sedaj lahko natančneje opredelimo: ne gre (samo) za tako imenovano družbeno okolje, družbene odnose in institucije, marveč za vse, kar ni človek sam, se pravi, da se svet prične že pri drugem, čeprav najbližjem človeku, pri »tebi«.

Svet, kakršnega doživlja Mirtič, ne pušča potemtakem nobenega dvoma, da se ni izoblikoval nenadoma, temveč da je tujost njegova poglobljena immanentna razsežnost. Če se torej ni preobrazil svet, še celo pa se to ni moglo zgoditi čez noč, to pač pomeni, da se je v temeljih spremenila le Mirtičeva vednost o njem. Ker pa je ravno njegov odpust iz službe bistveno preoblikoval njegovo tolmačenje sveta, odkrivamo v tem dogodku kajpada poseben simbolni pomen. Zakaj Mirtičev novi življenjski položaj je nedvomno popolna negacija vsega, kar je do tistega trenutka izpolnjevalo njegovo življenje in mu dajalo smisel – uspešno poklicno delo, priljubljenost med znanci in tovariši, občutek varnosti, ljubezen, načrti za prihodnost ipd. Vse to je sedaj na mah splahnelo in se preprosto izkazalo kot gola iluzija. Mirtiča je torej odpoved predramila iz normirane vsakdanjosti, ki se ji človek nezavestno predaja in podreja, in mu odprla nove možnosti presojanja. Potegnila ga je izpod skladanic ustaljenih navad in obrabljenih vedenjskih vzorcev, ki o njih ni nikoli resneje razmišljal, in ga prebudila v višje, zavestno življenje. Gre namreč za nič manj kot za spoznavno dejanje, in sicer za spoznanje o resnici človekovega bivanja v svetu, ki ni samo tuj, temveč tudi sovražen in nesmiseln, o čemer nas še posebej prepričujejo nekatere Pugljeve paradoksnost potujene podobe.

Opozorili smo že na okolnost, kako spremlja Mirtičevo odpoved pojasnilo, da je prišla »naenkrat, kakor blisk iz oblaka« (67), pri čemer je na prvi pogled videti, kot da primera z bliskom samó podkrepljuje nenadnost in nepričakovanost dogodka. Kaj kmalu pa ugotovimo, da ta prisposoda niti ni najustreznejša ponazoritev presenečenja, saj moramo upoštevati, da je blisk iz *oblaka* tako rekoč nujna sestavina nevihtne vremenske slike in zatorej nič nepričakovanega. Drugače je seveda s pregovorno rečenico 'kakor strela z jasnega', ki izraža osuplost na dosti pristnejši in nazornejši način, saj si z najboljšo voljo ne moremo predstavljati, kako bi lahko pričakovali strela z *jasnega neba!* Oba sorodna reka se ne razlikujeta le po tem, ali je vreme vedro ali oblačno, temveč tudi takó, da švigne z jasnega neba *strela*, iz oblaka pa *blisk*.

Fizikalno med strela in bliskom kajpada ni razločka, saj gre za poimenovanje enega in istega elektrodinamičnega pojava, kjer se sprošča

atmosferska električna, vendar običajno razlikujemo med *udarom* strele, pa močno in slepečo *svetlobo* bliska, čeprav seveda nekatere lastnosti, predvsem hitrost, enako povezujemo z obema pojmom. Razloček med strelo in bliskom potrjujeta tudi etimona obeh besed: medtem ko vsebuje strela najbrž indoevropski koren *ster-, ki pomeni proga, črta ipd., vsebuje blisk, ki je izpričan tudi v stari cerkveni slovanščini v pomenu »bleščeča svetloba«, indoevropski koren *bhlēig- (bleščati) in je torej etimološko soroden z besedo blesk, ki vsebuje isti koren.¹⁵

Če je torej Mirtiču prišla odpoved »naenkrat, kakor blisk iz oblaka«, zaznavamo v tej rečenici neutajljivo pričujočnost bleska oziroma svetlobe, ki pa je kar ni moč uskladiti s turobno usodnostjo tega dogodka. Vendar zgubi naš pomislek svojo utemeljenost, takoj ko zanemarimo izkustveno raven pripovedi, kajti v naši novi bralni optiki nam luč, ena najstarejših metafor spoznanja, ponazarja prebujajočo se vednost o resnici sveta, ki jo iztrga temi nevednosti. Se pravi, da iz komparacije »kakor blisk iz oblaka« ne razberemo le nenadnosti dejanja v izkustveni, marveč tudi spoznanje resnice v duhovni razsežnosti pripovedi. Blisk s svojo lučjo nam torej »osvetljuje« Mirtičev odpust kot dogodek, katerega posledica je v tem, da človek spregleda, se zave ustroja sveta in spozna njegovo resnico. Dejstvo, da simboličnega bliska ne odkrivamo na razvidni, gladki površini besedila, ampak tako rekoč v njegovih gubah, v komparaciji, in še to le v podobi (*kakor* blisk), brez ustreznega dopolnilnega člena v podstavi, najbrž le neznatno okrnjuje njegovo vlogo in njegov pomen.

Naše razpravljanje spremlja vseskozi ugotovitev, da zateče Mirtiča odpoved popolnoma nepripravljenega. Prav zategadelj seveda ni naključje, da ga preseneti sredi branja, vendar ne z dnevnim časopisom ali strokovnim tiskom v roki, temveč z eno izmed svojih »leposlovnih knjig na mizi« (66). Sprva bi sodili, da gre morda za nebitveno nadrobnost, ki jo omenjamo po nepotrebnem, vendar nam natančnejši premislek potrjuje domnevo, da je Mirtičevo zanimanje za literaturo v resnici pomenljiv podatek. Ne samo, da je Mirtič kot bralec odmaknjen od vsakodnevnih obveznosti, odgovornosti in skrbi, zaradi česar ga seveda neprijetna novica tem brezobzirneje iztrga iz sveta imaginacije in neusmiljeno pahne v realnost, ampak nam njegovo berilo pojasnjuje marsikaj, kar je v najtesnejši zvezi z njegovo duhovno preobrazbo.

O bralcu in branju obsežneje razpravlja Robert Escarpit v svoji znani knjizici o socioloških vidikih literature, kjer beremo v poglavju »Branje in življenje« tele poučne misli:

15 Prim.: J. Pokorny: *Indogermanisches Wörterbuch*, 1. Band, Bern 1959; M. Fasmer: *Etimologičeskij slovar' ruskogo jazyka*, III, Moskva 1971.

Branje je izrazito samotna zaposlitev. Človek, ki bere, ne govori, ne deluje, odteguje se soljudem, loči se od sveta, ki ga obdaja. To velja enako za avditivno kot vizualno branje: nihče ni bolj ločen od svojih tovarišev kot gledalec v gledališki dvorani. V tej zvezi naj poudarimo temeljno razliko med literaturo in lepimi umetnostmi: medtem ko sta lahko glasba in slikarstvo okras in celo funkcionalno okolje dejavnemu bivanju, ker zaposlujeta le del pozornosti, branje ne pušča čutom niti kanca prostosti in prevzema celotno zavest, tako da bralca ohromi.

Branje je torej družabno in hkrati nedružabno početje. Začasno pretrga človekove zveze z njegovim svetom, da lahko postavi nove s svetom literarnega dela. Nagib za branje je zato skoraj vedno neko nezadovoljstvo, neskladje med bralcem in njegovim okoljem [...]. Na kratko: branje je zatočišče pred absurdnostjo človekovega bivanja (*condition humaine*). [...]

Pogosto uporabljamo izraz 'literatura bega' (*littérature d'évasion*), ne da bi imeli vselej prav jasno predstavo o tem, kaj to pomeni. Zaničljivi in izzivalni prizvok, ki spremlja ta izraz, je precej samovoljen. Vsako branje je dejansko najprej beg.¹⁶

Sicer pa ugotovitev o branju kot begu ni niti nova niti izvirna, ker jo v skoraj enaki obliki izpričamo vsaj že pri Franzu Kafku, ki je v pogovoru s svojim mladim občudovalcem in prijateljem Gustavom Janouchom izrecno poudaril, da je literatura »beg pred resničnostjo«. ¹⁷ Kafkova misel, ki izhaja iz drugačnih postavk in ima nenazadnje tudi drugačen namen kot ugotovitev francoskega pisca, ni naključen domislek, temveč člen razvejane izjave o književnosti, ki nam pravzaprav dopolnjuje in priostruje Escarpitovo ugotovitev. To je jasno razvidno iz strnjenih Kafkovih besed, ki jih je Janouch zabeležil takole: »Pesništvo je zgostitev, esenca. Literatura je raztopina, nasladilo, ki olajšuje nezavedno življenje, mamilo. Pesništvo je ravno njeno nasprotje. Pesništvo prebujata.« ¹⁸ Seveda je povsem očitno, da pri Kafku, pač v skladu z ustaljenim nemškim poimenovanjem, ne gre za oblikovno razločevanje med pesništvom (*Dichtung*) kot vezano besedo in literaturo kot prozo, temveč za globljo, umetniško in idejno razmejitev. Podobno razlago najdemo v Kafkovem pismu prijatelju Pollaku skoraj dve desetletji poprej, kjer so zapisani tile značilni stavki: »Mislim, da bi morali sploh brati samo take knjige, ki nas grizejo in bodejo. Če nas knjiga, ki jo beremo, ne zbudi z udarcem s pestjo po glavi, čemu jo potem beremo? [...] knjiga mora biti kot sekira za zmrznjeno morje v nas.« ¹⁹ Da

16 Robert Escarpit: *Sociologie de la littérature*, Paris ³1964, str. 119–120.

17 Gustav Janouch: *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*, Frankfurt 1961, str. 35.

18 Prav tam.

19 V pismu Oskarju Pollaku z dne 27. I. 1904. Gl. Franz Kafka: *Briefe 1902–1924*, [Frankfurt] 1966, str. 27–28.

pa more neko delo zbuditi človeka iz nezavednega, »zmrznjenega« življenja, tako da povzroči začudenost, ki naj pripelje k spoznanju, mora imeti seveda vrednote, ki se z njimi lahko ponaša samo umetniško vredno delo, tedaj besedna umetnina, ki sodi v pesništvo in ne v literaturo. Bolj kot pesništvo, ki je vrednostno sila zahtevno opredeljeno, pa nas zanima literatura, zakaj literatura je sredstvo, ki razširja ugodje, »olajšuje nezavedno življenje«, omamlja človeka in ga zaziblje v pomirljive misli in predstave. Branje tako imenovane »literature bega« oziroma »literature« (v opisanem Kafkovem pomenu) je torej dejanje, ki odvrta človekovo pozornost od globljih življenjskih vprašanj.

In prav to je počenjal Mirtič. Bral je leposlovne knjige, *literaturo*, ki je uspavala njegovo zavest in podpirala tisto nezavedno življenje, v katero je bil tako globoko zaverovan in vraščen, da je tedaj, ko je bil odpuščen, boleče pretrpel hkratno izgubo svojih knjig. »Roke se iztegnejo same od sebe po knjigah, prsti se oklenejo ličnih platnic in jih ne marajo izpustiti« (80). Samodejni gib roke s svojim simbolnim pomenom razločno govori o tem, da se Mirtič le težko loči od varnega, lagodnega in samozadovoljnega življenja, ki ga je živel v udobnem svetu leskečih se uniform in knjig z ličnimi platnicami. Čeprav je spoznanje prišlo kot blisk, pa resnica le stežka izrine trdovratno laž, ki je z njo svet z nepristnim bliščem svojega pročelja preslepil Mirtiča in ga omamljal s »skladanico leposlovnih knjig« (66).

Ko pa resnica dokončno prodre, je Mirtič s svojo vednostjo sredi otopenih in brezbriznih ljudi sam, tujec, ki je zaznamovan s spoznanjem. To tujstvo ga teži, zato bi najraje vseprek opozarjal in svaril, »naj nihče ne želi učakati, da bi kdaj zagledal golo, nesrečno resnico!« (95), zakaj cena zanjo je smrt. Od tod ne more več nazaj, ali če prevrnemo Pugljev izraz, iz nesrečne resnice ni vrnitve v neresnično srečo, se pravi, da si Mirtič ne more več izbrati poti v nezavedno življenje pred spoznanjem. Kogar je namreč spoznanje presvetlilo, »naenkrat, kakor blisk iz oblaka«, mora neogibno računati z grmenjem, ki ga slišimo po blisku. In lokomotiva, ki je opisana v značilnem perspektivnem stilu kot pošast, ki bo z vozovi Mirtiča zdaj zdaj ubila, izpuhteva silovito »moč, ki se širi po ozračju kakor grom neba ali bobnenje potresa« (100). Ni dvoma, spoznanju je smrt za petami, tako kot sledi blisku grom: bleščečo svetlobo spremlja že kar grozljivo mogočen hrušč in grmenje, ki o njem ne vemo natanko, ali je »grom neba ali bobnenje potresa«, ali kar oboje hkrati.

Mirtičevo zgodbo povsem razvidno utemeljuje spoznanje na začetku in smrt na koncu pripovedi, kar je še posebej podčrtano s presenetljivo vzporednima podobama bliska in groma na obeh krajih zgodbe. Začetek in konec sta potemtakem spojena v eno, saj je v začetku zgodbe zakoreninjen njen sklep, ta sklep pa dosledno razplete začetek zgodbe. Zato seveda ni

bistveno vprašanje, kako dolgo ta vednost o svetu traja, kajti čas, ki preteče med bliskom in gromom, je s pripovednimi sredstvi moč poljubno raztegniti, pač pa je pomembneje poudariti, da je spoznanje o resnici sveta zničeno hkrati z njenim nosilcem, saj svet v svoji popolni in dosledni nesmiselnosti ne dopušča trajnejše vednosti o svojem pravem bistvu in ustroju. Mirtičev samomor zato ni utemeljen samo v brezizhodnosti njegovega novega življenjskega položaja, marveč tudi v njegovi nezaželeni drugačnosti in tujosti, ki jo je okolica seveda takoj zaznala in se nanjo odzvala s svojim paradoksnim obnašanjem. In kaj hitro je bila pri roki tudi obsodba: o človeku, ki ga hromi uničujoče spoznanje, »so bili vsi enih misli: 'Nevreden človek!' so dejali. 'Ni za delo, ni za življenje. Kakor osat med rastlinami!'« (95). Kakor škodljiva rastlina med koristnimi!

Takega mnenja so bili ravno domači, le da niso vedeli, kako obsojajo prav svojega Toneta, o čigar nesreči ničesar ne vedo. Zato ga oče priganja: »Služba je služba« (97), in ko se Mirtič po desetih dneh odpravi z doma, gre do vsi »za njim in se postavijo zunaj na peronu v krog« (98); vlak, ki kmalu nato pripelje na postajo, »stoji črn, dolg in šumeč« (100). Potem ko se Mirtič iztrga iz kroga in se vlak premakne, je fant mrtev:

Tone leti nekam v sredo vlaka, iztegne roko, da bi se oprijel voznega ročaja, zagradi mimo v zrak in med bežeče železje, skloni se in pade. Vse zakriči kakor podivjano, zavornice zaškripljejo, lokomotiva zabučí in se ustavi, vozovi se sujejo med seboj in obtičijo črni in mirni. Mirtič je že mrtev. (101)

Odlomek, ki smo ga navedli, je sklepni odstavek novele, ki opisuje Mirtičevo smrt, vendar ne iz njegove perspektive, marveč kot se kaže navzočim opazovalcem. Sodeč po teh vrsticah bi morali s pričami tega dogodka trditi, da je Mirtič padel pod vlak po nesreči, da gre torej za naključno smrt, zlo srečo, ne pa za samomor. Vendar tak sklep ne bi bil upravičen, saj je zgodba ukrojena tako, da ne more biti dvoma o tem, kako se je Mirtič ubil hoté in kako gre torej za povsem očiten samomor. Zakaj je potemtakem prišlo do tega nesporazuma?

Najbrž ne kaže dvomiti, da je poglavitna téma Pugljeve novele tradicionalno nasprotje med resnico in iluzijo kot temeljno vprašanje človekovega bivanja. Osrednji osebi v zgodbi se nenadoma odpre vsa globina resnice, da je svet, ki v njem živi, svet nesmisla, laži in prevar. Ko odkrije, da je njegovo življenje temeljilo na popolnoma zmotni in neustrezni predstavi o svetu, ga to spoznanje osami in smrt, ki si jo izbere prostovoljno, sklene obdobje vednosti, tedaj zavesti o tem, kakšno je pravo bistvo sveta. Junakova vednost pa je enkratna in izjemna, kajti ljudje vztrajajo pri svojih iluzijah, branijo se spoznanja in nočejo dojeti resnice. Zato se tudi Mirtičeva prostovoljna smrt

zanje ne more dogoditi na način samomora, čeprav to v resnici vsekakor je, temveč kot nesreča, se pravi kot iluzija. V svetu slepil konstituira Mirtič s svojo smrtjo torej novo iluzijo, kajti vpogled v pravi način Mirtičeve smrti bi kajpada potegnil za seboj vprašanje o vzrokih take odločitve, to pa bi ime- lo potem za posledico ponovno, tako rekoč razmnoženo vednost o resnici sveta, ki je brez dvoma odločno nezaželena. Takó pa je z Mirtičevo smrtjo, ki je videti kot nesrečno naključje, zopet postavljena celost in neokrnjenost sveta. Prav nič se ni spremenilo, vse je natanko tako kot tedaj, predno smo prebrali prvi stavek zgodbe.

5

Idejne in pripovedno-tehnične sestavine Pugljeve novele *Osat* prepričujejo bralca, da nima opraviti s psihološko-socialnim pripovednim besedilom naturalističnega kova, katerega osrednja oseba je prikazovana kot subjekt, izročén brez milosti krivičnemu svetu, pač pa s posebnim tipom proze, ki za osrednjo témo ne jemlje človeka kot izrazito družbenega bitja, temveč človeka v njegovi eksistencialni stiski. Spričó evropskega literarnega razvoja v prvi polovici našega stoletja, predvsem pa Kafkovega opusa, se zdi Pugljeva proza morda nekam nebogljená in neizčiščena, vendar ugotavljamo v noveli *Osat* nekaj na moč presenetljivih podobnosti in sorodnosti prav z deli Franza Kafka.

Predvsem kaže opozoriti na okolnost, da se v več Kafkovih delih osebe nenadoma prebudijo v popolnoma neznano in tujo resničnost, in ta novi življenjski položaj je hkrati izhodišče vsega dogajanja. Takšen je npr. začetek Kafkove novele *Preobrazba*, kjer se prvi stavek glasi takole: »Ko se je Gregor Samsa nekoč zjutraj zbudil iz nemirnih sanj, je ugotovil, da se je med spanjem preobrazil v velikanskega mrčesa.«²⁰ V romanu *Proces* pa Josefa K. brez utemeljenega razloga aretirajo: »ne da bi storil kaj slabega, so ga nekega jutra prijeli.«²¹ V podobnem položaju se taka usodna nevšečnost pripeti tudi Pugljevemu človeku, le s to razliko, da se Mirtič ne prebudi v novo realnost zjutraj iz nočnega počitka, temveč popoldne²² iz imaginarnega sveta literarnega dela. Takó pri Kafku kot pri Puglju pa gre za dogodek

20 Franz Kafka: *Splet norosti in bolečine. Izbrana proza*. Izbral in prevedel Herbert Grün. Ljubljana 1961, str. 33.

21 Franz Kafka: *Proces*. Prevedel Jože Udovič. Ljubljana 1962, str. 5.

22 Očitno simboliko tega dnevnega časa potrjuje Kafka v svojem dnevniku: »Popoldne je upanje jutra pokopano.« Prim. Franz Kafka: *Tagebücher 1910–1923*, [Frankfurt] 1967, str. 405 [24. 1. 1922].

na prehodu iz duhovne odsotnosti oziroma odmaknjenosti v budno stanje, ko je torej človekova obrambna sposobnost bistveno zmanjšana. Še posebej presenetljivo podobnost pa ugotavljamo med prijetim junakom v *Procesu* in odpuščenim v *Osatu*, kajti tako kot Josefu K. nikoli niso izročili obtožnice zoper njega, tudi Mirtič ni nikdar prejel obrazložitve svojega odpusta.

Teh podrobnosti, pa naj so si pri obeh avtorjih še tako osupljivo podobne, ne bi omenjali, če ne bi v tolikšni meri opredeljevale ustroja in duhovnega ozračja Kafkovih del in Pugljeve novele. Kajti če iz razlogov, ki jih ni moč pojasniti, rasejo neupravičeno daljnosežne posledice, če v dogajanje, ki sicer temelji na vzročno-izkustveni podlagi, a je hkrati nemotivirano, vdoro nesmiselne ali neresnične prvine in se razliva občutje grozljive sanjskosti, imamo seveda opraviti s sestavinami, ki na poseben način določujejo tako imenovani kafkovski pripovedni svet. S tem vzdušjem pa se kajpak sklada tudi usoda njihovih oseb, saj se jim ne spremeni na vsem lepem samo njihovo življenjsko prizorišče, ne gre torej le za preprost sprehod iz enega okolja v drugo, iz enega položaja v drugi, marveč za popolno izločitev iz končnega sveta. Tak je Kafkov plesalec, ki je iz nerazumljivih razlogov nenadoma izločen iz plesa, za katerega so značilni strogo določeni gibi in liki:

Zakon četvorke je jasen, vsi plesalci ga poznajo, velja za vse čase. Toda kako izmed življenjskih naključij, ki bi se nikoli ne smela dogoditi, a se vedno znova dogajajo, te samega spravi med vrste. Morda se zategadelj zmedejo tudi vrste same, toda tega ne veš, veš samo za svojo nesrečo.²³

Če je še pravkar dejavni udeleženec plesa nesrečen, najbrž ni toliko zaradi tega, ker je sebi in plesalcem v napoto, ampak ker je do kraja razočaran nad čudno spakljivimi gestami in figurami, ki so se mu morale zdeti vse dotlej, dokler je še sam sodeloval pri plesu, smiselne in ustrezne. Izločenemu iz tega družbenega udejstvovanja pa se mu je sedaj priskutilo vedénje brez misli, natanko predpisani, utečeni in prazni gibi, ki jih določuje zakon, obvezen »za vse čase«.

Določneje je tako prebujenje ponazoril Camus v pogostokrat navedenem odlomku svojega filozofskega eseja *Sizifov mit*:

Primeri se, da se kulise podrejo. Vstaneš, na tramvaj, štiri ure dela v uradu ali tovarni, tramvaj, štiri ure dela, večerja, spanje, v ponedeljek torek sredo četrtek petek soboto v istem ritmu, večino časa človek zlahka hodi po tej poti. Nekega dne pa se porodi vprašanje 'zakaj' in vse se prične v tisti naveličanosti, obarvani z začudenostjo. 'Se prične', to je pomembno. Naveličanost

23 Franz Kafka: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*, [Frankfurt] 1966, str. 100.

prihaja na koncu dejanj mehničnega življenja, hkrati pa pričinja delovanje zavesti.²⁴

Človek se torej nenadoma prebudi v zavestno življenje, in tedaj pusti za seboj obdobje tako imenovanega mehničnega življenja, za katero je poleg monotonosti značilen predvsem mir, ki pa ni preprost počitek, temveč škodljiva ravnodušnost, saj označuje lenobno stanje duha, o katerem beremo v Camusovem ključnem stavku, ki mu le stežka dajemo ustrezno slovensko podobo, tole: »Vse je urejeno tako, da se porodi ta zastrupljeni mir, ki ga prinašajo brezskrbnost, dremanje srca ali uničujoče odpovedi.«²⁵ Kakor hitro človek pretrga z življenjem brez misli in torej opusti ta nevarni mir, se že kaže »prvo znamenje absurdnosti«,²⁶ kajti potem ko je pričela delovati zavest, se človek sooča s svetom in iz tega spraševanja izhaja ugotovitev, da je svet vse prej kot razumen in smiseln. Nerazumen in nesmiseln pa pravzaprav ni svet, ki ga človek šele sedaj spoznava, marveč je nesmiselno oziroma absurdno človekovo razmerje do sveta, kar Camus še prav posebej poudarja: »Absurd je v bistvu razkol. Ni ga ne v eni ne v drugi izmed prvin, ki ju primerjamo. Poraja se ob njunem soočenju. [...] Absurd ni ne v človeku [...] ne v svetu, marveč v njuni skupni navzočnosti. Za sedaj je edina vez, ki ju združuje.«²⁷ Ne da bi nam bilo treba še naprej razpletati avtorjeve misli, lahko ugotovimo, da obstaja med načinom doživetja absurdnosti, kot ga opisuje Camus in med spoznanjem Pugljevega človeka značilna podobnost. S tem pa nikakor nočemo trditi, da je Mirtič prepričljiv primerek absurdnega človeka, ki vztraja tudi potem, ko so se že podrle pisane kulise, ki so zakrivale resnico o absurdnosti človekovega bivanja, zakaj Mirtiča spoznanje stre, on pred resnico klone in si med dvema možnostma ne izbere upora, ampak prostovoljno smrt.

Če ugotavljamo na isti mah nekatere podobnosti med Pugljem in Camusom na eni, pa Pugljem in Kafkom na drugi strani, ne smemo spregledati tesne zveze, ki obstaja med Camusom in Kafkom. Camus se je namreč temeljito ukvarjal z nemškim pisateljem, saj je razložil idejni svet njegove proze v interpretaciji z značilnim naslovom *Upanje in absurd v delu Franza Kafka*, ki jo je l. 1943 priključil drugi izdaji svojega eseja *Sizifov mit*. S stališča svoje filozofije absurda je kajpada presodil, da Kafkov opus »vsekakor

24 Albert Camus: *Essais*. Bibliothèque de la Pleiade, Paris 1965, str. 106–107.

25 Tout est ordonné pour que prenne naissance cette paix empoisonnée que donnent l'in-souciance, le sommeil du coeur ou les renoncements mortels.« Prav tam, str. 112.

26 Prav tam, str. 106.

27 Prav tam, str. 120

celovito zastavlja absurdno vprašanje²⁸ hkrati pa je pisatelja štel za svojega predhodnika. To omenjamo tako rekoč mimogrede, pač zategadelj, ker se je Pugljeva novela nepričakovano, vendar ne neutemeljeno znašla v družbi nemške in francoske literature. Naj je podatek o tem sosedstvu videti še tako vznemirljiv, za morebitno raziskavo evropskih virov Pugljevega pripovedništva pa je brez slehernega pomena, kajti ne Kafka ne Camus nista mogla vplivati na nastanek Pugljeve proze. Preprosti razlog za tak sklep je v tem, da je Kafka do vštetelega 1910. leta, ko je Pugelj v *Ljubljanskem zvonu* prvič objavil svojo novelo *Osat*, priobčil v revialnem tisku komaj nekaj strani svoje drobne proze in eno knjižno recenzijo,²⁹ medtem ko se je Camus tri leta kasneje, torej 1913, sploh šele rodil! Kar bi bilo pri Kafku vsaj teoretično možno, saj sta s Pugljem sodobnika, oba rojena 1883. leta, je pri Camusu seveda popolnoma izključeno, to pa nedvoumno pomeni, da Pugelj še po imenu ni mogel poznati niti Kafka, kaj šele Camusa. Če pa temu neizpodbitnemu dejstvu navkljub vendarle govorimo prav o *kafkovskih* prvinah v Pugljevi noveli in o neke vrste *absurdnem* doživetju njenega junaka, ti oznaki kajpada nimata izvirnega in vzročnega obeležja, marveč poimenujeta elemente, ki so tipološke narave, saj je očito, da lahko kafkovske značilnosti obstajajo tudi zunaj Kafka in doživetja prepada med človekom in svetom zunaj Camusa, in da lahko oboje obstaja celo brez vsakršne zveze z njunim literarnim oziroma esejističnim delom.

Med osnovnimi črtami, ki jih prinaša *Osat* v slovensko pripovedništvo, je najbolj značilno opuščanje psihološke motivacije, torej tista posebnost, zavoljo katere je del literarne kritike ob sprejemu knjižne izdaje novele zaglal krik in vik, čeprav gre v primeri s kasnejšo Kafkovo prozo za plah in nedosleden, glede na Pugljeva druga dela pa osamljen poskus. Kakor ne vemo zanesljivo, kateri zunanji vzgibi so spodbudili Kafka, da se je opredelil zoper psihološko motiviranje svojih oseb in dogodkov – danes nam je sicer o tem na voljo zanimiva domneva³⁰ – takó tudi zaman ugibamo o vzrokih, ki so pripeljali do Pugljeve presenetljive odločitve. Najbrž bi zadevali v prazno, če bi za ustreznimi spodbudami stikali po evropski literaturi ali celó filozofiji, čeravno ni dvoma, da vsebuje trdo jedro novele izrecno

28 Prav tam, str. 210.

29 Prim. Ludwig Dietz: *Drucke Franz Kafkas bis 1924. Eine Bibliographie mit Anmerkungen*, v: J. Born, L. Dietz, M. Pasley, P. Raabe, K. Wagenbach: *Kafka-Symposion*, München 1969, str. 67–97.

30 Zoran Konstantinović opozarja na pomen fenomenologije, ki je s svojim odločnim zavračanjem psihologizma utegnila vplivati na Kafkovo opredelitev, saj obstaja možnost, da je Kafka preko Maxa Broda prišel v stik s Husserlovo filozofijo. Prim.: Z. Konstantinović: *Phänomenologie und Literaturwissenschaft*, München 1973, str. 165.

filozofski problem. Zato se pač moramo zadovoljiti z ugotovitvijo, da obstaja med Pugljevimi razumevanjem in besednim upodabljanjem človeka in sveta v *Osatu* in nekaterimi deli sočasnega, pa tudi kasnejšega evropskega književnega ustvarjanja očitna sorodnost.

Zapisano trditev pa je treba šele primerno podpreti in osvetliti, če želimo, da bo prepričljiva, saj jo doslej ugotovljene skupne poteze s Kafkom in Camusom utemeljujejo le deloma. Pri tem se opiramo na obširno študijo ameriškega germanista Theodora Ziolkowskega o razsežnostih moderne evropskega romana.³¹ V tej knjigi, zlasti v njenem osmem poglavju z naslovom »Roman tridesetletnika«, raziskuje Ziolkowski skupino proznih tekstov, ki upodablajo pomenljiv preokret v življenju njihovih oseb. Potem ko se je dolga leta zaposloval z vsakdanjimi opravki, se tridesetletnik iz konvencionalnega odnosa do sveta nenadoma prebudi v resničnost, ki mu je popolnoma nova. Temu pretresu sledi simbolični trenutek refleksije, posebno stanje, ko je ustavljen čas in je zavrta sleherna dejavnost, človek pa razčlenjuje svojo preteklost, ocenjuje sedanjo eksistenco in skuša življenju določiti smisel. To stanje traja vse dotlej, dokler se človek s sunkovito odločitvijo, ki določuje njegov prihodnji odnos do sveta, ne vrne v tok časa. Takšen je tipološki doživljaj literarnih postav, katerega temeljne elemente smo iz Ziolkowskijevih razlag povzeli kar najbolj točno, ne da bi jih seveda skušali kakorkoli prilagoditi našim dognanjem o Pugljevi noveli. Le srednjo sestavino te očitno trodelne sheme smo nekoliko natančneje opisali, pač zategadelj, ker ji v našem prikazu Mirtičevega izkustva, ki se tako rekoč popolnoma sklada s tem obrazcem, nismo odmerili posebnega mesta. Gre namreč za tisti del doživljaja literarne osebe med odpustom in smrtjo, ki ga Mirtič preživi doma na trgatvi. Trajanje njegovega obiska na vasi je sicer omejeno na deset dni, vendar le zavoljo tega, ker dopusta pač ni moč podaljšati v nedogled, saj starši mislijo, da je sin le začasno in dovoljeno prekinil delo. Okoliščine torej pritiskajo na Mirtiča in ga silijo k odločitvi, ki se ji vztrajno izogiba, saj mu je bivanje med domačimi pravo pribežališče, ki ga najrajši nikoli več ne bi zapustil, da mu ne bi bilo treba pogledati prežeči resničnosti v obraz. Medtem ko se materi »smili, ker se ji zdi, da bi še rad ostal pri njej« (96), pa »oče ostaja vedno premišljen možakar«, zato je seveda on tisti, ki določi dan sinovega odhoda: »Kajpada! Iti mora, to se razume! Služba je služba!« (97). Mirtičeva vrnitev iz refleksivnega stanja (zunaj časa) v časovnost pa neizprosno terja njegovo odločitev.

Tipološki doživljaj, kot ga je opisal Ziolkowski, se torej sklada z zgradbo Pugljeve novele, saj pripoved natanko sledi njegovim trem temeljnim

31 Theodore Ziolkowski: *Dimensions of the Modern Novel. German Texts and European Contexts*, Princeton University Press 1969.

prvinam, prebuditvi, refleksiji in odločitvi. Pomena te ugotovitve ne more zmanjšati niti dejstvo, da gre v Pugljevem primeru za novelo, medtem ko navaja Ziolkowski samo romane, niti okolnost, da Mirtič še nima trideset let, kar seveda pomeni, da pisatelj še vztraja v tradiciji mladostnih junakov in da pri njem ni zaznati starostnega premika, značilnega za literarne postavne 20. stoletja.

Izmed del, pri katerih se tako kot v Pugljevi noveli pripovedna oblika ujema z ustrojem doživljaja, obravnava Ziolkowski naslednje romane, ki jih navajamo po kronološkem redu in jim dodajamo še letnico njihovega izida oziroma nastanka: R. M. Rilke, *Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja* (1910), F. Kafka, *Proces* (1925, nastal 1914/15), H. Broch, *Mesečniki – trilogija* (I–II: 1931, III: 1932), G. Bernanos, *Dnevnik vaškega župnika* (1936) in J. P. Sartre, *Gnus* (1938); poleg teh pa ga zanima še vrsta drugih, pri katerih pa se tipološki doživljaj ne sklada z zunanjim ustrojem dela, se pravi, da so značilnosti doživljaja sicer ohranjene, a je začetek iz pripovednih razlogov premaknjen na sredo romana (A. Camus, *Tujec*, 1942) ali pa celo na njegov konec (G. Grass, *Pločevinasti boben*, 1959), in tedaj se po Ziolkowskijevem prepričanju nenadni začetek in nenadni konec doživljaja zlijeta v nenavadno učinkovit sklep.³² Ziolkowski pa ne vztraja togo pri tridesetem letu junaka niti ne trdi, da je kriza zavesti, ki jo ti romani literarno upodabljajo, izključna pravica današnjega časa, saj zasledi tak ustroj tudi v *Michaelu Kohlhaasu* (1810) nemškega pisatelja Heinricha Kleista, o katerem celó meni, da je umetnik z naravnost neverjetno modernim smislom za vprašanja biti.³³ Vendar pa Ziolkowski poudarja, da prihaja do takih življenjskih kriz literarnih postav prav v našem stoletju, za katero je značilno spoznanje relativnosti in razpadanja vrednot, ki obvladuje ospredje evropske literarne zavesti. Čeprav se vsak izmed avtorjev tako imenovanih romanov tridesetletnikov loteva seveda tistega vprašanja, ki ga posebej zaposluje, je vendarle ohranjen temeljni ustroj tipološkega doživljaja, hkrati pa poudarjena težnja po obči veljavi, ki je značilna za moderno prozo: vsi smo do neke mere »mesečniki«, zapleteni smo v neki »proces«, obide nas »gnus«, lahko pa postanemo seveda tudi »osat«.

Ali je potemtakem pretirano zapisati, da Mirtič ali Žalovec, kakor se Pugljeva oseba pomenljivo imenuje v prvi, revialni objavi novele *Osat*, ni le »mali človek«, marveč tudi moderni slehernik, in da je prava téma zgodbe pravzaprav *iluzija, resnica in smrt?*

32 Prav tam, str. 276.

33 Prav tam, str. 282.



Zola in teorija naturalističnega romana

Literarna periodizacija je nerazdružljivo vezana na izpovedne in idejno-estetske značilnosti, saj temelji vsako obdobje na njemu lastnem razumevanju literature. V naturalizmu je to pojmovanje, zlasti če ga primerjamo z nekaterimi drugimi obdobji, opredeljeno na način, ki ni samo zelo opazen in izrazit, ampak tudi izjemno izostreno artikuliran. Zlepa namreč ne najdemo v evropski literaturi gibanja ali šole, ki bi svoja stališča in prizadevanja utemeljevala tako razločno, vztrajno in obsežno, kot je to storil ravno naturalizem. To ugotovitev potrjuje razmeroma veliko število načelnih in teoretičnih tekstov, ki spremljajo umetniško ustvarjanje v tem času. Še redkeje pa naletimo na primer, ko prihaja večina temeljnih besedil o namerah kakega gibanja izpod peresa enega samega človeka, ki je povrh ustvaril tudi najznačilnejši in hkrati najobsežnejši pripovedni opus tega obdobja. Kajti Émile Zola je za uveljavitev svojih pogledov na literaturo razpredel široko zasnovano in dolgotrajno publicistično dejavnost, ki obsega raznorodne spise, od teoretičnih razglabljanj preko manifestov in kritik do polemik in pamfletov. Po poprejšnjih objavah v časopisju je Zola zajetno bero svoje naturalistične kampanje ponatisnil v več knjigah, ki so izhajale v razdobju šestnajstih let. Ko je l. 1882 izšla *Une Campagne*, zadnja zbirka iz te skupine, je avtor v predgovoru¹ s ponosom poudaril doslednost in ideološko enovitost svojih kritičnih spisov, objavljenih v teh sedmih knjigah.

Če vemo, da sodijo mednje tako pomembne zbirke tekstov, kot so *Le Roman expérimental*, *Les Romanciers naturalistes*, *Documents littéraires* in drugi, je popolnoma jasno, da so ob Zolajevem umetniškem delu prav te njegove teoretične izjave podlaga in izhodišče za opredelitev tega, kar imenujemo naturalizem.

Med Zolajevim leposlovnim opusom na eni in teoretičnimi deli na drugi strani pa obstaja razmerje, ki ga literarna kritika in zgodovina nista vselej opredeljevali na enak način. Sprva je bilo umetniško delo dolgo časa

Prvič obj.: Študijska skripta, Oddelek za primerjalno književnost, Ljubljana 1978.

1 Zola OC, 14, 431–432.

odločno zapostavljeno, ne nazadnje zategadelj, ker se je domnevalo, da se ujema z njegovimi vneto izpovedovanimi načeli, ki so se kritiki zdela nesmiselna in nevzdržna. In ne samo to, obveljala je sodba, da je Zola pravzaprav slab pisatelj. Colette Becker² tedaj ni bilo težko povzeti poglobitvinih očitkov, naslovljenih na Zolaja-pisatelja: ne zna živo predstaviti svojih oseb, ne prepričljivo snovati fabulativnih zapletov, svoje romane piše s pomočjo psevdoznanstvenih podatkov, ki jih zbere na hitrico, vedno uporablja iste grobe postopke pretiravanja in kopičenja, njegov stil je ohlapen, robot, brez nians in fines ipd. Peščica umetnikov – imenujmo vsaj Andréja Gida³ in Jeana Cocteauja – je bila sicer nasprotnega mnenja, vendar je do močnega in odločilnega preobrata v ocenjevanju Zolajevega dela prišlo razmeroma pozno, saj je šele v zgodnjih petdesetih letih, to pa je v neposredni zvezi z obhajanjem petdesetletnice Zolajeve smrti l. 1952, izšlo nekaj pomembnih raziskav o Zolajevi romanopisni prozi.⁴

Ta spremenjeni odnos se kaže v tem, da so literarni raziskovalci povečini sicer slej ko prej odklanjali Zolajeve teoretične spise, vendar pa so se hkrati navduševali za njegovo prozo, o kateri je sedaj šel glas, da je odlična kljub avtorjevi zgrešeni načelni usmeritvi. Kako so Zolaja-umetnika izigrali proti Zolaju-teoretiku, se je mogel prepričati tudi slovenski bralec, saj je lahko v prevodu znane Zolajeve biografije, ki jo je Armand Lanoux

2 Becker 1972, 10.

3 Pomenljiva sta zlasti naslednja Gidova dnevniška zapisa o Zolaju: »Je tiens le discrédit actuel de Zola pour une monstrueuse injustice, qui ne fait pas grand honneur aux critiques littéraires d'aujourd'hui. Il n'est pas de romancier français plus personnel ni plus représentatif.« (17. 7. 1932) [»Trenutno omalovaževanje Zolaja imam za grozovito krivico, ki ni zelo v čast današnjim literarnim kritikom. Ni francoskega pisca, ki bi bil bolj oseben in bolj reprezentativen.« – Vsi prevodi v oglatih oklepajih znotraj oštevilčenih opomb ali v opombah z asteriskom so uredniški.] – V zapisu z dne 1. 10. 1934 pa beremo: »mon admiration pour Zola ne date pas d'hier et n'est nullement inspirée par mes 'opinions' actuelles [...]. Depuis quelques années, je relis chaque été quelques volumes des Rougon-Macquart, pour me convaincre à neuf que Zola mérite d'être placé très haut – en tant qu'artiste et sans aucun souci de 'tendance'.« *Gide Journal*, 31. [»moje občudovanje Zolaja ni od včeraj in tudi nikakor ni navdihnjeno z mojimi trenutnimi 'mnenji' ... Že nekaj let vsako poletje znova preberem nekaj zvezkov Rougon-Macquartovih in se vedno znova prepričam, da si Zola zasluži, da bi ga umestili zelo visoko – kot umetnika in ne da bi nas skrbelo za 'tendenčnost'.«]

4 Gre predvsem za obe knjigi Guyja Roberta: (1) *Émile Zola. Principes et caractères généraux de son œuvre*. Paris: Les Belles Lettres. (2) *'La Terre' d'Émile Zola. Étude historique et critique*. Paris: Les Belles Lettres. O njiju je Marcel Girard tri leta kasneje zapisal: »Sur les Rougon-Macquart, peu de choses en dehors des travaux de Guy Robert.« *Girard 1955*, 31. [»O Rougon-Macquartovih je razen dela Guyja Roberta napisanega le malokaj.«]

Istega leta je založba Seuil vključila Zolaja kot sedmega avtorja v svojo zbirko *Écrivains de toujours*: Marc Bernard, *Zola par lui-même*.

napisal že l. 1954, prebral misel o tem, kako je pisateljeva bohotna proza »v nasprotju z njegovimi eksperimentalističnimi idejami. Njegov genij se izraža ne glede na njegove lastne sisteme.«⁵ Kar pa zadeva značaj teh sistemov, Lanoux posebej poudarja, kako je Zola »pojasnil svoje ideje na tak način, da so postale že [njegova] lastna karikatura.«⁶

Za primer ločevanja med teorijo in prakso navedimo še francoski avtorski par – J.-H. Bornecqua in Pierra Cognyja, ki menita, da je nujno treba »distinguer en Zola le théoricien et le créateur, car le second a progressivement débordé et dépassé le premier.«⁷

Če je na primer Hemmings še leta 1966 v drugi izdaji svoje monografije o Zolaju objavil zapis o *Le Roman expérimental*, »which is no more than a curiosity in the history of literary ideas in France«,⁸ pa se je poleg takega razumevanja Zolajevih teoretičnih del prav kmalu pojavila ustreznejša nova smer, ki obnavlja skladnost celotnega pisateljevega opusa, tako da skuša ponovno integrirati teorijo in prakso njegove ustvarjalnosti.

Novo hotenje po »načelni enotnosti fenomena Zola«, kot ga poimenuje Friedrich Wolfzettel,⁹ se obsežneje kaže že v knjigi *Les deux Zola*, kjer obravnava J. H. Matthews odnos med pisateljevo tako imenovano »znanostjo« in »osebnostjo«, se pravi med težnjo po znanstvenosti literature in pisateljskim temperamentom. Matthewsova ugotovitev, da si ti dve prvini kljub navidezni nazdržljivosti ne nasprotujeta, ampak se dopolnjujeta, opravičuje njegovo odločitev, da se izreče za »celovitost primera Zola.«¹⁰

Vztrajno uveljavljene predstave o prepadu med Zolajevim teoretičnim in praktičnim naturalizmom pa ni mogoče premostiti drugače, kot da se bistveno spremeni odnos do njegove romanopisne estetike. Zolajeve tako imenovane eksperimentalne teorije potemtakem ne kaže opremiti z oznako lažnega znanstvenega besedičenja, ki je njegovim romanom kvečjemu v napoto, marveč se jim je treba posvetiti nepristransko, torej brez vseh nepreverjenih sodb oziroma predsodkov. Alain Pagès zatorej zahteva dinamično branje, ki naj služi združitvi teoretičnega in romanopisnega dela Zolajevega opusa, saj v to možnost trdno veruje: »Il est possible de rétablir la nécessaire unité entre la théorie et la pratique.«¹¹

5 Lanoux 1965, 221.

6 Lanoux 1965, 191.

7 Bornecque & Cogny 1958, 51. [»v Zolaju razlikovati teoretika in ustvarjalca, kajti drugi je sčasoma presešel in prekosil prvega.«]

8 Hemmings 1966, 151

9 Wolfzettel 1970, 172.

10 Matthews 1957, 32.

11 Pagès 1974, 71. [»Možno je ponovno vzpostaviti nujno enotnost med teorijo in prakso.«]

Če je treba torej v novo ovrednotiti Zolajeva teoretična izhodišča, pa je za ta korak seveda nujno spremeniti bralno optiko in upoštevati značaj, namen in zgodovinski okvir Zolajevih načelnih izjav. Zanima nas torej, kakšne izsledke prinaša tako – imenujmo ga zgodovinsko – branje njegovih teoretičnih spisov. Ali so s tem njegove teze postale sprejemljivejše, kot bi o njih sodili pod vtisom že kar (pre)zakoreninjenih starejših navad?

V težnji, da bi poudaril neprimernost povečevanja Zolajevga pripovednega dela na škodo njegove estetike, je v svojem postopku prodorno dosleden Aimé Guedj, ki skuša pisateljeva estetska stališča kar najbolj ustrezno tolmačiti in ovrednotiti. S posebnim ozirom na publicistično obliko Zolajevih izjav izhaja iz prepričanja, da tiči resnica literarnih manifestov, ki največkrat seveda niso nikakršne logično sklenjene razprave, v polemičnem pogumu in da je njihova vrednost odvisna pač od tega, proti komu in kako so se v resnici uveljavili.¹² Zato svari Guedj v svoji čvrsto podprti študiji o tako imenovanem eksperimentalnem romanu¹³ pred lahkoverno in dobesedno razlago Zolajevih temeljnih tez, še posebej zategadelj, ker jim je pisatelj sam zmanjševal pomen, ko jih je opremljal z raznimi pridržki in omejitvami, ki neredkokrat omejujejo ali celo razveljavljajo dokončnost v formulaciji njegovih izjav.

Med Zolajevimi deli, v katerih je pisatelj razglašal svoje nazore z vztrajno premočrtnostjo več kot poldrugo desetletje, ima poseben pomen njegov daljši teoretični spis z naslovom »Le Roman expérimental«, ki je z njim avtor l. 1880 poimenoval tudi knjigo, v kateri je, ne da bi se oziral na zaporedje njihovega nastanka, objavil več svojih sestavkov, omenjeno študijo pa ji postavil na čelo. V tem spisu, ki je bil najprej objavljen septembra 1879 v ruski reviji *Vestnik Evropy*, takoj naslednji mesec pa v domačem političnem dnevniku *Le Voltaire*, se je Zola, kot je znano, oprl na razpravo Clauda Bernarda *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Francoski znanstvenik je svoje delo objavil sicer že l. 1865, vendar ga je Zola prebral, po posredovanju svojega prijatelja Henryja Céarda, ki mu je knjigo posodil, najbrž nič prej kot leta 1878, če ne šele leta 1879.¹⁴ Zavaljo teh okoliščin *Uvod v študij eksperimentalne medicine*, ki velja kot neke vrste »Razprava

12 Guedj 1975, 567.

13 Guedj 1971. Prav ta Guedjova študija nas je s svojim prepričljivim in drznim pristopom ne samo spodbudila, ampak predvsem opogumila, da smo se lotili Zolajeve teorije eksperimentalnega romana na način, ki ga natančno branje tega besedila naravnost izziva.

14 Podatke o tem objavlja npr. Henri Mitterand v opombah k: »Le Roman expérimental«, *Zola OC* 10, 1403–1404. Neposredni razlog, da je Céard opozoril Zolaja na to knjigo ravno v tem času, je bila najbrž Bernardova smrt (10. 2. 1878), ki je tedaj prav gotovo utegnila buditi posebno zanimanje za njegovo delo.

o metodi« pozitivne znanosti,¹⁵ seveda ni mogel več odločilno vplivati na razvoj Zolajeve misli.

In vendarle je res, da je pisatelj v tej knjigi za svojo teorijo romana našel tisto združevalno prvino oziroma vezljivost, ki jo je do tedaj očitno pogrešal, v njenem avtorju pa znanstvenika, čigar sloves in ugled sta mu dajala potrebno avtoritativno zaslombo. Ne gre za to, da bi se bil Claude Bernard morda opredelil za eksperimentiranje v literaturi nasploh ali posebej v romanopisju, nasprotno, umetnikovo početje je razložil popolnoma drugače, brez vsakršnih znanstvenih, metodičnih in eksperimentalnih prizadevanj, saj pravi o umetniku naslednje: »C'est un homme qui réalise dans une œuvre d'art une idée ou un sentiment qui lui est personnel.«* Z Bernardovim opisom, navedenim v zadnjem, petem poglavju *Eksperimentalnega romana*, pa se Zola ni mogel strinjati, saj se bistveno razlikuje od njegovega lastnega pojmovanja umetnika, zato odločno izjavlja: »Je repousse absolument cette définition.«¹⁶ Čeprav se je torej Bernard izrekel zoper vstop književnosti na področje znanosti, je Zola vendarle prav to Bernardovo delo izbral kot predlogo za svoj spis. Zakaj?

O svoji odločitvi obvešča bralca v uvodnih stavkih četrtega poglavja:

Ce qui m'a fait choisir l'Introduction [...], c'est que la médecine est encore regardée par beaucoup de personnes comme un art. Claude Bernard prouve qu'elle doit être une science, et nous assistons là à l'éclosion d'une science, spectacle, très instructif en lui-même, et qui nous prouve que le domaine scientifique s'élargit et gagne toutes les manifestations de l'intelligence humaine. Puisque la médecine, qui était un art, devient une science, pourquoi la littérature elle-même ne deviendrait-elle pas une science, grâce à la méthode expérimentale?¹⁷

Po teh vrsticah torej ni dvoma, da je eksperimentalna metoda tisti postopek, ki podeljuje umetnostim znanstveni pečat oziroma jim omogoča, da postanejo znanosti, in ki naj potemtakem tudi literaturo, ali natančneje romanopisje, spremeni v znanost tako imenovane eksperimentalne vrste. Po analogiji z medicino, ki v tem času kljub protestom številnih zdravnikov

15 *Martino* 1951, 34.

* »To je človek, ki v umetniškem delu uresničuje idejo ali občutje, ki je zanj nekaj osebnega.«

16 *Zola OC* 10, 1201. [»Popolnoma zavračam to definicijo.«]

17 *Zola OC* 10, 1191. [»Uvod sem si izbral zato ..., ker medicino veliko ljudi še vedno pojmuje kot umetnost. Claude Bernard dokazuje, da je lahko znanost, in tukaj smo priča nastajanju neke znanosti, prizoru, ki je sam po sebi zelo poučen in ki nam dokazuje, da se področje znanosti širi in pridobiva vse izraze človeške inteligence. Ker medicina, ki je bila umetnost, postaja znanost, zakaj ne bi tudi literatura sama po zaslugi eksperimentalne metode postala znanost?«]

(že) postaja znanost prav zategadelj, ker se poslužuje te metode, se Zola torej navdušuje nad literaturo, ki bi naj imela prav tako znanstveno veljavo. Ker pa je postal eksperiment osnova za presojanje, katera dejavnost je znanstvena in katera ne sodi med znanosti, se Zola v začetku prvega poglavja sprašuje, ali je v literaturi, kjer da se je doslej uporabljalo zgolj opazovanje, eksperimentiranje sploh mogoče.

Čeprav je spričo očitnega znanstveno-opredelilnega značaja, ki ga ima eksperiment, seveda nujno, da je Zolajev odgovor pritrdilen, saj o tem ni kazalo niti za trenutek podvomiti, pa je hkrati zanimivo in tudi pomembno vedeti, kako si pisatelj take eksperimente v literaturi zamišlja, ali z drugimi besedami, kakšna je v romanopisju njihova uporabna vrednost.

Po Zolaju ima namreč pisatelj dvojno, opazovalno in eksperimentalno vlogo. Kot opazovalec podaja dejstva, ki jih je opazoval, določi izhodiščno točko in zariše enovito področje, v katerem se bodo gibale osebe in se razvijali dogodki. Šele nato nastopi pisec kot eksperimentator, ki v posebni zgodbi premika osebe, s čimer bo pokazal, da je zaporedje dejstev natanko takšno, kakor to zahteva determinizem pojavov, o katerih pač govori roman, kajti pisatelj se je odpravil poiskat neko resnico. Zola navaja za zgled Balzaca, ki se v *Teti Lizi* opira na ugotovitev, kako erotomanski temperament nekega moškega povzroči pravo pustošenje ne le v njem samem, ampak tudi v rodbini in družbi. Potem ko je Balzac izšel iz teh opazovanih splošnih dejstev, podvrže barona Hulota raznim poskusom, to pa ne pomeni drugega, kot da ga pošilja v različne miljeje in s tem razkazuje delovanje njegovega mehanizma strasti. Zola torej trdi, da pri tem ne gre samo za observacijo, ampak tudi za eksperimentiranje, kajti Balzac, ki ga Zola imenuje očeta francoskega naturalizma,¹⁸ se ne obnaša kot fotograf, ki se opira le na (naključno) zbrana dejstva, marveč se neposredno vmešava, ko svojega junaka namešča v razmere, ki jih kot pisatelj ustvarja in obvladuje, saj ga konec koncev zanima vprašanje, kakšne so posledice, ki jih ta strast zapušča v posamezniku in družbi, če deluje v določenem okolju in določenih razmerah.

Ves postopek pisca takega romana obstaja po Zolaju torej v tem, da jemlje dejstva iz narave, raziše njihov mehanizem in deluje nanje s spreminjanjem prilik in okolja, ne da bi se pri tem seveda oddaljil od zakonov narave. Dosežek takega romana pa imenuje Zola znanstveno spoznanje o človeku, in sicer tako o njegovem individualnem kakor tudi socialnem delovanju; le da ta spoznanja nimajo tolikšne znanstvene zanesljivosti kot v kemiji ali celo fiziologiji, kar nazadnje ni nič čudnega, saj je eksperimentalni roman mlajši od eksperimentalne medicine, ki pa se je tudi šele pravkar

18 V uvodu k »Les Romanciers naturalistes«, zbirki študij, ki se ukvarja z Zolajevimi predhodniki, učitelji in sodobniki. *Zola OC* 11, 13.

rodila. Ta roman, ki se opira na znanosti, seveda ne proučuje abstraktnega oziroma metafizičnega, marveč naravnega človeka, ki ga opredeljujejo fizikalno-kemične zakonitosti in vplivi okolja.

Zola je preprosto ponovil Bernardovo formulacijo, ko je zapisal, da je eksperiment v bistvu opazovanje, ki je umetno izzvano (*observation provoquée*). V literaturi pa izziva pojave ali dogodke kajpada pisatelj, kar stori tako, da jih sam ustvari. Na podlagi neke ideje, ki seveda izvira iz opazovanja, avtor ustvarja in usmerja pojave, se pravi, da si to, kar imenuje Zola eksperiment v literaturi, pač mora izmisliti! Zato je torej pri Zolaju govor o invenciji, o pisateljevem ustvarjalnem ali iznajdljivem deležu, torej o prispevku, ki je proizvod domišljije. In če potem še trdi, da eksperimentalni roman ni nič drugega kot zapisnik poskusa, ki ga pisatelj ponavlja pred bralci, je to pač z znanstvenim izrazjem povedana splošno sprejeta resnica, da avtor pred bralnim občinstvom ponavlja neko dogajanje ali zgodbo, ki si jo je bil poprej sam izmislil.

Za Zolajevo misel in način dokazovanja je značilno, da se v svoji zasnovi eksperimentalnega romana otepa dveh hudo nevšečnih in neustreznih skrajnosti, namreč preprostega preslikavanja na eni, in prebohotne domišljije na drugi strani, lastnosti torej, zoper kateri je neštetokrat zastavil svoje polemično pero. Ker pa po njegovi izjavi naturalistični pisatelji ne opisujejo ali prepisujejo narave pasivno in brez premisleka, marveč zavestno eksperimentirajo, se pravi, da ustvarjajo s pomočjo domišljije, zato odločno in ogorčeno zavrača »nesmiselni očitok«, da hočejo biti samo fotografi, saj nosi ideja o eksperimentiranju s seboj vendar idejo o modifikaciji, potemtakem spreminjanje in preoblikovanje.

Očitno pa je to početje na neki način seveda omejeno, če ne morda celo okrnjeno, kajti naturalistični romanopisec sicer lahko modificira okoliščine in okolje, vendar s posebnim pogojem – »sans jamais s'écarter des lois de la nature«.¹⁹ Domišljiji so torej v naturalističnem romanopisju, če sodimo po teh načelih, postavljene dokaj trdne meje, in zato jo Zola odklanja v trenutku, čim se oddalji od narave in njenih zakonov, še posebej tedaj, kadar sprevača dejstva. Ko torej razlikuje med dvema vrstama domišljije – »l'imagination des conteurs, qui bouleverse les faits, et l'imagination des romanciers naturalistes, qui part des faits«²⁰ – je popolnoma jasno, da se opredeljuje za tisto, ki izhaja iz dejstev.

19 Zola OC 10, 1179. [»ne da bi se kdaj oddaljil od zakone narave«]

20 V članku o romanu Edmonda Goncourta »Les Frères Zemganno«, ki ga je Zola prvič objavil 13. 5. 1879, nato pa še v knjigi *Le Roman expérimental*, in sicer v skupini, naslovljeni »Du roman«. Zola OC 10, 1326. [»domišljiji pripovednikov, ki sprevača dejstva, in domišljiji naturalističnih romanopiscev, ki izhaja iz dejstev.«]

Povsem nedvoumno je Zola to načelo opisal leta 1885 v naslednjih vrsticah:

Vous n'êtes pas stupéfait, comme les autres, de trouver en moi un poète. J'aurais aimé seulement vous voir démonter le mécanisme de mon œil. J'agrandis, cela est certain; mais je n'agrandis pas comme Balzac, pas plus que Balzac n'agrandit comme Hugo. Tout est là, l'œuvre est dans les conditions de l'opération. Nous mentons tous plus ou moins, mais quelle est la mécanique et la mentalité de notre mensonge? Or – c'est ici que je m'abuse peut-être – je crois encore que je mens pour mon compte dans le sens de la vérité. J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte. La vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole.²¹

Gornji navedek je nekoliko daljši odlomek iz enega morda najzanimivejših pisem, kar jih najdemo v obsežni Zolajevi korespondenci, ki v knjižni obliki žal še do danes ni v celoti na voljo. Citirano mesto je namreč že zategadelj posebej dragoceno, ker ne gre za izjavo, ki bi bila namenjena javni rabi ali prikrojena predvsem pisateljevim idejnim nasprotnikom, ampak prijatelju in somišljeniku Henryju Céardu, ki je Zolaja od časa do časa izzval h konkretnim razlagam njegovih sodb, umetniških nazorov in postopkov.

Ni dvoma, da razkriva odlomek, čeprav smo ga samovoljno iztrgali iz nekoliko daljšega odstavka, zelo jasno kompozicijo, ki se (po naključju) kaže v tem, da pojma poet in simbol uokvirjata besedni dvojici lagati in laž, pa resnično in resnica. Zola, ki razlaga prijatelju en vidik svojega ustvarjalnega postopka oziroma delovanje svoje pisateljske domišljije, torej zatrjuje, da kot poet sicer mora lagati, da pa to stori »v smislu resnice«, se pravi, da mu kot osnova služi kaka resnična nadrobnost, ki jo pa nato hipertrofira, kar pomeni pretirano povečuje in takó tisto resnico povzdigne v simbol. Zola svoje domišljije, pa čeprav jo tukaj razločno imenuje laž, seveda ne razume kot nekaj, kar resničnost izkrivlja, ampak kar jo večja, krepi in stopnjuje, ali kot pravi Proulx o pisateljevi metodi v svoji knjigi o epskih vidikih Rougon-Macquartovih, »Il magnifie, en l'intensifiant, le sens quotidien de la

21 Pismo Henryju Céardu z dne 22. 3. 1885, *Zola OC* 14, 1440. [»Ni vas osupnilo, tako kot druge, ko ste v meni odkrili pesnika. Rad bi samo videl, da bi razstavili mehanizem mojega očesa. Pretiravam, prav gotovo; toda ne pretiravam kot Balzac, nič bolj, kakor Balzac ne pretirava kot Hugo. Vse je tukaj, delo je v pogojih delovanja. Vsi bolj ali manj lažemo, toda kakšna je mehanika in mentaliteta naše laži? No – in tukaj sem morda v zablodi –, še vedno mislim, da lažem, kar se mene tiče, v smislu resnice. Gre za hipertrofijo resničnega detajla, skok med zvezde z odskočne deske natančnega opazovanja. Resnica se z zamahom kril povzpne do simbola.«]

réalité.«²² Stopnjevanje resničnosti je torej tista temeljna lastnost, ki razvidno opredeljuje Zolajevo romanopisno domišljijo.

Tudi tako imenovani eksperimentalni romanopisec se potemtakem domišljiji ne more odpovedati, le da jo razume kar se da določeno. Če torej pri Zolaju beremo stavka, ki ju npr. najdemo v njegovem spisu o Chateaubriandu²³ – »Nos romans ne veulent rien devoir à l'imagination«, nato pa še »Ils peignent la vie telle qu'elle est« – se moramo povsem zavedati, da bi še kako hudo zgrešili pomen teh Zolajevih besed, če bi jih sprejeli natanko tako, kot so zapisane, saj je povsem očitno, da misel iz obeh navedenih stavkov ni v nasprotju s kasnejšo izjavo v pismu Henryju Céardu, marveč da je naperjena zoper popolnoma drugačen, nasproten tip domišljije, ki se kratko malo bistveno razlikuje od njegove lastne.

Govor je namreč o domišljiji nasploh, o nemotivirani, bujni in nebrzdani domišljiji, ki sprevrča dejstva in je značilna za tisto vrsto literarnih ustvarjalcev, proti katerim je Zola tako pogosto segel po persusu. To obliko domišljije, ki jo morda lahko imenujemo samozadostno, je imel Zola v mislih, ko je v prvem spisu iz skupine »Du Roman«²⁴ zapisal: »L'imagination n'est plus la qualité maîtresse du romancier«, kajti domišljija v romanopisju okrneva in propada, zato govori Zola o »déchéance de l'imagination«, ki jo razume prav kot značilnost modernega, berimo naturalističnega romana.

Ker pa romanopisec, kot pravi Zola, potrebuje kakšno »qualité maîtresse«, kakšno vidno, tehtno, zato je bistveno lastnost, se odloči za »le sens réel«, in prav ta »čut za dejansko«²⁵ naj nadomešča imaginacijo, ki jo moderni romnopisec izriva iz svojih del. Ko v samó nekaj strani obsegajočem sestavku razloži ta pojem, ki je zamenjal domišljijo, beremo tole njegovo opredelitev: »Le sens du réel, c'est de sentir la nature et de la rendre telle qu'elle est.«²⁶ Jasno nam je, da ta čut za dejansko ni nekaj, kar je popolnem nasprotju z vsemi možnimi oblikami imaginacije, ampak je natančno vzeto oznaka za tisto vrsto domišljije, ki se je Zola zanjo zavestno odločil. Da je to

22 Proulx 1966, 50. [»S tem ko intenzivira vsakdanji čut za dejansko, ga povečuje.«]

23 V zbirki »Documents littéraires«. Zola OC 12, 296. [»Naši romani nočejo ničesar dolgovati domišljiji. [...] Življenje slikajo takšno, kakršno je.«]

24 »Le Sens du réel«. Zola OC 10, 1294. [»Domišljija ni več glavna odlika romanopisca.«]

25 Réel v besedni zvezi »le sens du réel« prevajamo z besedo *dejansko*, ki morda primerneje kot sorodna izraza resnično (realno) in stvarno označuje to, kar obstaja; tako smo se po eni strani izognili pomenski bližini resnice, po drugi pa morebitni neustrezni omejitvi na stvari. Za to obliko smo se odločili kljub temu, da je že bila uporabljena drugačna različica prevoda – »čut za stvarnost« (Kos 1974, 26ss.).

26 Zola OC 10, 1286. [»Čut za dejansko, to pomeni čutiti naravo in jo podajati takšno, kakršna je.«]

res, nam podkrepi avtor sam, ko dve strani dalje v istem sestavku preberemo tole njegovo primerjavo: »De même qu'on disait autrefois d'un romancier: 'Il a de l'imagination', je demande donc qu'on dise aujourd'hui: 'Il a le sens du réel'.«* Nič čudnega torej, če razširi Zola to lastnost v vztrajno oznako samega sebe, saj dva svoja sestavka – »Le sens du réel« in »L'expression personnelle« – sklene s skoraj enako ugotovitvijo: »Un grand romancier est, de nos jours, celui qui a le sens du réel et qui exprime avec originalité la nature, en la faisant vivante de sa vie propre.«²⁷

Domišljijiski dejavnik Zolajevega dela je kljub temu, da že ima ustrezno osnovo v pisateljevem teoretičnem delu, zelo pomembna sestavina njegovega pripovedništva. Z njim se ukvarja nič koliko raziskovalcev, ki sicer izhajajo iz tega dognanja, vendar se ga lotevajo z različnih vidikov. Colin Burns npr. je ugotovil, da je Zolajeva domišljija silovita in da je hkrati bistvena lastnost – prav ta izraz *faculté maîtresse* uporablja – njegovega opusa.²⁸ Svojo trditev nekoliko zožuje s spoznanjem, da doseže njegova proza svojo popolnost le v primerih, ko je imaginacija v skladnem ravnovesju s tako imenovano dokumentacijo, ko torej ne prevladuje niti ena niti druga sestavina.²⁹ Res pa je, da odkriva Burns pri nekaterih pesniških podobah Zolajevega romanopisja posebno značilnost, ki jo opisuje kot »une hallucination presque sur-réaliste«.³⁰ Presenetljivo podobno, čeprav še bolj določno, sodi o surrealizmu pri Zolaju (tokrat beseda ni več razčlenjena z vezajem!) Marcel Girard, ki se je oglasil v diskusiji po Matthewsovem predavanju o Zolaju in surrealistih: kratko malo je izjavil, da je Zola celo večji surrealist v svojih osnutkih k romanom, kot v romanih samih, češ da tam pa najdemo zares nenavadne in silovite podobe – »des images fulgurantes«.³¹

Z drugačnega stališča se je v novejšem času lotil Zolajeve tehnike opisovanja Hans-Jörg Neuschäfer, ki se ne strinja s starejšimi ocenami, češ da gre pri Zolajevih domišljijiskih izbruhih za »ostanke« romantike,³² marveč trdi, da je Zola ustvarjalec moderne mitologije, ki ustreza industrijskemu veku in da je ravno ta iznajdba pravzaprav najpomembnejši in trajni dosežek

* »Tako kot so nekoč dejali o romanopiscu: 'Ima domišljijo', torej zahtevam, da danes rečemo: 'Ima čut za dejansko'.«

27 »L'expression personnelle«. *Zola OC* 10,1294. [»Velik romanopisec našega časa je tisti, ki ima čut za dejansko in ki izvirno izraža naravo, tako da jo oživi na sebi lasten način.«]

28 *Burns* 1963, 78.

29 *Burns* 1963, 76.

30 *Burns* 1963, 73. [»skorajda nadrealistično halucinacijo«]

31 *Matthews* 1963, 109.

32 *Neuschäfer* 1976, 57.

njegove estetike.³³ Potemtakem je Zola ustvaril »den Bilderschatz einer modernen Mythologie«,³⁴ s čimer je dobila poetika naturalizma mitično dimenzijo. Vsa osrednja vozlišča industrijske dobe (tržnica, rudnik, stanovanjska kasarna, borza, blagovnica, železnica), pa tudi človeški in ekonomski odnosi, ki se tamkaj križajo, so šele z Zolajevimi romani dosegli tolikšno mero razumljivosti, nazornosti in pomenske veljave (*semantisches Prestige*), da so se povzpeli na stopnjo novih mitologemov in sami dobili arhetipski pomen. Prav v tem je po Neuschäferju Zolajev posebni pomen v primerjavi z Marxom: medtem ko je Marx družbeno-gospodarske sovisnosti modernega sveta, ki jih je spremenila industrijska revolucija, za ozek krog znanstvenikov pojmovno analiziral, je Zola omogočil širokemu krogu bralcev, da jih lahko čutno dojemajo in doživljajo.³⁵

Ko našteva Neuschäfer odlike Zolajeve poetike, ki jih je ugotovil na podlagi analize konkretnega teksta, poudarja posebno strukturo pisateljevih opisov, ki niso nikoli samo deskriptivni, tudi ne zgolj nazorni, marveč vsebujejo vselej tudi simbolni pomen.³⁶ Se pravi, da se zgodovinarjevo opazovanje v dobršni meri sklada z Zolajevimi lastnimi teoretičnimi izjavami, saj ni mogoče prezreti podobnosti med navedeno ugotovitvijo in pisateljevim razmišljanjem, vzemimo v zanimivem pismu Henryju Céardu, ki smo ga že citirali.

Po vsem, kar smo navedli o Zolajevem razumevanju domišljije, lahko zapišemo, da je avtor ne zavrača in da se potemtakem s svojo zahtevo po »čutu za dejansko« odloči za to, nikakor ne najskromnejšo obliko domišljije, ki se v programatičnem pogledu z zahtevano naslonitvijo na naravo in njene zakone in na izvor iz dejstev pač razlikuje od tistega tipa, ki ga je naskakoval v svojih polemično priostrenih izjavah.

Niti za trenutek namreč ne smemo pozabiti na militantni kontekst, na okoliščino, da se je Zola zapletel s celo vrsto nasprotnikov v viharne spopade, ki so bili predvsem estetske in ideološke narave, čeprav ne kaže zamolčati dejstva, da so ti spori neredkokdaj dobivali tudi izrazito politično obeležje.

Zola, ki si je želel biti kot romanopisec kar najbolj izviren, se je po poprejšnjem temeljitem premisleku konec šestdesetih let zavestno odločil za materializem in znanost,³⁷ ne nazadnje prav zategadelj, da potegne koli-

33 Neuschäfer 1976, 39.

34 Neuschäfer 1976, 57. [»zakladnico podob moderne mitologije]

35 Neuschäfer 1976, 57–58.

36 Neuschäfer 1976, 57.

37 Za ponazoritev Zolajevih sklepov navajamo nekaj značilnih in nadvse zgovornih odlomkov iz pisateljevih razmišljanj, ki si jih je zapisal še pred dokončno zasnovo

kor se le da krepko mejo ločnico med drugimi pisatelji, recimo Balzacom in sabo. Predstavljal se je kot mož svoje dobe, ki je seveda doba znanosti, in se razglasil za zastavonošo znanstvene misli. To samooznako namreč lahko preberemo v »Pismu mladini«,³⁸ enem izmed ključnih Zolajevih teoretičnih sestavkov o naturalizmu, ki ga je avtor ponatisnil v svoji knjigi *Eksperimentalni roman* takoj za uvodnim in hkrati osrednjim spisom z istim naslovom. Spričo dejstva, da je »Pismo mladini« starejše od »Eksperimentalnega romana«, ima pred njim to prednost, da ne uporablja v tolikšni meri izrazja, ki je tako značilno za kasnejši spis, zato govori vseskozi več o literaturi in znanosti, kot pa o literaturi in (znanstvenih) eksperimentih. To pa pomeni, da razlaga Zola naturalistično doktrino s širšega vidika, kar stori s tako vnemo in zagnanostjo, da se ne izogiblje ne variacijam, pa tudi ne ponavljanjem svojih definicij.

Rougon-Macquartovih, torej 1.1868 in 1869. Celotne zapiske je objavil Henri Mitterand 1. 1967 v Dodatku k petemu zvezku tega cikla romanov pod naslovom »Documents et plans préparatoires des 'Rougon-Macquart'«.

»Prendre avant tout une tendance philosophique, non pour l'étaler, mais pour donner une unité à mes livres. La meilleure serait peut-être *le matérialisme*, je veux dire la croyance en des forces sur lesquelles je n'aurais jamais le besoin de m'expliquer. [...] *ne pas écrire en philosophie ni en moraliste*.« [»Privzeti predvsem filozofsko tendenco, pa ne zato, da bi jo oznanjal, ampak da bi dal svojim knjigam enotnost. Najboljši bi bil morda *materializem*, se pravi verovanje v sile, o katerih mi ne bi bilo treba nikoli pojasnjevati. ... *ne pisati niti kot filozof niti kot moralist*.«] (»Notes générales sur la nature de l'œuvre«). *Zola RM 5*, 1744

»Mon étude est un simple coin d'analyse du monde tel qu'il est. Je constate purement. C'est une étude de l'homme placé dans un milieu social, *sans sermon*. Si mon roman doit avoir un résultat, il aura celui-ci: dire la *vérité humaine*, démonter notre machine, en montrer les secrets ressorts par l'hérédité, et faire voir le jeu des milieux.« [»Moja raziskava je le delček analize sveta, kakršen je. Jaz zgolj ugotavljam. Je raziskava človeka, postavljenega v družbeno okolje, *brez pridige*. Če naj bi imel moj roman kakšen rezultat, potem tale: izreči *človeško resnico*, razstaviti naš ustroj, s tem ko pokažemo skrivne vzgibe dednosti, in razodeti igro okolja.«] (»Notes générales sur la marche de l'œuvre«). *Zola RM 5*, 1740.

»Mon œuvre sera *moins sociale que scientifique*. [...] Mon œuvre, à moi, sera tout autre chose. [...] Ma grande affaire est d'être purement naturaliste, purement physiologiste [...] Au lieu d'avoir des principes (la royauté, le catholicisme) j'aurai des lois (l'hérédité, l'innéité).« [»Moje delo je *manj socialno kot znanstveno*. ... Moje delo bo po mojem čisto nekaj drugega. ... Gre mi predvsem za to, da sem čisto naturalističen, čisto fiziološki. ... Namesto da bi imel načela (krajestvo, katolištvo), imam zakone (dednost, prirojenost).«] (»Différences entre Balzac et moi«). *Zola RM 5*, 1736–1737. (S kurzivo zaznamovane besede v knjigi niso poudarjene.)

- 38 *Zola OC 10*, 1223. Daljši sestavek »Lettre à la jeunesse« je nastal in bil objavljen nekaj mesecev pred spisom »Le Roman expérimental«, in sicer maja 1879 v istih periodikah v Rusiji (*Vestnik Evropy*) in v Franciji (*Le Voltaire*).

Osrednja misel se seveda pleče okoli vprašanja, kaj je pravzaprav naturalizem in kateri pisatelj je naturalist. Kar zadeva ti dve oznaki, Zola ni v zadregi, saj ima o obeh natančno določeno predstavo. O naturalizmu razpolaga celo s tako imenovano »formulo«, ki se glasi: naturalizem je literatura, ki jo opredeljuje moderna znanost (ali pa: literatura, ki uporablja moderno znanost), kar moremo razumeti tako, da se ta literatura ne le opira na izsledke modernih znanosti, kar je v »Eksperimentalnem romanu« izrečno zapisal, marveč da uporablja znanstveno metodo, se pravi metodo observacije in eksperimentiranja.

Kar se tiče naturalista, pa imenuje Zola tako vsakega pisatelja, ki hote ali nehote uporablja to znanstveno formulo, ki se torej loteva raziskovanja sveta z opazovanjem in analizo, pri tem pa zavrača absolutno in ideal. Kajti znanost to dvoje izriva in s tem utira pot dvajsetemu stoletju. Zato se seveda tako imenovana znanstvena formula ne uporablja le v literaturi, marveč tudi v gospodarstvu, politiki in vojni umetnosti. S tem v skladu so znamenite pisateljeve besede, naslovljene na mladino, s katerimi sklene »Pismo mladini«:

nous serons d'autant plus forts, que nous aurons la science pour arme, que nous l'emploierons au triomphe de la liberté, avec la générosité de tempérament qui nous est propre. Que la jeunesse française m'entende, le patriotisme est là. C'est en appliquant la formule scientifique qu'elle reprendra un jour l'Alsace et la Lorraine.³⁹

Spričo določno zastavljenega cilja ima naturalistična literatura kajpak tudi svojo posebno moralo, ki pa ni morala čiste retorike (kot pri romantikih), ampak moderna, dejavna morala, ki išče vzroke, jih razlaga in vpliva nanje, skratka, obvladati hoče dobro in zlo, prvo spodbujati in razvijati, drugo pa iztrebiti in uničiti. To je Bernardova misel, ki jo je Zola prevzel, sam pa dodaja naslednje:

Nous cherchons les causes du mal social; nous faisons l'anatomie des classes et des individus pour expliquer les détraquements qui se produisent dans la société et dans l'homme. Cela nous oblige souvent à travailler sur des sujets gâtés, à descendre au milieu des misères et des folies humaines. Mais nous apportons les documents nécessaires pour qu'on puise, en les connaissant, dominer le bien et le mal. Voilà ce que nous avons vu, observé et expliqué

39 Zola OC 10, 1230. [»Toliko močnejši bomo, kolikor bolj bomo oboroženi z znanostjo, kolikor bolj si bomo prizadevali za zmagoslavje resnice, z velikodušnostjo značaja, ki nam je lasten. Naj mi francoska mladina prisluhne, za patriotizem gre. Prav z uporabo znanstvene formule bomo nekega dne spet pridobili Alzacijo in Loreno.«]

en toute sincérité; maintenant, c'est aux législateurs à faire naître le bien et à développer, à lutter avec le mal, pour l'extirper et le détruire.⁴⁰

V navedenem odlomku, ki ga popolnoma obvladuje misel o socialni funkciji literature, če že ne kar o njenem socialnem poslanstvu, razgrne Zola tele njene naloge: odkrivati mora družbeno zlo, za kar je treba proučevati tudi območje človekove muke in bóli, nakar naj na podlagi tako zbranega gradiva ukrepajo zakonodajalci, saj je njihova dolžnost, da nadaljujejo boj za zmago nad družbeno bedo. Gre torej za vprašanja, ki zadevajo nekatere bistvene zahteve in značilnosti naturalistične literature, o katerih je Zola neredkokrat razpravljal, povečini seveda prav v njeno obrambo. Kajti eden nedvomno najpogostejših in hkrati najtrdovratnejših glasov iz vrst nasprotnikov naturalizma se osredotoči prav v očitek, da izbira ta literatura samo temne in odurne strani življenja in da s tem razkriva in širi nemoralnost.

Zola, ki teh očitkov ne zavrača le v »Pismu mladini«, ampak tudi v drugih svojih spisih, vztraja pri ugotovitvi, da so naturalisti število in obseg snovi povečali, ne pa zmanjšali, kot jim je to očitala nenaklonjena kritika. »Le naturalisme ne restreint pas l'horizon, comme on dit fausement. Il est la nature et l'homme dans leur universalité, avec leur connu et leur inconnu.«⁴¹ Tisti, ki so zagrešili oženje obzorja, so pravzaprav realisti, ki so literarno polje snovno močno skrčili, zakaj »Le réalisme de 1856 était exclusivement bourgeois,«⁴² medtem ko vključuje naturalistični romanopisec v svoje opazovalno področje celotno družbo, od salona do brloga, takó kot se znanstvenik ne sklanja samo nad rožo, ampak tudi nad koprivo. »Nous voulons le monde entier, nous entendons soumettre à notre analyse la beauté comme la laideur.«⁴³

40 *Zola OC 10, 1228–1229.* [»Iščemo vzroke družbenega zla; delamo anatomijo razredov in posameznikov, da bi razložili motnje, ki nastajajo v družbi in v človeku. Zaradi tega se moramo pogosto ukvarjati z nizkimi temami, se spustiti v okolje človeške bede in blaznosti. Vendar pa prinašamo na dan dokumente, ki so nujno potrebni zato, da bi lahko, na podlagi njihovega poznavanja, zagospodovali nad dobrim in zlom. Tu je tisto, kar smo videli, opazovali in razložili z vso iskrenostjo; zdaj pa je naloga zakonodajalcev, da pripomorejo k nastanku in razvoju dobrega ter se bojujejo z zlom, da bi ga izruvali in uničili.«]

41 »Les Frères Zemganno«. *Zola OC 10, 1326.* [»Naturalizem ne omejuje obzorja, kot napačno pravijo. Gre za naravo in za človeka v njuni univerzalnosti, skupaj s tem, kar jima je znano in neznano.«]

42 »Le Réalisme«. *Zola OC 10, 1345.* [»Realizem iz leta 1856 je bil izključno meščanski.«]

43 »Les Frères Zemganno«. *Zola OC 10, 1320* [»Hočemo celoten svet, naši analizi nameravamo podvreči tako lepoto kot grdoto.«].

Grdot in grozot pa naturalisti, tako meni Zola, ne iščejo, temveč jih preprosto najdejo, kar povsod naletijo nanje. Vendar je res, da jih nočejo zatajiti ali skrivati, kajti v tem primeru bi puščali za sabo vrzeli, morali bi torej ostati nepopolni ali celo lagati, se pravi pripovedovati nekaj, kar ne ustreza resnici. Naturalistični pisatelj, ki se poslužuje naturalistične formule, pa se seveda noče omejiti, ampak se odloča za resnico in s tem hkrati za moralo. Takšnole je namreč po Zolaju nasprotje med idealisti in naturalisti: »les idéalistes prétendent' qu'il est nécessaire de mentir pour être moral, les naturalistes affirment qu'on ne saurait être moral en dehors du vrai.«⁴⁴

Zolaju se slej ko prej zdi, da je prikazovanje gnusobe in podlosti v delih naturalističnih pisateljev razmeroma skromno, saj v literaturi ne smejo doseči tiste stopnje resničnosti, ki jo odkrivajo npr. na sodiščih, kjer morajo često uradovati za zaprtimi vrati prav zategadelj, ker gredo odurnostim tako temeljito do dna. Pisatelji so torej v primerjavi s sodniki nemočni, čeprav sta vloga in cilj enih in drugih ista: »leur mission est de tout savoir et de juger«.⁴⁵

Te primerjave med pisatelji in sodniki, ki da jih družijo skupno poslanstvo, namreč vse vedeti in (nato) razsoditi, kar bi lahko opisali tudi kot razsoditi potem, ko je znana vsa resnica, ne kaže prezreti iz dveh razlogov. Prvič, ker občutek nemoči (*impuissance*), ki spremlja pisatelja pri njegovem delu, najbrž ne zadeva le dejstva, da so umetniku kratko in malo postavljenе meje, ki jih ne more prekoračiti, če noče, da ga vtaknejo v ječo, ampak še zavoljo nečesa drugega. Če prav premislimo, je razsojanje način reševanja sporov, ki se opira na neke obstoječe pravne norme. To pomeni, da sodnikova sodba razreši neko nesoglasje, ki je nastalo med dvema stranema, nakar je pač ena stran obsojena, se pravi kaznovana. Ko se pa sprašujemo, o čem razsodi s svojim literarnim delom pisatelj in ali ima njegova sodba konec koncev tudi takšen učinek, kot ga zagotovo ima sodnikova, pa odgovor ni tako določen, enovit in zadovoljiv.

Delno zategadelj, ker se v vseh primerih najbrž ne da ugotoviti očitnega krivca za položaj, v katerem se je znašel literarni lik v kakem romanopisnem delu, čeprav je seveda res, da sta, če že ne kar v načelu, najpogosteje okolje in dednost tista dejavnika, ki sta vzrok za vrsto hudó neprijetnih posledic. Delno pa zavoljo tega, ker pisateljeva sodba, pa naj bo v literarnem delu implicitna ali eksplicitna, ne more biti za nikogar obvezujoča: bralec utegne sodbo vzeti na znanje ali ne, zakonodajna telesa lahko ukrepajo ali pa ne. V nobenem primeru pa (ob)sodba nima pravne moči. Bržkone ne

44 »Le Naturalisme au théâtre«. *Zola OC* 10, 1242. [»idealisti se pretvarjajo, da je nujno lagati, da bi bili moralni, naturalisti pa trdijo, da zunaj resničnega ne moremo biti moralni.«]

45 »De la moralité«. *Zola OC* 10, 1331. [»njihovo poslanstvo je vse vedeti in razsoditi.«]

sklepamo napak, če domnevamo, da spremlja pisatelja, kakršen je Zola, spričo teh dejstev povrhu še drugačen občutek nemoči, občutek, ki izvira iz spoznanja, da s svojim delom ne bo mogel bistveno vplivati na dejansko spremembo družbene konfiguracije, pa naj si to želi še tako goreče.

Drugi razlog, zaradi katerega si Zolajevo primerjavo med pisatelji in sodniki natančneje ogledujemo, je ta, ker sežemo s tem vprašanjem v ustroj literarnega dela, kakršnega zahteva naturalistična poetika. Če je namreč nepristranost v vsem njihovem ravnanju, še posebej pa seveda v sodbah, ena izmed pomembnih lastnosti, ki jih naj imajo sodniki, ali z drugimi besedami, če je zaželeno, da ravnanje in razsojanje sodnika ne podležeta ne njegovim čustvom ne njegovemu razpoloženju, skratka, če naj bo oboje karseda neosebno, je to stanje na neki način značilno tudi za naturalističnega pisatelja, če seveda v precejšnji meri upoštevamo različnost obeh področij.

Ne da bi hoteli na silo ustvariti razne sodnijsko-pisateljske vzporednosti, čeprav nekatere gotovo že obstajajo vsaj v izrazju (*greffier, procès-verbal*), moremo opozoriti na Zolajevo izjavo o naturalističnem pisatelju, pravzaprav zahtevo, o kateri sam pravi, da pri njej odločno vztraja: »[Le romancier naturaliste] pense que sa propre émotion générerait celle de ses personnages, que son jugement atténuerait la haute leçon des faits.«⁴⁶

Dejstva sama torej posredujejo svoj veličastni nauk, spričo katerega odklanja naturalist vsakršno sklepanje in razsojanje. Avtor, tako nadaljuje Zola, je anatomist, ki pripoveduje samo o tem, kar je našel v človeškem truplu, zato je prepuščeno bralcem, da sami ugotovijo pravi nauk knjige.

Zahtevano pisateljevo brezosebnost in nepristranost v sodbah poudarja Zola še s tole primerjavo: »le romancier n'est plus qu'un greffier, qui se défend de juger et de conclure.«⁴⁷ Zola pisatelja sicer res primerja z zapisnikarjem, vendar to, kar zapisuje, ni potek sodne obravnave, marveč znanstvene analize, kar je iz konteksta jasno razvidno. Tedaj ni nič čudnega, če najdemo misel o tem, kako naj avtor ne sklepa in ne razsoja, tudi v njegovem osrednjem spisu »Le Roman expérimental«. Ker pa je »Eksperimentalni roman« nastal nekaj mesecev kasneje kot »Le Naturalisme au théâtre«, iz katerega je gornji navedek, nadomešča Zola tukaj izraz analiza z eksperimentom in analitični romanopisec postane kajpada eksperimentator: »nous n'avons pas à tirer une conclusion de nos œuvres, et cela signifie que

46 »Gustave Flaubert«. *Zola OC 11*, 99. [»[Naturalistični romanopisec] misli, da bi njegovo lastno čustvovanje zmotilo čustvovanje njegovih likov, da bi njegova sodba omilila ošabni nauk dejstev.«]

47 »Le Naturalisme au théâtre«. *Zola OC 10*, 1240. [»Romanopisec je zgolj zapisnikar, ki se brani razsojanja in sklepanja.«] Spis je izšel prvič januarja 1879.

nos œuvres portent leur conclusion en elles. Un expérimentateur n'a pas à conclure, parce que, justement, l'expérience conclut pour lui.«⁴⁸

Iz več različic se oglašá torej vedno znova misel o tem, kako naj bo avtor v naturalističnem romanu nepristranski in brezoseben, in da naj se izogiba sklepanju in razsojanju. Takšno stališče pa seveda še ne pomeni, da literarno delo naturalističnega pisatelja ne vsebuje sodbe, nasprotno, umetnik zagotovo razsoja, vendar stori to do drugačne mere in na drugačen način kot npr. sodnik, se pravi, da je to, kar naj pisatelj odklanja, očitno samo štrleči, formalizirani del sodbe, tako rekoč izrek same sodbe. To pa je prepuščeno bralcu, ki mu tega seveda sploh ne bo težko storiti, ker naturalistična literarna dela »portent leur conclusion en elles«, kar pomeni, da so vsi sklepi v delu že navzoči, s tem pa bralcu ponujeni, izročeni, le potegniti jih mora na površje, in če je potrebno – izreči.⁴⁹

Zolajeva relativna zdržnost od sklepanja je načelno sicer utemeljena v njegovi težnji po poznanstvenju romana, se pravi, da ga v to sili scientistična zasnova njegove teorije, vendar pa ne zanemarja, tudi teoretično ne (in to moramo posebej poudariti), artističnega vidika romanopisja. Kajti če nastopa Zola zoper pisateljeve tako imenovane sklepe in (ob)sodbe, se v bistvu oglašá zoper avtorjevo morebitno dvigovanje pedagoškega (ali kakršnegakoli drugačnega) kazalca, se pravi, da nastopa proti izrazito zunajumetniški lastnosti tiste vrste literature, ki jo imenujemo tendenčno. In čeprav je po Zolaju razlog, ki obstaja proti takšnemu ali drugačnemu pisateljevemu vmešavanju ali vdiranju v literarno delo, umetniške narave (»une raison d'art«⁵⁰), je zanj še kako značilno, da to umetniško nujo utemeljuje

48 Zola OC 10, 1190. [»iz naših del nam ni treba potegniti sklepa, in to pomeni, da nosijo naša dela sklepe že sama v sebi. Eksperimentatorju ni treba sklepati, saj sklepa zanj ravno izkušnja.«]

49 Svoja stališča Zola zgovorno razgrinja v obsežnem pismu, naslovljenem na direktorja časopisa *Le Bien public* z dne 10. 2. 1877: »Je ne suis qu'un greffier qui me défends de conclure. [...] Si l'on voulait me forcer absolument à conclure, je dirais que tout L'Assommoir peut se résumer dans cette phrase: Fermez les cabarets, ouvrez les écoles. L'ivrognerie dévore le peuple. [...] J'ajouterai encore: Assainissez les faubourgs et augmentez les salaires. La question du logement est capitale; les puanteurs de la rue, l'escalier sordide, l'étroite chambre où dorment pêle-mêle les pères et les filles, les frères et les soeurs, sont la grande cause de la dépravation des faubourgs. [...] Oui, le peuple est ainsi, mais parce que la société le veut bien.« Zola OC 14, 1392. [»Sem le zapisnikar, ki se brani sklepati. ... Če bi me na vsak način hoteli prisiliti k sklepanju, bi rekel, da je celotno Beznico mogoče povzeti v tej frazi: zaprite kabarete, odprite šole. Pijančevanje razžira ljudstvo. ... Dodal bi še: sanirajte predmestja in povišajte plače. Stanovanjsko vprašanje je glavno: ulični smrad, umazano stopnišče, ozka soba, kjer drug čez drugega spijo očetje in sinovi, so pomemben vzrok izprijenosti predmestja. ... Da, ljudstvo tudi, vendar zato, ker to hoče družba.«]

50 Zola OC 10, 1240.

z razlogi znanstvene narave: »L'intervention passionnée ou attendrie de l'écrivain rapetisse un roman, en brisant la netteté des lignes, en introduisant un élément étranger aux faits, qui détruit leur valeur *scientifique*.«⁵¹

Enovitosti zgodbe romana ali znanstvenega eksperimenta, če uporabljamo obojno izrazje, potemtakem ne sme nič ogrozati. Pisatelj ali eksperimentator mora zato odklanjati tiste prvine, ki niso dejstva sama, oziroma so tem dejstvom tuje. Se pravi, da avtor vztraja pri samem prikazovanju oziroma opisovanju, kar seveda ne more biti brez posledic za pripovedni ustroj takega besedila. Prav iz te ugotovitve je izšel Alain Pagès,⁵² ki se je spraševal, s kakšnimi pripovedno-tehničnimi sredstvi priskoči vendar pisatelj bralcu na pomoč, saj meni, da bi mu sámo prikazovanje, še zlasti zavoljo tega, ker ga ne spremljajo nikakršni avtorjevi komentarji, utegnilo otežiti razumevanje zgodbe. V svoji študiji o Zolajevem *Germinalu* je Pagès prišel do sklepa, da je to sredstvo ponavljanje in da eksperimentalni romanopisec, kajpak na nevsiljiv način, prikazuje situacije in osebe znova in znova, tako rekoč brez prestanka, razpolavlja jih, zato da se kasneje ponovno pojavljajo na drugačni ravnini ipd. Ta način, ki ga je imenoval načelo ponavljanja, proglašá Pagès celo za temeljni princip eksperimentalnega romana nasploh.⁵³ Namesto da bi razpravljá ob zgodbi, ki jo pripoveduje, nepristranski romanopisec raje pogloblja tehniko zgodbe in s tem doseže raznovrstnejši učinek.

Ne samo zato, ker odkriva v Zolajevih teoretičnih spisih zelo moderno, strukturalno zasnovo romanopisne tehnike, ampak predvsem zategadelj, ker skuša Zolajeve romane razumeti s pomočjo njegovega spisa o eksperimentalnem romanu in s tem združiti teorijo in prakso pisateljevega opusa, ohranja Pagès izraz eksperimentalni roman kot oznako za posebno obliko romana, ki potemtakem očitno obstaja tako v teoriji, kot tudi v praksi.

Pagèsu seveda ne moremo kratiti pravice, da poimenuje vrsto romanov s tem izrazom, vendar opozarjamo na dejstvo, da se pri tej odločitvi ni mogel v polni meri nasloniti na Zolajev »Le Roman expérimental«, in sicer iz preprostega razloga, ker iz spisa samega na vprašanje o obstoju eksperimentalnega romana ni mogel dobiti nedvoumnega odgovora. Kajti če se sprašujemo, ali eksperimentalni roman leta 1880 že obstaja ali šele nastaja ali je to le stvar bolj ali manj daljne in nedoločne prihodnosti, najdemo v Zolajevem spisu sicer trditve, ki se nanje lahko opremo, celo določno opremo, le da si te med seboj nasprotujejo.

51 *Zola OC* 10, 1241. [»Strastno vmešavanje ali ganjenost pisatelja krni roman, saj zabriše jasnost linij, s tem ko vnaša v dejstva tuj element, ki uničuje njihovo *znanstveno* vrednost.«] (V knjigi beseda v navedku ni poudarjena.)

52 *Pagès* 1974.

53 *Pagès* 1974, 82.

Do te različnosti pa prihaja zategadelj, ker uporablja Zola oznako eksperiment oziroma eksperimentalni roman z vsaj dvema pomenoma. Tam, kjer opiše ustvarjalni postopek pisatelja pri nastajanju tega tipa romana in označi njegovo zasnovo in njegov namen, oznaki eksperiment in eksperimentalni roman nimata pomena naravoslovnega znanstvenega eksperimenta. Zatorej lahko Zola z njima opredeljuje nekaj, kar v literaturi že nedvoumno obstaja; odtod njegov upravičeni zapis: »un roman expérimental, La Cousine Bette par exemple [...]«. ⁵⁴ Ko pa uporablja besedo eksperiment v povsem znanstvenem pomenu in ko enači eksperimentalni roman čisto določno in nedvoumno z znanostjo, pa tega romana seveda ni: bodisi da beblja, se pravi, da je še v povojih (ali pa še to ne), bodisi da preprosto ne obstaja.

O tem najdemo v Zolajevem spisu zelo jasne formulacije:

Pour nous, romanciers expérimentateurs, *qui balbutions encore* [...].⁵⁵

Nous *balbutions*, nous sommes les derniers venus.⁵⁶

La médecine expérimentale, qui bégaie, peut seule nous donner une idée exacte de la littérature expérimentale, qui, *dans l'œuf encore, n'en est pas même au bégaiment*.⁵⁷

[...] si la physiologie se constitue aujourd'hui, il est naturel que le roman expérimental en soit *seulement à ses premiers pas*. On le prévoit comme une conséquence fatale de l'évolution scientifique du siècle.⁵⁸

On a la chimie et la physique expérimentales; on aura la physiologie expérimentale; *plus tard encore, on aura le roman expérimental*.⁵⁹ (V knjigi besede iz vseh petih navedkov niso poudarjene.)

Vrstni red navedenih odlomkov se seveda ne drži zaporedja, ki ga imajo v spisu, pa tudi naključen ni, marveč izbran tako, da rastoče ilustrira Zolajevo razločno misel o tem, kako eksperimentalnega romana ni, in da ga tisti hip sploh biti ne more. Glede tega ni nikakršnega dvoma, ker v tem času enostavno niso bili izpolnjeni pogoji, ki bi omogočali nastanek takega

54 Zola OC 10, 1179. [»Eksperimentalni roman, na primer Teta Liza ...«]

55 Zola OC 10, 1199. [»Za nas, romanopisce eksperimentatorje, ki še bebljamo ...«]

56 Zola OC 10, 1184. [»Bebljamo, prišli smo zadnji.«]

57 Zola OC 10, 1177. [»Eksperimentalna medicina, ki jeclja, nam lahko edina da natančno predstavo o eksperimentalni literaturi, ki je še v zametku in ni še niti začela jecljati.«]

58 Zola OC 10, 1184. [»... če se danes vzpostavlja fiziologija, je naravno, da je eksperimentalni roman *šele pri prvih korakih*. *Predvidevamo ga kot usodno posledico znanstvene evolucije tega stoletja*.«]

59 Zola OC 10, 1182. [»Imamo eksperimentalno kemijo in fiziko; imeli bomo eksperimentalno fiziologijo; *in še pozneje bomo imeli eksperimentalni roman*.«]

znanstvenega romana. Kajti eksperimentalni roman, ki je poslednji člen v verigi eksperimentalnih znanosti, je vzročno vezan na kemijo in fiziko, predvsem pa neposredno na fiziologijo, ki bi jo naj celo dopolnjeval. Medtem ko sta kemija in fizika že eksperimentalni znanosti, pa je fiziologija šele v zametkih, spričo tega je eksperimentalni roman možno samo slutiti ali predvideti. Eksperimentalni roman je potemtakem vezan na nagel razvoj in prodoren uspeh znanosti in šele tedaj, ko bo vsaj fiziologija postala polnopravna eksperimentalna znanost, bo možno natančno določiti, kaj eksperimentalni roman sploh je, zakaj leta 1880 Zola tega ni sposoben storiti; on ga lahko oriše kvečjemu v osnovnih črtah: »quelque critique préciserà ce que je ne fais qu'indiquer aujourd'hui«. ⁶⁰

Zola sam v to, neobstoječo in tako rekoč neuresničljivo, skratka utopično obliko romana, kjer bi umetnost dokončno prešla v znanost in prevzela njene naloge, torej sama postala znanost, najbrž ni nikoli prav zares verjel in jo je pač treba razumeti kot davek zamaknjenju v znanost in njen pričakovani razmah, ki je značilno za tedanjo dobo. ⁶¹

Navdušenje za znanost pa se kaže seveda tudi v tistih pasažah, ki zadevajo drugačno, že obstoječo in uresničljivo obliko tako imenovanega eksperimentalnega romana, vendar se tukaj ta znanstveni zanos drži razsodnejših mer in se giblje v razumnejšem obsegu .

V Zolajevih spisih namreč mrgoli izjav o tem, kako skromna je spričo znanstvenikov pisateljeva vloga. Avtor pojasnjuje, da eksperimentalni romanopisci niso ne kemiki ne fiziki ne fiziologi in da nimajo namere karkoli odkriti, kajti »nous sommes simplement des romanciers qui nous appuyons sur les sciences«. ⁶² Kar je zapisal 1880. leta, je lahko potrdil še po šestnajstih letih, saj je v članku s pomenljivim naslovom »Romanopiščeve pravice«, kjer brani svojo metodo dela, trezno, vendar kategorično pribil: »Je le répète, je ne suis pas un savant, je ne suis pas un historien, je suis un romancier.« ⁶³

Ne samo, da so kakršnakoli znanstvena odkritja zunaj pisateljevega dosega, Zola tudi zakonitosti ne tvega izrekati, o čemer priča njegova silno

60 Zola OC 10, 1185. [»Kritika bo nekoč natančno opredelila to, kar lahko danes le nakažemo.«] (V knjigi besede niso poudarjene.)

61 Prevzetost od znanosti je dobila zanosno obliko v Zolajevem vzkliku, ki je zabeležen v njegovem pismu direktorju *Le Bien public* z dne 10. 2. 1877: »Il n'y a de solide, en ce siècle, que ce qui se repose sur la science.« Zola OC 14, 1392. [»Ničesar ni trdnega, v tem stoletju, kar ne temelji na znanosti.«]

62 Zola OC 10, 1194. [»smo preprosto romanopisci, ki se opiramo na znanosti.«]

63 »Les Droits du romancier«. Zola OC 14, 800. [»Ponavljam, nisem učenjak, nisem zgodovinar, sem romanopisec.«] (V knjigi stavek ni poudarjen.)

pazljivo izražena misel v naslednjem odlomku: »Sans me risquer à formuler des lois, j'estime que la question d'hérédité a une grande influence dans les manifestations intellectuelles et passionnelles de l'homme. Je donne aussi une importance considérable au milieu.«⁶⁴ Previdnost, ki Zolaja odvrča od tega, da bi svojo tezo o vplivu dednosti in okolja v človekovem umskem in čustvenem življenju proglasil za zakon, je naravnost presenetljiva, še posebej zaradi tega, ker ne gre za njegova lastna dognanja, marveč za teorijo, ki jo je pač prevzel in potem na široko uporabil pri gradnji svojega ciklusa romanov o Rougonih in Macquartih.⁶⁵

Naj bo Zolajevo podrejanje znanosti in njegovo spoštovanje še tako veliko in iskreno, ni nobenega dvoma, da obstajajo v njegovi teoriji romana elementi, ki izstopajo z naravnost neuresničljivo zahtevo po izenačevanju literature z znanostjo. S svojo znanstveno-izenačevalno težnjo se ta del Zolajeve teorije zdi kot neke vrste slepa uličica, drobna stranpotka ob toku žive, ustvarjalne literature. Bržkone ni treba posebej poudariti, da teče edini resnični tok francoskega romana, ki se postopoma poznanstveni in v katerem poteka proces čedalje večjega omejevanja človekove svobode, od Stendhala preko Balzaca in Flauberta k bratoma Goncourtoma in Zolaju mimo tega kratkega mrtvega rokava in se zanj seveda sploh ne zmeni.

Spričo tega stanja se je treba seveda odločiti, kako poimenovati to, kar se pri Zolaju znajde pod skupno oznako eksperimentalni roman, zaobjemlje pa takó romane Balzaca, bratov Goncourtov in Zolajeve lastne tekste, kakor tudi tiste znanstveno-izenačevalne elemente, ki operirajo z znanstvenimi pojmi, znanstvenim eksperimentom ipd. Kajti če bi pristali na uporabo pojma eksperimentalni roman v tem širokem pomenu, bi to govorilo v prid domnevi, da so prav zares vse Zolajeve teoretične zahteve možne in uresničljive. Ker pa to ni tako, se odločimo za rešitev, ki je očitna in ki se nam ponuja kar sama, le dosledno bi jo kazalo uporabiti: ko gre

64 Zola OC 10, 1184. [»Ne da bi si drznil formulirati zakone, ocenjujem, da ima vprašanje dednosti velik vpliv na izražanje človekovega intelekta in strasti. Precejšen pomen pripisujem tudi okolju.«] (Pravilnost Zolajeve splošne odločitve je še po sedemdesetih letih potrdil znani biolog Jean Rostand, ki je 2. 10. 1947 [ali 1949?] z odkrito ostjo zoper Sartrovo eksistencialistično filozofijo v predavanju v Medanu izjavil: »Hérédité et milieu. Nature et nourriture, comme disent les biologistes anglais. Le germe et les circonstances. L'origine et l'histoire ... Voilà bien les deux auteurs de l'Homme. Pour moi, je n'en connais pas d'autres.« Rostand 1963, 74.) [»Dednost in okolje. Priroda in prehrana, kot pravijo angleški biologi. Klica in okoliščine. Izvor in zgodovina ... To sta dva tvorca Človeka. Kar se mene tiče, drugih ne poznam.«]

65 V intervjuju za »Figaro«, kjer je Zola spregovoril o Tainovem vplivu nanj, je l. 1893 izjavil: »j'ai utilisé dans mes livres sa théorie sur l'hérédité et sur les milieux et [...] je l'ai appliquée dans le roman.« Proulx 1966, 122. [»v svojih knjigah sem uporabil njegovo teorijo o dednosti in okolju ter ... jo apliciral na roman.«]

namreč za literaturo z značilnostmi, ki jih ima v obdobju, imenovanem naturalizem, govorimo kajpada o »naturalističnem romanu«, medtem ko za utopično obliko romana, ki jo Zola sluti v daljni prihodnosti, in ki torej ne bi bila več umetnost, ampak znanost, pa ohranimo pisateljevo oznako »eksperimentalni roman«. Tudi vse Zolajeve izjave, ki zadevajo njegov roman in romane njegovih učiteljev in somišljenikov, sodijo potemtakem v teorijo naturalističnega romana, medtem ko samo tista mesta v Zolajevem teoretičnem spisu, ki silijo iz literarne umetnosti v znanstveno območje, podrejamo oznaki eksperimentalni roman. Naturalistični roman postavimo torej nasproti eksperimentalnemu romanu, živo literaturo in njeno teorijo zoper času zavezano zmoto. Zavzemamo se torej za ločevanje med obema oznakama, tedaj proti njuni izmenični rabi, ki je dokaj pogosta.

Zoper drugačno varianto, dopolnilno oziroma hkratno uporabo obeh pojmov, pa je tako že nastopil Henri Mitterand v oceni Matthewsove študije o Zolaju, kjer se je namreč spotaknil ob »grozni izraz« *roman expérimental-naturaliste*, ki ga avtor v svoji knjigi pogosto uporablja. Pomenljiva je Mitterandova odločitev, da tega očitnega anglicizma ni skrajšal v *eksperimentalni roman*, marveč je dal prednost oznaki *naturalistični roman*: »Disons roman naturaliste, tout simplement.«⁶⁶

Pojem eksperimentalni roman pa še iz več drugih utemeljenih razlogov ni priporočljivo uporabiti kot soznačnico za naturalistični roman. Prvič, ker srečujemo besedi eksperiment in eksperimentalen – kajpada brez kakršnekoli zveze z naravoslovnim poskusom – kot modni oznaki, s katerima se pogosto označuje to, kar se je poprej imenovalo moderno, avantgardno ali revolucionarno.⁶⁷ Drugič, ker označuje eksperiment v današnjem literarnoteoretičnem izrazju največkrat jezikovno in oblikovno spreminjanje, torej poskušanje novih jezikovnih in pomenskih zvez, ki presegajo tradicionalno jezikovno gradivo.⁶⁸ Vendar ne samo to. Nekateri moderni evropski pesniki so namreč z eksperimentom označevali tudi pesniško ustvarjanje sámo, se pravi umetnikovo prizadevanje po nečem, kar še ni ubesedeno. Helmut Motekat navaja kot primer dva verza iz *Štirih kvartetov* T. S. Eliota,⁶⁹ v katerih je tveganje pesnikovega eksperimenta opisano kot »prodor v nemost« ali »naskok na (še) neizraženo«, kakor bi morda kazalo prevesti »a raid on the inarticulate«.⁷⁰ Zavoljo svoje nevarne pomenske bližine pa je

66 Mitterand 1958, 72. [»Recimo temu preprosto *naturalistični roman*.«]

67 Schwerte 1968, 387.

68 Schwerte 1968, 400.

69 Motekat 1962, 14.

70 Prevod Vena Tauferja se glasi nekoliko drugače: »In tako vsako tveganje / je nov začetek, naskok na jecljanje«, *Eliot Pesmi*, 77. (Besede v knjigi niso poudarjene.)

morda najtehtnejši tretji razlog, namreč ta, da se s pojmom eksperimentalni roman srečujemo tudi kot z oznako za romanopisno tehniko. Takó niso imenovali le vrsto romanov v začetku našega stoletja (Joyce, V. Woolf, Dos Passos, Döblin idr.), ki združujejo več celic (z eno se namreč zadovoljuje pisec *short story*) v sat, da bi tako zajeli panoramo dobe, prostora in kozmosa,⁷¹ marveč tudi tekste, ki so za pol stoletja starejši od Zolajevih romanov. Ehrhard Bahr na primer označuje kot eksperimentalni roman Goethejev obsežni prozni tekst *Wilhelma Maistra popotna leta* ne nazadnje prav zavoljo pisateljeve ravnodušnosti do konvencionalne pripovedne tehnike, ki da ni posledica upadanja avtorjeve umetniške moči, temveč dokaz o avantgardnosti njegovih poznih del.⁷²

Gotovo ne more biti nobenega dvoma, da se proti ohranitvi oznake eksperimentalni roman kot morebitnemu sinonimu za naturalistični roman izrečemo iz povsem določne želje po tem, da bi dosegli karseda ustrezno stopnjo terminološke jasnosti in zanesljivosti, ki jo v literarni vedi zelo pogosto hudo pogrešamo. Uporabo tega târmina smo potemtakem v precejšnji meri omejili prav z utemeljitvijo, ker zavračamo uporabo pojma eksperiment v metaforičnem pomenu in ker je oznaka eksperimentalni roman zavoljo nekaterih svojih specifičnih zahtev nepotrebna in nekoristna, čim jo rabimo zunaj Zolajevega parcialnega pojmovanja.

Ker smo se torej po natančnem premisleku odločili za izraz naturalistični roman in ker govorimo tudi o teoriji naturalističnega romana, takó ne poimenujemo le Zolajevih pripovednih tekstov in njegove poetološke zasnove romanopisja, marveč vso evropsko in zunajevropsko prozno produkcijo tega tipa.

Kakor hitro pa uporabljamo pojem naturalistični roman, kar je kajpak v najtesnejši zvezi s pojmom naturalizem, smo prej opozorili na niz vprašanj, kakor pa zapisali pomensko nazorno in pojmovno nedvoumno oznako. Ni namreč takoj in povsem jasno, katere posebnosti zaobjemlje ta vrsta romanov. Gotovo je le to, da meri na obstoj nekaterih značilnih lastnosti, po katerih se ti teksti razločujejo od drugih proznih besedil. Če pa take značilnosti tudi v resnici obstajajo, jih pač povezujemo z Zolajevim teoretičnim in pripovednim delom, zakaj nobenega dvoma ni, da je prav njegov opus osnova za določitev tega, kaj je naturalizem in kaj je naturalistično. S tem pa seveda še ni rečeno, da najdemo v vseh literaturah prav vse značilnosti enako zastopane kot pri Zolaju, saj je na nastanek naturalizma v posameznih nacionalnih literaturah delovalo ne samo vzorovanje pri Zolaju,

71 Bender 1972, 353.

72 Bahr 1972, 67.

marveč tudi recepcija drugih idejno-estetskih prvin in ne nazadnje seveda domača literarna tradicija. Divergentnost nacionalnih oblik naturalistične literature v Evropi se torej ne kaže le v periodizacijskem pogledu, marveč tudi v večjih ali manjših odklonih od prvotne Zolajeve zasnove, da na široko ne omenimo npr. prenašanja poudarkov z ene literarne zvrsti na drugo, denimo s proze na dramo ipd.

Vprašanja, ki nas zapolnjujejo, sodijo seveda v tisto področje literarnega raziskovanja, s katerim se ukvarja primerjalna literarna zgodovina, ki pa prav o naturalizmu do danes še ni postregla z večjim znanstvenim delom, kaj šele s sintetičnim pregledom, ki bi zajel to obdobje po vsej Evropi. Ko je leta 1973 Henryk Markiewicz orisal raziskovalno stanje naturalizma v literarnih raziskavah in v estetiki, si ni mogel kaj, da svojega spisa ne bi sklenil s tole, ne ravno spodbudno ugotovitvijo: »l'intensité et l'efficacité des recherches laissent à désirer, surtout du point de vue comparatistes: le naturalisme en tant que phénomène littéraire à l'échelle mondiale reste toujours mal connu.«⁷³ To stanje se najbrž tudi v bližnji prihodnosti ne bo bistveno spremenilo, če sodimo po pomenljivem dejstvu, da široko zasnovana zbirka z naslovom *Primerjalna zgodovina literatur v evropskih jezikih*, ki izhaja pod pokroviteljstvom Mednarodnega združenja za primerjalno književnost, (še?) nima v načrtu posebnega zvezka o naturalizmu, čeprav se pripravljajo knjige o renesansi, romantiki, simbolizmu, fin de siècle ipd., in je obsežno delo o ekspresionizmu kot mednarodnem literarnem pojavu že izšlo.⁷⁴

Opisano vrzel zapolnjuje do neke mere druga publikacija, ki združuje študije več avtorjev o evropskih in ameriških literaturah v desetletjih okoli leta 1900 pod skupnim naslovom *Konec stoletja – prelom stoletja*. Gre za dve obsežni knjigi, za 18. in 19. zvezek Novega priročnika za literarno vedo, ki želi biti moderen prikaz svetovne književnosti. Kljub temu, da obravnavata obe knjigi celotno literaturo v omenjenem obdobju, sta dve razpravi vendarle posvečeni izrečno naturalistični literaturi, in sicer naturalizmu v romanskih deželah, v tako imenovani Romaniji, in nemškemu naturalizmu.⁷⁵

Primerjalna književnost pa se naturalističnega obdobja seveda ni izogibala, saj ne smemo prezreti ogromnega števila študij, pa tudi obsežnih

73 Markiewicz 1973, 272. [»intenzivnost in učinkovitost raziskav sta nezadovoljivi, zlasti z vidika komparativistov: naturalizem kot literarni pojav v svetovnem merilu je še vedno malo znan.«]

74 *Expressionism as an International Literary Phenomenon. 21 Essays and a Bibliography*. Edited by Ulrich Weisstein. (A Comparative History of Literatures in European Languages. Volume I). Paris: Didier & Budapest: Akadémiai Kiadó 1973.

75 Prim. Neuschäfer 1976 in Scheuer 1976.

monografij, ki se ukvarjajo z recepcijo Zolajevih del v evropskih in drugih literaturah, s pisateljevim vplivom na posamezne pisce ipd. Čeprav so danes te, zvečine binarne študije izredno mnogoštevilne, pa ne moremo trditi, da imajo zelo dolgo tradicijo, kar nam neposredno potrjuje tudi Marcel Girard, ki se je še l. 1955 glasno pritoževal: »La littérature comparée a longtemps negligée l'époque naturaliste et son chef.«⁷⁶

Zanimivo pa je, da se je v zadnjem desetletju zvrstilo več obsežnejših del o naturalizmu, ki niso nastala v okviru primerjalne književnosti, marveč zunaj nje, se pravi kot raziskave nacionalnih literatur. Najbogatejšo bero opazamo v germanistiki, ki je nemški naturalistični literaturi – tako rekoč drugi najpomembnejši v Evropi – posvetila poleg nekaj antologij, urejenih po zvrsteh in opremljenih z uvodnimi študijami, tudi več tehtnih monografskih publikacij.

Med njimi je morda najzanimivejša knjiga Güntherja Mahala s preprostim naslovom *Naturalismus*,⁷⁷ ki uvaja novo, metodološko poenoteno literarnozgodovinsko zbirko, imenovano Nemška literatura v 20. stoletju. V tej Mahalovi knjigi, ki poklanja največ pozornosti naturalistični drami, je natančno razvidna tista posebna sprememba, imenujmo jo zvrstni premik, ki ga je opravil naturalizem na nemških tleh. Značilnost tega obdobja v nemški literaturi (vsaj od let 1889/1890 dalje) je namreč ravno v poudarku na drami (in ne na pripovedni prozi oziroma romanu kot v Franciji), kar je seveda možno razumeti le pred ozadjem naturalističnih prizadevanj v sočasni evropski dramatik. ⁷⁸ To, sicer dovolj znano in razširjeno ugotovitev pa je treba natančneje opredeliti, saj jo moramo razumeti kot kvalitativno in ne kot kvantitativno določitev, kajti kot poudarja Gerhard Schulz v uvodu k antologiji nemške naturalistične proze,⁷⁹ pomeni dramatika v količinskem pogledu le manjši del celotne literarne produkcije v tem obdobju.

Tega Mahal⁸⁰ seveda ne zanika, toda storil je korak dalje, da ne rečemo vstran, kamor ga brez pomislekov skorajda ne moremo spremljati. Mahalu se namreč spričo dejstva, da so naturalisti poudarjali zahtevo po sodobnem, mimetičnem in znanstveno-eksperimentalnem in da gre v tem obdobju za soočenje publike z lastnim vsakdanjikom, ki je občasno družbeno angažirano, zdi popolnoma nujno, da je takrat morala prevladovati drama, češ da more le drama povezovati in najbolj prepričljivo prikazovati intencije in

76 Girard 1955, 32. [»Primerjalna književnost je dolgo zanemarjala dobo naturalizma in njenega voditelja.«]

77 Mahal 1975.

78 Theorie 1973, 43.

79 Prosa 1973, 3.

80 Mahal 1975, 14–15.

tendence tega obdobja. Ko pa govori Mahal še o nekakšni »konvergenci zvrsti«, kar naj označuje zблиževanje med dramatiko na eni in prozo na drugi strani – pri čemer pa s prozo ni mišljen roman, ampak »skica« in »študija« – je seveda postalo povsem jasno, da tudi ta vrsta proze ustrezno izraža tisto, kar imenuje avtor »das Epochenspezifische«. Ker pa ni nobena skrivnost, da je nemška literatura v tem obdobju zabeležila svoje najpomembnejše dosežke ravno v drami, pa tudi v skici in novelistični študiji, se je s tem kajpada razkril Mahalov posebni, da ne rečemo samovoljni postopek: izbral je tisti literarni zvrsti nemškega naturalizma, to sta drama in kratka proza, ki sta umetniško najbolj uspešni, in ju razglasil za najprikladnejši obliki, v katerih se je utelesila naturalistična težnja in usmerjenost.

Ker se pa sprašujemo o naturalističnem romanu, Mahalovih trditev seveda ne moremo razumeti drugače, kot da romanopisna oblika kratko malo ne ustreza najbolje zahtevam naturalizma, in da se je naturalizem romanu tako rekoč izogibal. To pa, preprosto povedano, ni res. Kajti ko presojava naturalizem s širšega zgodovinskega stališča, v nasprotju z Mahalovim vrednostno konstruiranim, kaj hitro ugotovimo, da je v tem obdobju poglavitna zvrst evropske literature, tedaj tudi nemške, vendarle pripovedna proza, in to še prav posebej tako imenovana velika epska forma, tedaj roman, povest ipd. Pravilnost te ugotovitve nam posredno potrjuje Helmut Scheuer,⁸¹ ki sicer priznava, da so se nemški naturalisti okoli leta 1890 res posvetili drami, vendar zatrjuje, da je roman še kar naprej privlačeval številne nemške pisatelje, in da si je ob prelomu stoletja ta zvrst osvojila tudi širši krog bralcev.

Vzrokov za to, da je ravno roman postal (tudi v Nemčiji) tista literarna vrsta, ki po količinskem obsegu obvladuje dogajanje v naturalizmu, bodisi kot ustvarjalna literatura bodisi kot predmet številnih teoretičnih in načelnih razglabljanj, gotovo ne kaže iskati le v spodbudah, ki so prihajale iz Zolajevega opusa, marveč tudi v – recimo dejanski – prikladnosti te oblike za upodabljanje osrednjih naturalističnih hotenj, ali kot pravi Helmut Kreuzer zelo določno: »Der Naturalismus und die Romanform sind füreinander besonders offen.«⁸²

Za tako medsebojno odprtost, tesno in očitno tvorno zvezo med naturalizmom in romanom pa obstaja seveda več razlogov. Gotovo ni naključje, da je Theo Meyer pri orisu posameznih zvrsti v (nemški) literaturi opozoril prav na prednosti romana in hkrati naštel tri njegove poglavitne sposobnosti, ki z njimi zadovoljuje tri naturalistične potrebe: natančno prikazovati

81 Scheuer 1976, 168.

82 Kreuzer 1976, 22. [»Naturalizem in romaneskna oblika sta drug za drugega posebej odprta.«]

ljudi (like), na široko opisovati družbeno okolje in pojasnjevati, kako življenje nasploh [?] (*das generelle Leben*) učinkuje na človeka in okolje. Potemtakem se naturalistični roman ukvarja s prikazovanjem ljudi v njihovi psihični, socialni in biološki celovitosti.⁸³

Meyerjeva opredelitev romana nedvomno ustreza resnici, še posebej glede na to, da upošteva primernost te oblike za naturalistične literarne nazore, vendar je opisana nekoliko presplošno, da bi nam služila kot podlaga za določitev tega, kaj naturalistični roman je. Čeprav se pridružujemo občemu prepričanju, da ne obstajata niti pisatelj niti literarno delo, v katerem bi se združevale prav vse značilnosti kakega obdobja – kar je Roy Cowen o naturalizmu formuliral v stavek »Weder einen idealtypischen Naturalisten noch ein idealtypisches naturalistisches Werk gibt es«⁸⁴ – želimo ta roman vendarle karseda ustrezno označiti. Se pravi, da ni naš namen konstituirati nekakšen splošen vseobsegajoči vzorec, ki naj bi bil kot celota zaznaven v ustroju slehernega naturalističnega romana, marveč opisati tiste njegove lastnosti, ki so najbolj pogosto razvidne.

Naturalističnega romana se lotevamo z njegovega obrobja, ko iz sklopa morebitnih značilnosti izločimo vprašanje o eksperimentu. Tega z vso pravico nemudoma storjenega koraka ne bomo utemeljevali s tem, češ da je povsem v skladu z našo znano odločitvijo o poimenovanju naturalističnega romana, zakaj to bi pomenilo, da navajamo posledico namesto vzroka, saj je očitno, da smo se odločili zoper izraz eksperimentalni roman šele potem, ko smo ugotovili, da nikakor ni zadovoljivo podprt. Kljub temu, da se k vprašanju eksperimenta pravzaprav ne nameravamo več vračati, in tudi ne mislimo obnoviti celotnega historiata, kako so misel o znanstvenem eksperimentiranju v literaturi napadali že sodobniki, navedimo vsaj eno izmed odklonilnih mnenj iz nemške naturalistične publicistike, kar nam more nekoliko dopolniti podobo, ki smo si jo tako rekoč že bili ustvarili. Zolaju sovražno nastrojenemu Brunetièru in prijateljsko naklonjenemu Céardu, ki sta poleg toliko drugih zavračala njegovo misel o uporabi znanstvenega eksperimenta v literaturi, so se namreč prav kmalu pridružili sorodni glasovi tudi z onstran Rena. Tako je na primer Arno Holz opozoril na neustrezno primerjavo med pisateljem in eksperimentatorjem, ko je v svojem spisu o Zolaju kot teoretiku tako imenovani eksperiment, ki da se vendar ne dogaja zares, ampak le v pisateljevi fantaziji, označil kratko in malo kot »ein einfaches Unding«, torej nesmisel. In prav v tem Holzovem spisu beremo tudi tisti njegov znameniti stavek, na

83 *Theorie* 1973, 36–37.

84 Cowen 1973, 97. [»Ne obstaja niti idealnotipski naturalist niti idealnotipsko naturalistično delo.«]

katerega naletimo skoraj vselej, kadar je govor o nemškem naturalizmu oziroma Zolaju: »Ein Experiment, das sich bloß im Hirne des Experimentators abspielt, ist eben gar kein Experiment.«⁸⁵

Kar se poteka sodobne recepcije naturalistične literature tiče, ni nikakršnega dvoma, da je kritika nova dela presojala najprvo po tisti njihovi značilnosti, ki je bila očitno najbolj opazna in vznemirljiva, to pa so seveda novi snovni sklopi, ki so jih naturalisti postavili v središče svojega literarnega ustvarjanja. Gre potemtakem za bistven premik v izbiri snovi, tako da npr. Jean Rostand upravičeno govori o tem, kako je Zola priključil literaturi célo pokrajino grdote in trpljenja – »toute une province de laideur et de souffrance«⁸⁶ – medtem ko meni Wolfgang Rothe, da obstaja revolucionarnost naturalističnih piscev prav v tem, da so se usmerili na nove celine resničnosti – »neue Kontinente der Wirklichkeit«⁸⁷ – s čimer so mišljeni industrija, proletariat in velemesta. Prav to geografsko izrazje, ki je značilno za oba navodka, pa naj gre za aneksionistični termin, se pravi vojaško-politično obarvano dikcijo v Francozovi, ali pa za pojem iz fizične geografije v Nemčevi podobi, pomenljivo osvetljuje ne samo odločilno osvajanje novih snovnih območij, ampak tudi vztrajanje ravno na teh pridobitvah.

Lea Berga, prevajalca Zolajevega spisa »Le Roman expérimental« (*Der Experimentalroman*, 1904), ki velja kot eden prvih zgodovinarjev nemškega naturalističnega obdobja, so sicer zanimale predvsem novosti v oblikovnem pogledu te literature, vendar je moral tudi on priznati, da najprvo pomislimo prav na snov, kadar govorimo o naturalizmu, in sicer na najnižjo vrsto snovi, na to, kar je – kot pravi – na snovi najbolj snovnega: »Man denkt heute in erster Linie gewöhnlich an den Stoff, wenn man von Naturalismus oder Verismus spricht; und meist nur an eine bestimmte Art, die niedrigste Gattung von Stoff, an das Stofflichste am Stoff.«⁸⁸

Spričo literarne dejavnosti naturalističnih piscev seveda zbledijo njihove načelne in programatične izjave, v katerih pogosto poudarjajo, da je snov v naturalizmu načelno neomejena. Ker pa je vrhu tega popolnoma jasno, da je v teh izjavah, če prav premislimo, vsebovana tudi želja, da bi njihova

85 »Zola als Theoretiker«. *Romantheorie* 1975, 38. [»Eksperiment, ki poteka zgolj v možganih eksperimentatorja, pač ni nikakršen eksperiment.«] Citat se ravna po natisu v *Freie Bühne für modernes Leben* 1/1890, ki se rahlo razlikuje od kasnejše objave v Holzovih zbranih delih iz leta 1925 (*LMN* 1962, 199).

86 *Rostand* 1963, 76.

87 *Einakter* 1973, 13. [»Kadar danes govorimo o naturalizmu ali verizmu, mislimo običajno prvenstveno na snov; in to večinoma le na določeno vrsto, na najnižjo zvrst snovi, na tisto najsnovnejše na snovi.«]

88 »Der Naturalismus. Zur Psychologie der modernen Kunst«. München, 1892. *LMN* 1962, 170.

dela zajela resničnost kar v vsej njeni totaliteti, lahko upravičeno trdimo, da se s to implicitno teoretično opredelitvijo ne sklada literarna praksa tega obdobja. Kajti prav lahko se je prepričati, da literatura naturalistov – kljub nasprotnim zagotovilom iz njihovih vrst – enostransko poudarja tako imenovane senčne strani življenja, če s tem nekoliko ohlapnim izrazom označimo neolepšano slikanje ne samo silovitosti človekovih naravnih funkcij, ampak tudi razdiralno delovanje zunanjih silnic in njihove pogubne posledice. Potemtakem ravno zategadelj zadevamo skoraj na vsakem koraku ob tako značilne teme, kot so npr. vlačuganje, alkoholizem, surovost in nasilje, hudodelstva, revščina in podobno.

Pisateljeva izbira snovi pa kajpak ni nekaj naključnega, ampak narobe, je tehtna estetska odločitev, saj je nanjo neločljivo vezano umetnikovo sporočilo. Če je to res, potem teme, ki smo jih navedli, niso same sebi namen, se pravi, da mora biti prikazovanje raznovrstnih hudot, grdot pa tudi gnusob ipd. nečemu namenjeno, rabiti mora torej za nekaj, kar opisanim pojavom šele daje njihovo značilno obeležje. Kajti naturalistični pisatelj se nikakor ne zadovoljuje samo z brezbržnim opazovanjem, ki mu nato sledi prav tako ravnodušno opisovanje nelepkih strani življenja, pač pa je njegovo prizadevanje ponajvečkrat usmerjeno v razkrivanje njihovega ozadja, tedaj v odkrivanje vzrokov, iz katerih se je izcimilo to ali drugo zlo. Potemtakem gre vselej, kot poudarja Mahal,⁸⁹ za čim natančnejšo ugotovitev tiste točke, na kateri je kak spor nastal, kjer se je torej združilo več dejavnikov v takšno medsebojno razmerje, da so sprožili čisto določene, hkrati pa tudi neogibne posledice. Nič presenetljivega ni, če Mahal tako naturalistično analizo vzporeja z embriologijo, in da celo oba pojma – analizo in embriologijo – razglasi za sinonima. Embriologija je torej empirično iskanje korenin in razlaga izvira, bodisi da gre za embriologijo tistega človekovega vedênja, ki nasprotuje družbenim normam ali za embriologijo gospodarske krivice ali za embriologijo poloma zakonske zveze ali za embriologijo česa drugega, denimo narodnostne izdaje ali moralne izprijenosti.

Nemški literarni zgodovinar se pri tem poimenovanju sicer sklicuje na prevajalca Lombrosovega dela *Hudodelec*, ki je leta 1887 v uvodu k svojemu prevodu zapisal, da gre italijanskemu zdravniku za »*embriologijo* hudodelstva«, vendar bi se bil Mahal prav lahko oprl tudi na literarno publicistiko tedanjega časa, saj je umetnostni teoretik in kritik Leo Berg že leta 1892 v svoji knjigi o naturalizmu takole opisal značilnost nove literature:

Ihre höchste Kunst zeigt sie, wenn sie dies Gebild [den modernen Menschen in seiner Blöße und seiner Nichtigkeit als Produkt der modernen Kultur]

89 Mahal 1975, 128–129.

rückbilden kann, zurück bis zum Embryo, und zwar zum krankhaft infizierten Embryo. Was Wunder, dass sie bei der Darstellung des Mutterleibes (der modernen Gesellschaft) länger verweilt als bei diesem Embryo selber? Dass sie mit so zäher Konsequenz das Vererbungsthema behandelt? Kann sie den modernen Menschen schlimmer kompromittieren, als indem sie zeigt, dass er schon im Keime nichts getaugt hat? Dass das alles schon von Vätern und Müttern herkommt?⁹⁰

Po duhu in ne nazadnje tudi po izrazju je z Bergovo mislijo izpred več kot osemdesetih let soroden tale odlomek iz Mahalove knjige:

Wie der individuelle Embryo heranwächst in einem ganz bestimmten Mutterleib, zu konkreter Zeit, zu einer spezifischen »Rasse« gehörig und einem fixen Milieu eingebunden, so wird in der Literatur des Naturalismus das Geflecht von Bezügen und Bedingungen, von situativen, emotionalen und charakterologischen Ausgangsanlagen und Begleitumständen im Bestreben um Perfektionierung und Exaktheit wiedergegeben, welches in seiner Gesamtheit den oder die »Helden« prägt, mehr noch: stempelt und dirigistisch präformiert.⁹¹

Pravzaprav se naziranju obeh avtorjev v navedenih odstavkih ne le stikata, ko z isto podobo o zarodku ponazarjata hotenje naturalistične literature, ampak tudi dopolnjujeta, saj med enim in drugim ni mogoče prezreti razločka, ki obstaja v tem, da Berg na naravnost strasten način poudarja tako rekoč neogibno pogubni vpliv roditeljev in okolja, ki v njem človek živi, medtem ko Mahal ta dva dejavnika trezno dopolnjuje še s tretjim, časovnim dejavnikom, s tako imenovanim zgodovinskimi trenutkom. Ali

90 »Der Naturalismus. Zur Psychologie der modernen Kunst«. *Theorie* 1973, 187–188. [»Njena najvišja umetnost se kaže, ko lahko to podobo [modernega človeka v njegovi goloti in ničnosti kot proizvoda moderne kulture] poustvari nazaj vse do zarodka, in sicer z boleznijo okuženega zarodka. Je kaj čudnega, če se pri prikazu maternice (moderne družbe) zadrži dlje kot pri samem tem zarodku? Da s takó zagrizeno doslednostjo obravnava temo dednosti? Mar lahko modernega človeka kompromitira kako huje, kot da pokaže, da že v kali ni bil nič vreden? Da izvira vse to že od očetov in mater?«]

91 *Mahal* 1975, 129. [»Tako kot posamezni zarodek odrašča v čisto določeni maternici, v konkretnem času, pripada specifični 'rasi' in je vpet v fiksno okolje, tako tudi naturalistična literatura v prizadevanju za perfekcioniranje in eksaktnost podaja preplet odnosov in razmer, situacijskih, čustvenih in značajskih izhodiščnih nastavkov ter spremljevalnih okoliščin, ki vsi skupaj dajejo pečat 'junaku' ali 'junakom', še več: ki jih ožigosajo in jih nadzorovano preoblikujejo.«] Rahlo sicer preseneča dejstvo, da Mahal ne navaja sorodne Bergove misli, čeprav je povsem očito, da pozna Meyerjevo antologijo naturalističnih programov, manifestov in esejev (*Theorie* 1973), saj je iz nje vendar prevzel v svojo knjigo o nemškem naturalizmu nekatere odlomke drugih avtorjev, antologijo sámo pa navedel v bibliografiji zbornikov, manifestov, revij ipd. (*Mahal* 1972, 235).

drugače povedano: medtem ko starejši pisec podčrtuje poglobitni prvini teorije naturalističnega romana – hereditarno in miljejsko opredeljenost človeka, kot ju je razglašal Zola – navaja mlajši kar celo Tainovo deterministično triado.

Upravičeno lahko zapišemo, da je za naturalističnega pisatelja značilna kavzalna usmerjenost, in da je na ta posebni odnos do resničnosti hkrati vezan spoznanjski značaj njegovega pripovednega zanimanja, ki pa zopet ni sam sebi namen, ampak razvnema željo vsaj po obsodbi, če že ne kar po odstranitvi tistih vzrokov, ki so zakrivali določeno negativno stanje.

Pisateljev kavzalni odnos do resničnosti se kaže v tem, da se naslanja na dva determinizma, ali bolje, oklepa se determinizma na dveh hierarhično razlikovanih ravninah. Na nižji stopnji, ki je obenem tudi širše, splošnejše gledišče, gre za takšne vrste determinizma, ki pravi, da so vsi pojavi nasledek določenih vzrokov, ki jih je praviloma mogoče ugotoviti. To je torej očitno tista ravnina, ki jo je propagiral Zola tedaj, ko je od pisatelja zahteval, naj se nikoli ne oddalji od zakonov narave, in ko je, govoreč o romanopiščevi domišljiji, zatrjeval, da naj pisatelj tudi laže v »smislu resnice«. ⁹² Na drugi stopnji pa gre za filozofsko tehtnejši determinizem, ki zanikuje človekovo svobodno voljo, se pravi, da je govor o temeljnih vzrokih, pred katerimi človek tako rekoč brezmočno klone. Pri tem seveda ne gre za katerekoli silnice, ampak za tiste vzroke, ki so razglašeni za ključne in bistvene. Gre skratka za zelo ozko in določno izbiro, znotraj katere moremo po pomembnosti razločevati dva poglobitna dejavnika, ki nam kajpada nista neznana: na prvem mestu je miljejska, na drugem pa biološka oziroma dednostna določenost človeka.

Stephen Toulmin, sodobni angleški fizik in filozof, ki se ukvarja s teorijo znanosti, poudarja v svoji knjižici *The Philosophy of Science*, da se po vzrokih nečesa praviloma sprašujemo vselej takrat, kadar gre za kak dogodek, ki bi ga želeli sprožiti, preprečiti ali zatreti. Vzrok takega dogodka smo odkrili, ko smo ugotovili, kaj bi tedaj morali storiti, da bi ga lahko sprožili, preprečili ali zatrli. Skratka, z vzrokom poimenujemo to, kar bi v določenih okoliščinah morali spremeniti, da bi dogajanje, ki nas zanima, poteklo drugače. To vsakdanjo rabo imenuje Toulmin antropocentrično, saj gre praviloma za iskanje vzroka nečesa, kar lahko ljudje sprožijo, preprečijo ali zatrejo. Za spraševanje po vzrokih pa ta antropocentričen konec koncev ni bistvenega pomena, ker ne gre vedno za reči, na katere bi človek sploh lahko vplival. Zato je pri iskanju vzrokov mnogo pomembnejša druga lastnost, in sicer njegov diagnostični značaj. Kajti ugotavljanje povzročiteljev nekega

92 Glej predvsem str. 92 naše raziskave.

čisto določenega dogodka obstaja v tem, da pregledujemo vse to, kar se je pripetilo pred dogodkom, ki mu velja naša osrednja pozornost, in da med različnimi dejavniki razberemo, se pravi spoznamo in določimo prave predhodnike že znanih učinkov.⁹³

Tako imenovani diagnostični postopek, ki je, natančno vzeto, razločevalno dejanje s spoznavnim namenom, je pri naturalističnih pisateljih seveda osredinjen na tista dva osnovna povzročitelja različnih neljubih učinkov, ki smo ju že navedli: na družbeno okolje in na podedovane osebne lastnosti. Pri tem pa ne moremo mimo ugotovitve, da je namreč s sorazmerno mnogo močnejšo pozornostjo poudarjen miljejski kot pa dednostni dejavnik, ne glede na to, ali gre za Zolajevo literaturo ali za dela nemških, slovenskih, angloameriških ali drugih naturalistov.⁹⁴

Nobena skrivnost ni, da obstaja med dednostjo in razmerami, ki človek v njih živi, medsebojna odvisnost, le da se do danes razhajajo stališča o tem, katera izmed obeh prvin je pomembnejša. Še vedno namreč teče fronta na področju znanosti med dvema nasprotujočima si nazoroma: medtem ko menijo eni, da je za razvoj človekove osebnosti odločilno okolje, zatrjujejo drugi, da je odločilna dedna zasnova. Značilno pa je, da so oboji, environmentalisti (tako se imenujejo privrženci miljejske teorije v ZDA) in nativisti (oznaka za zastopnike dednostne teorije) tudi v političnem pogledu polarizirani: vse, kar si želi reform, kar je napredno in levičarsko, se nagiba k environmentalizmu, medtem ko se konservativci in desničarji navdušujejo nad nativizmom. Prvi seveda zmagoslavno razglašajo, kaj vse se lahko doseže s spreminjanjem okolja, drugi pa, kako kljub takemu spreminjanju ostane vse pri starem, ker o človeku pač odločajo drugi, dedni dejavniki. Zatorej opremlja ta nadležni spor sleherno znanstveno dognanje na teh področjih s političnim predznakom; in čim seveda nima ustreznega predznaka, ga skušajo nemudoma prezreti, zanikati ali mu vsaj zmanjšati pomen.

93 *Toulmin 1953, 122–128.*

94 Kot značilen primerek, ki vsebuje tako ugotovitev, navedimo odlomek iz obsežne monografije švedskega literarnega zgodovinarja o delih trojice zgodnjih ameriških naturalističnih romanopiscev s posebnim ozirom na nekatere evropske vplive: »On the whole, in the three writers [Hamlin Garland, Stephen Crane, Frank Norris] determinism was less a matter of heredity than one of social conditions, and it was, therefore, sometimes colored by indignation at the oppression of the individual by society. According to one of his principles – the effect of heredity was another – Zola portrayed his characters as primarily the victims of social conditions; and for the most part the American writers, consciously or unconsciously, followed in his footsteps. To them existing economic and social conditions were often such that they enslaved man's will, destroyed his belief in moral and ethical values, and brought him to defeat and ruin.« *Åhnebrink 1950, 186.*

Dieter Zimmer, na čigar informativno knjižico je gornji odstavek tesno naslonjen,⁹⁵ bralca izčrpno pouči o vprašanih tega nazorskega dualizma, ki je prav v Severni Ameriki spričo črnškega vprašanja zadobil že kar razdiralno razsežnost in posredno tudi rasno ali celo rasistično obeležje. V novejšem času se je to seveda zgodilo tedaj, ko so ugledni znanstveniki po obsežnih raziskavah ugotovili, da tako imenovana kompenzatorična vzgoja ne odpravlja neenakosti pri miljejsko zapostavljenih otrocih in da obstajajo neutajljive razlike med posameznimi skupinami prebivalcev, ker je inteligentnost, kolikor se da preskusiti s testi, do 80 % dednostno pogojena in le do 20 % odvisna od okolja.

Čeprav spora med obema pogledoma ne moremo in tudi nočemo projicirati v preteklost in ga tudi ne kaže prenesti na področje literature, se očitnemu nazorskemu stičišču med politično levico in naturalistično literaturo ne nameravamo izogniti. Slednja sicer ne pozna (in zategadelj tudi ne more izhajati iz) znanstvene dileme med vlogo okolja in dednosti, kar pomeni, da nikakor ne odklanja misli o podedovani neenakosti med ljudmi, pač pa je razvidno, da pogosteje kot v dednih zasnovah, najde krivca v miljeju in ga v ta namen natančno popisuje. Kar potemtakem naturalistične pisatelje do neke mere priklepa na politično levico, je nazorska sorodnost, ki se seveda izraža v družbeni angažiranosti. Naturalisti torej močneje ugotavljajo družbene kot pa podedovane tegobe, in sicer ne samo zategadelj, ker dednostni mehanizem v tem času še zdaleka ni bil zadovoljivo razjasnjen, in so strokovnjaki pisatelje celo svarili pred neutemeljeno širokim tolmačenjem dednosti,⁹⁶ marveč bržkone zato, ker neposredno nanj kajpak ni mogoče vplivati.

Naravnost naturalističnega pisatelja, za katero je značilno povsem določno usmerjeno spraševanje po temeljnih vzrokih, razodeva torej také diagnostično kakor tudi antropocentrično lastnost njegovega iskanja. Potemtakem gre tej literaturi ne samo za spoznanje, ampak hkrati tudi za prepričevanje o nujnosti sprememb, se pravi za ukinjanje tistih poglobitvenih vzrokov, iz katerih rasejo nevšečni učinki. Literarno delo lahko seveda to nagovarjanje bralca vsebuje na dva različna načina, ali tako, da je sicer navzoče, vendar ni določno izraženo, ali pa je poudarjeno jasno in nedvoumno; v prvem primeru govorimo torej o implicitni, v drugem pa o eksplicitni angažiranosti literarnega dela.

Če so opisane lastnosti v resnici temeljne naloge naturalistične literature, potem imamo pravico zapisati, da je roman tista vrsta ali oblika, ki tem značilnostim najboljše ustreza, kar pomeni, da se lahko upravičeno pridružimo zgoraj navedeni Kreuzerjevi misli o medsebojni odprtosti naturalizma

95 *Zimmer 1975.*

96 *Koren 1973, 300.*

in romanopisne oblike. Kajti očitno ni nikakršnega dvoma, da lahko le tako imenovana velika proza, se pravi daljše pripovedno delo, ustrezno zajema značilne vidike naturalizma in s tem v polnem obsegu zadovolji njegove potrebe. Iz tega se da sklepati, da gre pri posebnostih naturalistične literature, ki smo jih skušali kar se da smiselno opisati in utemeljiti, pravzaprav izrečno za lastnosti ravno naturalističnega romana.

Literatura

V spisu so bibliografske enote iz razdelka A (primarna literatura) citirane po avtorjih in kraticah (Zola RM) ali po avtorjih in okrajšanih naslovih (Eliot Pesmi). Enote iz razdelka B (sekundarna literatura) pa so navedene z imeni avtorjev in z letnico objave tistega dela (Mitterand 1958), razen pri zbornikih, anketah itd., kjer ne navajamo imen urednikov, pač pa ustrezno kratico in letnico objave (LMN 1962) ali okrajšani naslov dela in letnico njegove objave (Einakter 1963). Številke za temi dvočlenskimi gesli navajajo strani v citiranem delu, le tam, kjer sta z vejico ločeni dve številki, označuje prva ustrezní zvezek, druga pa stran zadevnega dela (Zola OC 10, 1190).

A

Eliot Pesmi. Thomas Stearns Eliot: *Iz pesmi, dram in esejev*. Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Venó Taufer. (Nobelovci. 36). Ljubljana: CZ, 1977.

Gide Journal. André Gide: *Journal 1889–1939*. (Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard, 1951.

Zola OC. Émile Zola: *Œuvres complètes 1–15*. Édition établie sous la direction de Henri Mitterand. Paris: Cercle du Livre Précieux, 1966–1970.

Zola RM. Émile Zola: *Les Rougon-Macquart 1–5*. Édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux. Études, notes et variantes par Henri Mitterand (Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard, 1960–1967.

B

Åhnebrink 1950. Lars Åhnebrink: *The Beginnings of Naturalism in American Fiction 1891–1903* (Essays and Studies on American Language and Literature 9). Uppsala: B.–B. Lundequistska Bokhandeln & Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Bahr 1972. Ehrhard Bahr: Goethe's Wanderjahre as an Experimental Novel. V: *New Views of the European Novel*. [=Tematska številka kanadske revije za primerjalno književnost] *Mosaic* 5, 61–71.

Becker 1972. Colette Becker: Introduction. V: *Les critiques de notre temps et Zola*. (Les critiques de notre temps. 10). Paris: Garnier.

Bender 1972. Hans Bender: Ortsbestimmung der Kurzgeschichte. V: *Die amerikanische Short Story*. (Wege der Forschung. 241). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Str. 333–354.

- Bornecque & Cogny 1958. J.–H. Bornecque et P. Cogny: *Réalisme et Naturalisme. L'Histoire. La Doctrine. Les Œuvres*. (Les Documents France). Paris: Hachette.
- Burns 1963. Colin Burns: Documentation et imagination chez Émile Zola. *Les Cahiers naturalistes*, No. 24–25, 69–78.
- Cowen 1973. Roy C. Cowen: *Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler.
- Einakter 1963. *Einakter des Naturalismus*. Herausgegeben von Wolfgang Rothe. (Universal-Bibliothek. 9468–70). Stuttgart: Reclam.
- Girard 1955. Marcel Girard: Émile Zola et la critique universitaire. *Les Cahiers naturalistes* No. 1, 27–33.
- Guedj 1971. Aimé Guedj: Préface. V: Émile Zola, *Le Roman expérimental*. (Collection Garnier-Flammarion 248). Paris: Garnier-Flammarion. Str. 17–44.
- Guedj 1975. Aimé Guedj: Le naturalisme avant Zola. La littérature et la science sous le Second Empire. *Revue des sciences humaines* 40, fasc. 160, 567–580.
- Hemmings 1966. F. W. J. Hemmings: *Émile Zola*. Second edition. London: Oxford University Press.
- Koren 1973. Evald Koren: Govekar, Zola in *V krvi*. *Slavistična revija* 21, 281–319.
- Kos 1974. Janko Kos: *Germinal* in navzkrižja naturalističnega romana. V: Émile Zola, *Germinal* (Sto romanov. 71). Ljubljana: CZ. Str. 5–71.
- Kreuzer 1976. Helmut Kreuzer: Eine Epoche des Übergangs (1870–1918). V: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Band 18. Jahrhundertende – Jahrhundertwende (1. Teil) [Herausgegeben] von Helmut Kreuzer. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. Str. 1–31.
- Lanoux 1965. Armand Lanoux: *Dober dan, gospod Zola*. Prevedel Janez Menart. (Bios). Ljubljana: CZ.
- LMN 1962. *Literarische Manifeste des Naturalismus 1880–1892*. Herausgegeben von Erich Ruprecht. Stuttgart: Metzler.
- Mahal 1975. Günther Mahal: *Naturalismus* (Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. 1; UTB. 363). München: Fink.
- Markiewicz 1973. Henryk Markiewicz: Le Naturalisme dans les recherches littéraires et dans l'esthétique du XX^e siècle. *Revue de littérature comparée* 47, 256–272.
- Martino 1951. Pierre Martino: *Le Naturalisme français (1870–1895)*. (Collection Armand Colin. 27). Paris: Armand Colin.
- Matthews 1957. J. H. Matthews: *Les deux Zola. Science et personnalité dans l'expression*. Genève: Droz & Paris: Minard.
- Matthews 1963. J. H. Matthews: Zola et les surréalistes. *Les Cahiers naturalistes* No. 24–25, 99–107. Str. 108–110: Discussion.
- Mitterrand 1958. Henri Mitterrand: J. H. Matthews, Les deux Zola. [=ocena]. *Le Français Moderne* 26, 71–73.

- Motekat* 1962. Helmut Motekat: *Experiment und Tradition. Vom Wesen der Dichtung im 20. Jahrhundert*. Frankfurt-Bonn: Athenäum Verlag.
- Neuschäfer* 1976. Hans-Jörg Neuschäfer: Der Naturalismus in der Romania. V: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Band 18. Jahrhundertende – Jahrhundertwende (I. Teil). [Herausgegeben] von Helmut Kreuzer. Wiesbaden; Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. Str. 33–68. [Izšlo tudi kot samostojna publikacija: H.-J. Neuschäfer: *Der Naturalismus in der Romania*. (Athenaion Studienhefte. 5). Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1978.]
- Pagès* 1974. Alain Pagès: En partant de la théorie du roman expérimental. *Les Cahiers naturalistes* No. 47, 70–87.
- Prosa* 1973. *Prosa des Naturalismus*. Herausgegeben von Gerhard Schulz (Universal-Bibliothek. 9471–74). Stuttgart: Reclam.
- Proulx* 1966. Alfred Proulx: *Aspects épiques des Rougon-Macquart de Zola*. (Studies in French Literature. 13). The Hague – Paris; Mouton & Co.
- Romantheorie* 1975. *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*. Herausgegeben von Eberhard Lämmert [et alii]. (Neue Wissenschaftliche Bibliothek. 80. Literaturwissenschaft). Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Rostand* 1963. Jean Rostand: Zola, homme de vérité. V: *Le droit d'être naturaliste*. Paris: Stock. Str. 67–81. [Prvič objavljeno v *Les Cahiers naturalistes* 3/1957, 359–366].
- Scheuer* 1976. Helmut Scheuer: Der deutsche Naturalismus. V: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Band 18. Jahrhundertende – Jahrhundertwende (1. Teil). [Herausgegeben] von Helmut Kreuzer. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. Str. 153–188.
- Schwerte* 1968. Hans Schwerte: Der Begriff des Experiments in der Dichtung. V: *Literatur und Geistesgeschichte*. Festgabe für Heinz Otto Burger. Berlin: Erich Schmidt Verlag. Str. 387–405.
- Theorie* 1973. *Theorie des Naturalismus*. Herausgegeben von Theo Meyer. (Universal-Bibliothek. 9475–78). Stuttgart: Reclam .
- Toulmin* 1953. Stephen Toulmin: *Einführung in die Philosophie der Wissenschaft*. Deutsch von Eberhard Bubser (Kleine Vandenhoeck-Reihe. 308) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, [brez letnice]. V angleščini izšlo 1. 1953.
- Wolfzettel* 1970. Friedrich Wolfzettel: Zwei Jahrzehnte Zola-Forschung. *Romanistisches Jahrbuch* 21, 152–180.
- Zimmer* 1972. Dieter Zimmer: *Der Streit um die Intelligenz. IQ: ererbt oder erworben*. (Reihe Hanser. 192). München–Wien: Carl Hanser Verlag.

Vprašanja ob periodizaciji slovenskega in evropskega naturalizma

Literarni naturalizem na Slovenskem kot sklenjen idejno-estetski pojav doslej še ni bil deležen meritorne obravnave. Natančno vzeto pa je položaj še mnogo bolj neprijeten, če ne že kar porazen, saj je število razprav, ki bi se posebej lotevale kake naturalistične raziskovalne teme iz slovenske literature, danes nasploh precej pičlo. Komajda bi moglo to stanje kaj bolj prepričljivo ponazoriti kot značilni zapis v Bibliografskem dodatku k *Zgodovini slovenskega slovstva*, kasnejši okrajšani in strnjeni inačici osem knjig obsegajoče istoimenske zgodovine, ki sta jo napisala Jože Pogačnik in Franc Zadavec. Čeprav se sedmo poglavje knjige razločno imenuje *Nova romantika in mejni obliki realizma* (poglavje pač ustreza tudi po naslovu peti knjigi prvotne obsežnejše zgodovine), je prav v bibliografskem razdelku, ki navaja strokovno literaturo k istemu poglavju, ta naslov nenadoma bistveno skrčen: glasi se namreč samo še *Nova romantika*.¹ Se pravi, da sta se pri tej drastični krajšavi izgubili obe tako imenovani mejni obliki realizma na Slovenskem, idealni realizem, predvsem pa seveda objektivni realizem ali naturalizem, ki nas posebej zaposluje. Kljub temu, da gre bržkone za tiskovni spodrseljaj, je ta krajšava nadvse pomenljiva, saj s tem, ko z naslovom ravno v bibliografskem razdelku osiromaši obdobje za ne brezpomembno razsežnost, morda nehote, vendar točno označuje šibko raziskovalno vnemo za naturalizem v slovenski literarni zgodovini.

Tako stanje pa seveda ne more biti brez vpliva na zgodovinske orise slovenske literature, saj so ti pregledi, predvsem zahtevnejši med njimi, grajeni na izsledkih podrobnih študij o posameznih vprašanjih. Če pa teh raziskav s kakega področja ni, če torej ni pritoka novih dognanj, se seveda tudi vedenje o njem ne more bistveno spremeniti ali razširiti. Različnost misli in sodb o slovenskem naturalizmu, ki obstajajo v naši literarni zgodovini,

Prvič obj.: *Primerjalna književnost*, 1979, letn. 2, št. 1, str. 29–34.

1 Jože Pogačnik & Franc Zadavec: *Zgodovina slovenskega slovstva*, Maribor, 1970, str. 586.

potemtakem ne more biti posledica posebnega zanimanja zanj in novih dognanj o njem, marveč mora nedvoumno izhajati iz povsem drugačnih stališč in odločitev.

Pri tem pa je treba poudariti, da so pregledi slovenske literature o nečem vendarle skoraj natanko enakih misli. Zatrjujejo namreč, da ima naturalizem na Slovenskem dve razvidni pojavni obliki: začetno ali zgodnjo in nekoliko kasnejšo. Tej ugotovitvi ustreza seveda tudi izrazje, ki je v rabi: medtem ko eni govorijo o prvem in drugem *valu*, se nekateri odločajo za oznako prva in druga *skupina*, več literarnih zgodovinarjev pa ločuje med prvo in drugo *generacijo* slovenskih naturalistov. Zgodnji in kasnejši naturalizem pa se med seboj ne razlikujeta le po času, v katerem se eden in drugi pojavita, ampak je očitno, da obstaja med njima nemalo pomembnih razlik. Močno je namreč razširjena sodba, da je zgodnji naturalizem bučen, programatičen in pretirano zolajevski, in da gre pri njem pravzaprav samo za neke vrste poskus ali epizodo, potemtakem za manj pomemben, če ne celo zanemarljiv dogodek v zgodovini slovenske literature, medtem ko pa velja v nasprotju z njim kasnejši naturalizem kot resnejši in zrelejši. Zagotovo to ne pomeni drugega, kot da obstaja med obema naturalizmoma temeljen razloček, ki je kajpada umetniške narave: kričavemu in neučinkovitemu poskusu zlasti Govekarja stoje nasproti globlji, zanimivejši in učinkovitejši teksti predvsem Zofke Kvedrove in Lojza Kraigherja.

Če se opiramo na implicitno tezo literarnega zgodovinarja o dvodelnosti slovenskega naturalizma, bi lahko z vso pravico pričakovali – in v tej domnevi nas ne nazadnje podpira tudi prisposodba o dveh valovih, ki eden za drugim pljuskneta v slovensko literaturo – da vsi pisci pregledov sprejemajo misel o tem, kako se naturalizem na Slovenskem ni naselil dvakrat, ampak da gre za razčlenjeno celoto, se pravi za enoten pojav z dvema zaporednima fazama ali stopnjama, ki se po umetniškem uspehu med seboj pač močno razlikujeta. Vendar tega avtorji ne store, iz ugotovitve o razmejenosti in dvodelnosti ne izvajajo enakih sklepov, kar seveda povzroča, da se razne obravnave naturalizma med seboj ne ujemajo, saj so razcepljene v več smeri, med katerimi obstajajo zelo občutne razlike. Ker ni nobenega dvoma, da podrejajo zgodovinarji dvodelnost, ki smo jo na kratko opisali, lastnim pogledom na literaturo obeh desetletij ob prelomu stoletja, nas zanima, kakšna so njihova stališča in po katerih vidikih razvrščajo obe literarni stopnji.

Sprašujemo se torej o periodizacijskih postopkih, ki usmerjajo uvrstitve naturalizma v zgodovinsko zaporedje slovenske literature. Temeljno vlogo ima pri tem odločitev, ali je zarez med obema oblikama naturalizma ločevalne ali združevalne narave, se pravi, ali razmejenost ločuje

predstavnike obeh generacij v dve različni obdobji ali pa jih združuje v eno samo obdobje.

Poglavitno vodilo pri ugotavljanju razčlenjenosti slovenske literature v desetletjih ob prelomu stoletja je periodizacijski model, po katerem se slovenska literarna zgodovina najčešče ravna. Zanj je značilno, da si v časovnem zaporedju sledijo obdobja, ki v njih prevladuje določena idejno-estetska formacija, pa naj jo imenujemo šola, smer, gibanje ali tok. Takšna formacija v idejnem in estetskem pogledu je seveda tudi naturalizem, le da v slovenski literaturi kot celota nima svojega posebnega obdobja. Ali natančneje povedano, predstavniki obeh naturalističnih skupin niso zbrani v enotnem časovnem okviru, ki bi se lahko imenoval slovenski naturalizem. Sicer obstaja naturalistično obdobje, ki pa ima nekoliko spremenjeno oznako (slovenska inačica naturalizma, nova struja, naturalistični intermezzo ipd.), vendar so v njem zajeti samo prvi pisci s Franom Govekarjem na čelu. To obdobje, ki potemtakem obsega le zgodnji naturalizem, je običajno omejeno z bližnjima letnicama 1895 in 1899, torej s prodorom Govekarjevega kroga v *Ljubljanski zvon* in nastopom moderne, čeprav seveda ne manjka tudi drugačnih poskusov, kot je npr. Slodnjakov, kjer je avtor v svojem zgodovinskem pregledu *Obrazi in dela slovenskega slovstva* (1975) predstavil začetek tako imenovane nove struje v leto 1892, ko je bil ustanovljen *Mesečnik slovenskega dijaštva – Vesna*, katere sodelavci so bili prav Govekar, Rado Murnik, Fran Goestl, Ivan Robida, Ivan Bernik in drugi.

Naj traja zgodnji naturalizem pet ali osem let, po značilni muhavosti zgodovinopisja je prav ta, manj uspešna prva faza postala ne le edina, ampak tudi osrednja periodizacijska enota slovenskega naturalizma, medtem ko so predstavniki umetniško zrelejše druge generacije malodane brezimno potonjeni v obdobju, ki ga je literarna zgodovina poimenovala moderna. Tam so ti pisatelji zavoljo močno premaknjenih idejno-estetskih poudarkov samo še njeni »naturalistični protiigranci«, »sopotniki« ali v najboljšem primeru sodobniki moderne.

Dejanske kontinuitete slovenskega naturalizma skozi daljšo dobo, ki ne bi trajala samo pet do osem let, se zgodovinopisje torej povsem nedvoumno zaveda, zato jo tudi skuša tako ali drugače označiti, ko je že konstituirati ne more. Zavoljo očitnega pritiska periodizacijskega sistema se namreč običajno zadovoljuje le z ustrezno izjavo, kot jo lahko npr. preberemo v navedeni Slodnjakovi knjigi: »[...] nova struja ni usahnila, temveč je potekala na obodu slovstvenega dogajanja, včasih tudi vzporedno z moderno, do konca prve svetovne vojne in čez.«² Tudi Matjaž Kmecl občuti, denimo,

2 Anton Slodnjak: *Obrazi in dela slovenskega slovstva*, Ljubljana, 1975, str. 212.

nezadostnost te periodizacije, ki ga sili v razvidno nedoslednost pri njegovi periodizacijski shemi slovenskega slovstva.³

Čeprav avtor zgodnji naturalizem povsem jasno omejuje s tradicionalnima letnicama 1895 in 1899, imenuje poleg Govekarja tudi Lojza Kraigherja, ki pa je, kot je splošno znano, v tem času napisal komaj nekaj krajših proznih del. Kmecl je tedaj Kraigherjevo ime mogel neposredno združiti z Govekarjevim le tako, da je segel čez to strogo zakoličeno historično obdobje, ki ga je moral zategadelj pač nedoločno razširiti in tudi preimenovali, saj je pri njem ta časovni odsek dobil ime, ki zbuja že kar zaskrbljenost: *naturalistični intermezzo s kasnejšimi podaljški*.

Medtem ko torej nekateri avtorji izločajo zgodnji naturalizem iz slovenskega literarnega dogajanja in ga oblikujejo kot posebno obdobje, se drugi odločajo za njegovo vključitev v eno izmed bližnjih obdobj z večjo časovno razsežnostjo. Taka odločitev je gotovo koristna, še zlasti zategadelj, ker izhaja najbrž vselej iz prepričanja, da se je treba izogniti obdobjem, ki ne trajajo dlje kot borih nekaj let. Na to vprašanje je posebej opozoril Janko Kos v *Slovenskih literarnih konstantah*,⁴ drugi svoji razpravi, ki je posvečena vprašanju literarnozgodovinske periodizacije, saj se je že poprej lotil tega problema v študiji *Periodizacija slovenske romantike in Evropa*.⁵ Kos, ki se tako rekoč kot edini predstavnik literarne vede na Slovenskem izčrpneje in s širših vidikov ukvarja z metodološkimi in zgodovinskimi (tako nacionalnimi kot evropskimi) vidiki periodizacije, se namreč odločno zavzema za to, da literarnozgodovinsko obdobje ne bi trajalo le pet ali deset let, ampak da bi obsegalo vsaj dvajset let, ker bi se le tako izognili periodizacijskemu nesmislu, ki nastane zavoljo drobljenja literarnega dogajanja na čisto kratke časovne odseke.

Nikakršno naključje potemtakem ni, da je Kos, tako kot tudi nekateri drugi avtorji, odpravil zgodnji naturalizem kot samostojno obdobje in ga vključil v večjo zgodovinsko enoto. V svojem *Pregledu slovenskega slovstva*⁶ je to storil tako, da ga je pripojil starejšemu obdobju, ki ga imenuje *Med romantiko in realizmom*, medtem ko je kasnejši naturalizem slej ko prej priključen *Slovenski moderni*. Oba naturalizma sta se torej znašla razcepljena na dveh različnih bregovih, med njima pa teče periodizacijska črta ločnica, ki dokončno razdvaja obe stopnji slovenskega naturalizma.

3 Matjaž Kmecl: Shema književnozgodovinske periodiziranosti slovenskega slovstva. V: *Slovenski jezik, literatura in kultura*. Informativni zbornik, Ljubljana, 1974, str. 209.

4 Janko Kos: Slovenske literarne konstante. *Sodobnost* 22/1974 in 23/1975.

5 Janko Kos: Periodizacija slovenske romantike in Evropa. *Slavistična revija* 19/1971, str. 353–383.

6 Janko Kos: *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana, 1975.

Med avtorji obširnejših literarnozgodovinskih pregledov se jih je več odločilo za drugo, nasprotno možnost, se pravi, da zgodnji naturalizem devetdesetih let priključijo moderni. Za te pisce je značilno, da obdobje med leti 1892 (ali 1895 ali 1896) in 1918, imenovano moderna, preimenujejo, tako da preprosto in jedrnato oznako zamenjajo z daljšo, opisno: medtem ko se na primer Slodnjakovo novo ime glasi *Vdor novih slovstvenih struj in njihovi vplivi v liriki, epiki in dramatikah*,⁷ jo Zadavec imenuje *Nova romantika in mejni obliki realizma*.⁸ V to, na zunaj pomenljivo zaznamovano obdobje, kamor spada že od prej druga generacija naturalistov, je torej uvrščena še prva generacija, tako da združuje moderna sedaj obe naturalistični fazi slovenske literature.

Za tako rešitev se je nekaj let pred Slodnjakom in Zadavcem odločil tudi Joža Mahnič, ki je prepričan, da sta si obe skupini slovenskih naturalistov sledili neposredno ena za drugo.⁹ V svoji monografiji *Obdobje moderne* je o tem vprašanju zapisal tele vrstice: »[...] naturalizem in moderna sta pri nas zaradi precejšnje zakasnitve prvega praktično malone sočasna, vzporedna pojava, zlasti še, če oba rodova naturalistov (Govekar, Murnik, Kostanjevec; Kvedrova, Šorli, Kraigher, Pugelj) štejemo za celoto.«¹⁰ Mahnič, ki se je načelno opredelil za združitev obeh naturalizmov v obdobju moderne, ni uspelo, da bi svoje poglede dejansko uresničil, ker mu je to očitno branila uredniška zasnova Matičine zgodovine, saj je doba med letnicama 1895 in 1918 razdeljena na dva dela, ki ju obravnavata v dveh knjigah dva avtorja: Slodnjak v četrti knjigi obdobje, ki ga imenuje *Nova struja (1895–1900) in nadaljnje oblike realizma in naturalizma*,¹¹ Mahnič pa v peti moderno z njenimi tako imenovanimi sopotniki do leta 1918. V enotnem obdobju, to je v opisno preimenovani moderni, sta torej literarna dela pisateljev obeh faz slovenskega naturalizma obširneje opisala najprvo Slodnjak, ki je imel kot edini avtor svoje knjige seveda proste roke, in nato Zadavec, ki mu je to omogočila prožnejša uredniška politika oziroma ustrežnejša delitev dela v obsežni *Zgodovini slovenskega slovstva* mariborske založbe Obzorja.

7 Anton Slodnjak: *Nova struja (1895–1900) in nadaljnje oblike realizma in naturalizma*. V: *Zgodovina slovenskega slovstva* 4, Ljubljana, 1963.

8 Franc Zadavec: *Nova romantika in mejni obliki realizma*. V: *Zgodovina slovenskega slovstva* 5, Maribor; 1970, in v: Jože Pogačnik in Franc Zadavec, *Zgodovina slovenskega slovstva*, Maribor 1970 (skrajšana izdaja).

9 Joža Mahnič: *Obdobje moderne*. V: *Zgodovina slovenskega slovstva* 5, Ljubljana, 1964, str. 292.

10 Prav tam, str. 18–19.

11 Glej opombo 7.

Periodizacija naturalizma pa ni samo slovenski problem, ampak vprašanje, ki dela preglavice tudi raziskovalcem drugih evropskih literatur. Naše posebno zanimanje velja najprvo razpravljanju v nemški oziroma avstrijski literaturi, že zavoljo tega, ker ima ta literatura za slovenski naturalizem vsaj v njegovi prvi fazi posebno dejavno in posredniško vlogo in ker je dogajanje v obeh literaturah z rahlimi časovnimi premiki podobno.

Pred nujno izbiro, ali pripojiti naturalistične avtorje starejšemu obdobju realizma ali jih vključiti v mlajšo »moderno«, kar pomeni toliko kot ugotoviti znani prelom s tradicijo 19. stoletja bodisi šele po zaključku naturalizma (prvi primer) ali kar na njegovem začetku (drugi primer), sta se v nemški literarni zgodovini izoblikovali dve skupini.

V novejšem času sodi med najbolj vnete raziskovalce, ki vztrajajo pri drugi rešitvi, se pravi, da nastopi nenaden, močan in odločen prelom s teorijo in prakso dotedanje literature že z naturalisti, brez dvoma Helmut Kreuzer.¹² V skladu s to svojo odločitvijo uvršča naturalizem v moderno, pravzaprav »moderno okoli 1900«, kakor hoče natančneje imenovati to obdobje, očitno ne brez naslonitve na spis o moderni, ki ga je objavil Fritz Martini v drugi izdaji pojmovnega priročnika *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*.¹³ Tukaj, pa vsaj še v zbirki naturalističnih manifestov, ki jih je objavil in opremil z opombami Erich Ruprecht,¹⁴ je tudi zapisan historiat tega pojma, ki seže od Eugena Wolffa, avtorja te substantivizirane besede, prek Hermanna Bahra do današnjih dni. Neprimerno bolj kot geneza te oznake v literaturi pa nas seveda zanima sedanja opredelitev in utemeljitev te »moderne okoli 1900«, za katero navaja Kreuzer tehtne razloge, ki govore v prid odločitvi, da lahko pojem moderna (okoli 1900) sprejmemo kot obdobjno oznako: (1) skovana je v novi dobi, (2) ustreza njeni predstavi o sami sebi, (3) je mednarodno uporabljiva in (4) ni omejena le na literarno umetnost.¹⁵ Potemtakem je legitimno in tako rekoč nujno in neogibno mesto naturalizma zagotovo ravno v moderni, ki brez njega konec koncev preprosto ne bi bila to, kar je, saj jo, natančno vzeto, konstituira prav nasprotje med dvema težnjama, med znanstveno in predmetno usmerjenim naturalizmom pa estetsko in oblikovno usmerjenim simbolizmom.

12 Helmut Kreuzer: Zur Periodisierung der »modernen« deutschen Literatur. V: *Veränderungen des Literaturbegriffs*, Göttingen, 1975, str. 41–63.

13 Fritz Martini: Modern, die Moderne. V: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2. Band, Berlin, 1965.

14 *Literarische Manifeste des Naturalismus 1880–1892*. Herausgegeben von Erich Ruprecht, Stuttgart, 1962.

15 Kreuzer, o.c., str. 51–52.

Kot povedo razni podatki, vse tako kaže, da opisana periodizacija prevladuje v nemški literarni zgodovini, potem ko se je v literarni publicistiki že zgodaj zasidrila s Hermannom Bahrom, ki je naturalizem opredelil kot prvo fazo moderne.

Tem dejstvom navkljub pa obstaja med raziskovalci nemške literature manjša skupina literarnih zgodovinarjev, ki imajo drugačne poglede na mesto, vlogo in pomen naturalizma, saj so se odločili prav za tisto rešitev, ki jo Kreuzer zelo ostro zavrača, če sodimo po dokončnosti njegove odločne izjave: »Nicht berechtigt sind die Versuche, den Naturalismus der Epoche des Bürgerlichen Realismus zuzuschlagen und aus der 'Moderne' hinauszukatapultieren.«¹⁶ Prav to pa store na primer Walter Jens, Helmut Motekat, pa Paul Kluckhohn, Herbert Lehnert in morda še kdo,¹⁷ saj opredeljujejo naturalizem ne kot del moderne, ampak kot poslednjo, sklepno stopnjo daljšega nepretrganega literarnega dogajanja, imenovanega realizem devetnajstega stoletja.

Ko razpravlja npr. Jens o revoluciji nemške proze, določi za njeno izhodišče znano Hofmannsthalovo fiktivno *Pismo lorda Chandosa*,¹⁸ tedaj dokument, ki da po doslednosti in pomenu daleč prekaša teze nemškega naturalizma. »Erst hier,« pravi Jens, »in Philip Chandos Brief an Francis Bacon, nicht in den 'Kritischen Waffengängen' der Gebrüder Hart oder in Conrads 'Gesellschaft', nicht in Bleibtreus 'Revolution der Literatur' oder den Programmen Conrads und Henckells bricht die Tradition des neunzehnten Jahrhunderts ab.«¹⁹

Podobno sodi o tem vprašanju, čeprav z nekoliko drugačnega stališča, Helmut Motekat, ki pojmuje nemške literarne šole in smeri od viharništva prek klasike, romantike in realizma do vključno naturalizma le kot različne poskuse, kako uresničiti tisto vodilno misel, ki pravi, da umetnost je oziroma bi morala biti posnemanje narave. Ker je prepričan, da obstaja splošna težnja naturalizma prav v stopnjevanem in bolj »naturnem« posnemanju nature, zavzeto zatrjuje, »dass der Naturalismus als Endphase und nicht

16 Kreuzer, o.c., str. 51. [»Poskusi, da bi naturalizem prištel k obdobju meščanskega realizma in ga vrgli iz 'moderne', niso upravičeni.« – Ur. prev.]

17 Na prvo dvojico opozarja Günther Mahal (*Naturalismus*, München, 1975, str. 89), na drugo pa Helmut Kreuzer (o.c., str. 48).

18 Napisano leta 1900, objavljeno leta 1905.

19 Walter Jens: *Statt einer Literaturgeschichte*, Pfullingen, 1962, str. 109–110. [»Šele tukaj, v pismu Philipa Chandosa Francisu Baconu, ne pa v *Kritische Waffengänge* bratov Hart ali Conradovi *Die Gesellschaft*, ne v Bleibtreujevi *Revolution der Literatur* ali v Conradijevih in Henckellovih programih, se zgodi prelom s tradicijo devetnajstega stoletja.« – Ur. prev. in op.: *Kritische Waffengänge* in *Die Gesellschaft* sta literarni reviji nemškega naturalističnega gibanja.]

etwa als Neubeginn begriffen werden muss«. ²⁰ Nič presenetljivega torej, če se zdi Motekatu njegova teza, da je naturalizem končna faza dolgega in pomembnega obdobja nemške literature, prikladna tudi za nekatere evropske literature, celo za ves evropski naturalizem, saj se mu kažejo ne le poskusi v tako imenovanem sekundnem stilu, ampak tudi Ibsenova naturalistična drama in Zolajev eksperimentalni roman kot nasledek istega doslednega razvoja, ki traja od začetka realizma dalje.

Naj pripadajo enemu ali drugemu taboru, za nekatere izmed teh avtorjev je značilno, da teže po širši uporabnosti svojih odločitev, bodisi da imamo v mislih opredelitev moderne, kakršno nam predstavlja Kreuzer, ki se mu zdi prikladna za večino literatur Evrope in celo Amerike, seveda v nacionalno prilagojenih inačicah, bodisi da gre za Motekatovo ugotovitev, ki se ne omejuje le na nemško, ampak jo avtor brez pridržkov razširja na vso evropsko literaturo.

Tudi če so takšni poskusi, denimo, vseevropskega reševanja kakega periodizacijskega problema še tako potrebni, zbujejo utemeljene pomisleke spričo dejstva, da se ponujajo za isto sporno zadevo rešitve, ki imajo svoj izvor v skrajno različnih izhodiščih. V primeru naturalistične literature je kajpada v ospredju razpravljanja vprašanje, kakšen je značaj in kakšna je umetniška moč realizma, ki z njim naturalizem bodisi temeljito prelomi ali pa ga organsko nadaljuje. Pri tem moramo seveda izhajati iz ugotovitev literarne zgodovine, da se nemška realistična literatura bistveno razlikuje na primer od sočasne francoske.

Na ta očitna neskladja med obema literaturama opozarja tudi Jost Hermand kot soavtor sociološko zasnovane knjige o naturalizmu v literaturi in likovni umetnosti. Medtem ko se je v Franciji in seveda tudi v Angliji zavoljo politične integritete, močnega gospodarnega razvoja in razcveta kulture v velemestih že zgodaj pojavila literatura, ki se je spoprijemala z industrializacijo, družbenim preslojevanjem in socialnim vprašanjem, je to dogajanje v Nemčiji kasnilo zaradi dolgega obdobja restavracije in gospodarske zaostalosti. »Daher fehlt das, was Dickens für London und Balzac für die Pariser Gesellschaft geworden sind: Darsteller grossen Stils, denen die erzählerische Zusammenschau eines ganzen gesellschaftlichen Gefüges gelingt. Der deutsche Realismus [...] hat weder diese Aktualität noch diese Weltoffenheit.« ²¹

20 Helmut Motekat: *Experiment und Tradition. Vom Wesen der Dichtung im 20. Jahrhundert*, Frankfurt, 1962, str. 25. [»... da moramo naturalizem pojmovati kot končno stopnjo in ne morda kot nov začetek.« – Ur. prev.]

21 Richard Hamann & Jost Hermand: *Naturalismus*, Berlin, 1959, str. 15. [»Zato manjka tega, kar sta storila Dickens za londonsko in Balzac za pariško družbo: interpretov velikega

Ni dvoma, v primeri z nemškim realizmom, ki teži po pomirjenju in olepšanju – ne imenuje se zaman »meščanski« ali »poetični« realizem – je francoski radikalnejši in s tem hkrati seveda bolj odprt proti naturalizmu.

Prav zategadelj niso redki primeri, ko literarni zgodovinarji realizem na Francoskem preprosto spojijo z naturalizmom v enotno gibanje oziroma obdobje, ki ga potem eni imenujejo realizem, drugi naturalizem, ali pa kar z obema oznakama hkrati: realizem in naturalizem.

Mednje sodi René Dumesnil, o katerem velja, da je med prvimi priskrbel francoskemu naturalizmu domovinsko pravico v literarni zgodovini. Svojo znano knjigo *Le Réalisme et le Naturalisme*,²² predelano inačico predvojne izdaje, je sicer razdelil na dva (skoraj enaka) dela, na realizem in naturalizem, vendar ustreza ta delitev le dvema, kot pravi, realističnima generacijama v dveh različnih zgodovinskih obdobjih: medtem ko ustvarja prva generacija realistov za drugega cesarstva (1850–1870), se delo druge realistične generacije (la seconde génération réaliste), to pa so kajpak naturalisti, razteza v letih 1871–1890.

Tudi Charles Beuchot je razdelil svojo *Histoire du Naturalisme français*, ki pa je seveda tudi zgodovina realizma in naturalizma, na dva dela, ali natančno vzeto, na dve knjigi. Misel, ki se je nanjo Beuchot oprl in iz katere izhaja, je namreč identičnost realizma in naturalizma, ali z njegovimi besedami: »le réalisme et le naturalisme ne sont qu'une seule chose«.²³ Zato je seveda lahko prvo knjigo naslovil *Le Naturalisme en marche*, drugo pa *Le Naturalisme triomphant*. Pisatelji, ki jih običajno imenujemo realiste, so potemtakem preimenovani v naturaliste, svoje mesto pa so tako dobili v prvi knjigi, ki se ukvarja s tisto fazo, ko je naturalizem šele na pohodu (tukaj najdemo na primer Balzaca, ki je postal »maître du naturalisme«), medtem ko je Zola seveda osrednja osebnost druge knjige, ki govori že o zmagovitem naturalizmu.

Literarni položaj v Evropi zadnjih dveh desetletij prejšnjega stoletja je, če prav premislimo, tako neenoten – in upoštevali smo samo dve, čeprav za našo literaturo zelo pomembni deželi – da po vsej verjetnosti ni moč govoriti o enotni periodizaciji evropskega naturalizma, pa naj bo klic po rešitvi v evropskem okviru še tako glasen in upravičen. Zato bo najbrž še najbližja resnici ugotovitev, da bosta v obstoječem periodizacijskem sistemu slej ko prej obstajala vsaj dva modela, prvi, katerega predstavnik za nemško

sloga, ki bi se jim posrečil pripovedni pregled celotnega družbenega ustroja. Nemški realizem ... ne premore niti te aktualnosti niti odprtosti v svet.« – Ur. prev.]

22 René Dumesnil: *Le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, 1955.

23 Charles Beuchot: *Histoire du Naturalisme français* 1–2, Paris, 1949. [»Realizem in naturalizem sta eno in isto.« – Ur. prev.]

literaturo je Kreuzer (ne pa Motekat), in pa drugi, ki ga uporabljajo za svoj naturalizem tisti Francozi, katerim ta literatura ni neuspeh poskus obrobne pomena, kakor o tem podcenjevalno sodi večina francoskih literarnih zgodovin.

Kot je povsem očitno, se dileme, ki so značilne vsaj za nemško in francosko literaturo, najbrž pa tudi za mnoge druge, v veliki meri kažejo tudi na Slovenskem. Če so nekateri predstavniki slovenskega literarnega zgodovinopisja sprejeli rešitev, ki prepričljivo velja za literaturo na nemškem jezikovnem področju, govore zanjo torej dovolj tehtni razlogi. Kajti slovenski naturalizem ima v svojih začetkih, in ti so za periodizacijsko odločitev gotovo pomembni, ne le opazno skupinotvorno moč in izrazito programatičen značaj, ampak tudi opozicionalno obeležje zoper literaturo realizma, ki je, podobno kot nemški, v precejšnji meri prav tako mil in »poetičen«. Kljub seveda neutajljivim znakom, ki kažejo na kontinuiteto tega realizma, pa obstaja precejšnja upravičenost, da zgodnji slovenski naturalizem iz tega obdobja periodizacijsko izločimo in ga vključimo v moderno.

Prepričali smo se lahko, da je ta poseg ne samo že storjen, ampak hkrati tako rekoč tudi uveljavljen. Še vedno pa ostaja odprto vprašanje, ali je sploh mogoče ohraniti na Slovenskem celotnost in posebnost take formacije, ki se imenuje slovenski naturalizem, ko pa vemo, da je postal samo manj pomembna sestavina obdobja, ki ga obvladuje velika četverica slovenske literature s popolnoma drugačnimi idejno-estetskimi poudarki. Ali to pomeni, da smo naturalizem dokončno odpravili kot samostojno tvorbo, potem ko smo opravili še s tisto paradoksnó periodo, ki se po nekaterih knjigah sicer pojavlja kot slovenski naturalizem, a v resnici zajema komaj nekaj let literarnega dogajanja, ne vključuje pa tako imenovanega zrelega naturalizma? Je dovolj, če se zavedamo, da je naturalizem pač ena izmed smeri moderne, ker »moderna pač ni slovstvena smer, ampak skupina ustvarjalcev, pri katerih se križajo različni tokovi«?²⁴

Resnica je pač ta, da se v tradicionalnem periodizacijskem ustroju, ki je uveljavljen tudi v slovenskem literarnem zgodovinopisju, ne more konstituirati obdobje, imenovano slovenski naturalizem, ker slovenski naturalisti, kot je znano, ne obvladujejo tako širokega razpona, ki bi po logiki tega sistema opravičeval namero, da se z njihovo formacijo poimenuje časovni odsek, ki bi zajel ne le Govekarja (*V krvi*, 1896), ampak tudi Kvedrovo in Kraigherja (*Njeno življenje, Kontrolor Škrobar – oboje* 1914).

Kaj je treba potemtakem ukreniti, da bi pa vendarle mogli govoriti o obdobju slovenskega naturalizma, ne da bi si s tem lastili pravico povzdigniti

24 Janko Kos: *Pregled slovenskega slovstva*, str. 218.

to literaturo nad morebiti uspešnejšo ali obsežnejšo literaturo drugačnih smeri oziroma obdobji? Kaj storiti, da bi se izognili temu, za kar se je odločil Juraj Martinović v svoji študiji o Kettejevem pesništvu, ko je stlačil slovenski naturalizem med leti 1896 in 1899 v borno triletje, ki ga povrh imenuje še obdobje moderne in naturalizma, ker gre za »razdobje dozorevanja nove literarne generacije«,²⁵ medtem ko se pa leta 1900 prične izčiščeno novo obdobje, kajpak s Kettejevimi *Poezijami*, prvim celovitim delom, ki je »ustvarjeno na imanentnih principih poetike 'nove romantike'«. ²⁶

Kako torej konstituirati naturalistično obdobje, ne da bi se pri tem morali omejiti samo na drobceno periodo bučne afirmacije, pri drugačnih poskusih pa ne prizadeti drugih obdobji s tem, da bi jim samovoljno odvzeli nekaj let in jih s tem časovno neupravičeno utesnili? Želje, ki smo jih opisali, pa niso uresničljive brez temeljitejšega premisleka in ustreznega, se pravi predvsem natančnejšega in strožjega razlikovanja med pojmi, ki so pri periodizaciji v rabi.

Z vsa resnostjo in včasih kar s precejšnjo ostrino so prav to zahtevo po razčiščevanju ponovno razglasili novembra 1971. leta v Budimpešti udeleženci mednarodnega znanstvenega shoda,²⁷ ki je razpravljal o metodoloških vprašanjih primerjalne književnosti. Na simpoziju je bila namreč ena izmed treh tem posvečena literarnozgodovinski periodizaciji pod naslovom »Literarni tokovi – literarne epohe«. Kljub temu, da je bila prav ta tema obdelana najobširneje, in sicer kar v štirinajstih prispevkih komparativistov iz Evrope in ZDA, je Claudio Guillén v sklepni diskusiji odkrito priznal tole: »[...] we are only beginning to reflect seriously, it seems to me, on these difficult issues.«²⁸ Tudi če ni prišlo do enotnih ali zavezujočih sklepov, je nekaj referatov vendarle takih, da nam ponujajo bistveno oporo pri reševanju vprašanja, ki nas posebej zaposluje.

Med najzanimivejšimi avtorji tega shoda je bila ameriška komparativistka Anna Balakian s svojimi predstavami o tem, kaj pomenijo pojmi epoha, perioda in tok.²⁹ Pomen njenega prispevka za nas je prav v tem, da natanko ločuje med pojmi doba, obdobje in tok: medtem ko imajo dobe (epohe) specifično zgodovinski pečat in so omejene z datumi, ki označujejo vojne, revolucije ali mednarodne pojave, imajo obdobja (periode) literarni značaj in so

25 Juraj Martinović: *Poezija Dragotina Ketteja*, Ljubljana, 1976, str. 228.

26 Prav tam, str. 232.

27 Prispevki s tega simpozija so objavljeni v madžarski reviji za primerjalno književnost *Neohelicon* 1/1973, št. 1–2.

28 Claudio Guillén: Courants et époques. Discussion. *Neohelicon* 1/1973, str. 310–311.

29 Anna Balakian: Époque, période, courant: Historicité et affinité dans l'histoire comparée des littératures. *Neohelicon* 1/1973, str. 194–200.

časovne enote znotraj take zgodovinske dobe. Za ta obdobja (periode) pa ni nujno, in to želimo posebej poudariti, da se zvrstijo zaporedoma, da si torej sledijo tako kot zgodovinske dobe (epohe) druga za drugo, ampak lahko obstajajo tudi vzporedno, se pravi sočasno. Prav z obdobji je potemtakem možno označiti hkratnost različnih literarnih šol oziroma formacij znotraj kake epohe. Značilnost takih obdobji je, pa naj gre za romantiko, naturalizem, ekspresionizem ipd., da so literarno ali umetniško enovita, omejena pa s kolektivno zavestjo in prostovoljno zavezanostjo določenim estetskim ali ideološkim vrednotam.

Poleg dobe in obdobja pa razloči avtorica še tretji temeljni pojem – tok, ki pa je natančno vzeto idejni tok (*courant d'idée*). Taki tokovi so, recimo, krščanstvo, marksizem, na področju proze veliki racionalistični tok, ki se razprostira od Descartesa do Comta, eksistencialistični tok, ki še traja, ipd. Medtem ko je obdobje omejeno, pa je tok gibljivejši in hkrati neodvisen od historičnih datumov, saj ga bolj opredeljujejo filozofski in znanstveni dogodki kot pa zgodovinski. Tok zato lahko obseže in prekorači več epoh, ali pa se kmalu izjalovi in ospe. Glede na obdobja, ki opredeljujejo samo literaturo, se tokovi zrcalijo ne le v literaturi, ampak tudi v drugih umetnostih in še v filozofiji.

Seveda nam noben izmed teh pojmov ni neznan, čeprav je res, da jih največkrat uporabljamo v pomenu, ki je drugačen od opisanih. Predvsem ne ločujemo med oznakama doba in obdobje, kar pa zadeva tok, ga rabimo, kot toliko drugih izrazov, nedopustno kot sinonim za šolo, smer in gibanje. Slednjemu pojmu pa se tudi Balakianova ni mogla izogniti, saj ga uporablja spričo zasidranosti v literarni zgodovini ob pojmu perioda, vendar meni, da izraz sam ne vključuje historičnosti literarnega dogodka, zato se ji zdi primernejša Remakova besedna zveza *period movement*, kar bi lahko prevedli z obdobjnim gibanjem. Ne samo ameriška avtorica, tudi drugi udeleženci budimpeštanskega simpozija pa so bili mnenja, da beseda gibanje zaradi svoje sociološke podstatni ni najprimernejši literarnozgodovinski pojem. Znanstvenica, ki domneva, da je gibanje nekaj razsežnejšega od obdobja in da je bolj ideološka kot estetska oznaka, se za ta pojem ne navdušuje.

Periodizacijski sistem, kakršnega predlaga Anna Balakian, ni niti popolnoma izviren niti popolnoma nov in verjetno za vso slovensko literaturo ne čisto uresničljiv; pač pa je domišljeno dosleden in dokaj prožen, da ponovno ne omenjamo izčiščenega in razjasnjenejšega izrazja. Kar pa nas pri tem predlogu posebej zanima, je avtoričina opredelitev obdobja, iz katere črpamo spodbudo za bolj samozavestno konstituiranje tako imenovanih obdobji. Seveda je tudi doslej slovenska literarna zgodovina opredeljevala manjše literarne formacije, vendar je to vselej storila v okviru in pod

pokroviteljstvom tiste literature, ki je bila umetniško ali po obsegu najmočnejša in ki je prevladovala v določenem časovnem odseku. Gre tedaj preprosto za to, da dobiva načelo sočasnosti večji poudarek in tudi večjo avtonomijo, tako da kaka literarna formacija ne postane samo smer v kakem obdobju, ampak da jo z metodološko upravičenostjo konstituiramo kot obdobje in ga tako tudi poimenujemo. Se pravi, da se pri omejitvi take periode ni treba ozirati na prejšnje in kasnejše obdobje, ampak da zarisujemo meje kolikor toliko natančno glede na empirično gradivo. Če torej zapišemo, da obstaja obdobje slovenskega naturalizma, nam ga ni treba skržiti na ozek časovni odsek med realizmom in novo romantiko, kjer lahko postane, kot smo videli, plen enega ali drugega večjega obdobja, ampak ga lahko po preudarku omejimo na resnični čas trajanja, recimo, med letnicama 1895 in 1918, ne glede na to, da hkrati seveda obstaja vsaj še eno obdobje, ki je v mnogočem izrazitejše, zanimivejše in tudi pomembnejše od obdobja naturalizma.

To, za kar se potegujemo, opirajoč se na predloge Anne Balakian, bi lahko imenovali načelno enakost za vse literarne formacije, pa naj gre za količinsko in pomensko tako različni obdobji, kot sta na primer dolgo obdobje baroka ali kratko obdobje konstruktivizma. Tako pojmovanje nam omogoča dosledneje upoštevati posebnosti obdobji, pa tudi njihovo morebitno delno ali celotno vzporednost. Za tako spremenjeno razumevanje obdobji pa je najbrž potreben temeljit zasuk periodizacijske optike, saj bi popolno upoštevane novih predlogov verjetno lahko omajalo sedanjo periodizacijsko konstrukcijo literarne zgodovine.

Da pa to ni popolnoma nujno, nam dokazuje kronološki pregled, ki sta ga za nemško literaturo sestavila Herbert in Elisabeth Frenzel.³⁰ Pisca sta namreč očitno izhajala iz odločitve, da obdobji ne pojmujeta vselej kot zaporedno nanizane, časovno točno razmejene enote, ki si tesno sledijo, ne da bi se kdaj prekrivale, ampak jih razmejujeta prosteje, tako da je pogosto eno desetletje, v starejši literaturi pa celo več desetletij prekritih z dvema različnima obdobjema. Frenzlova sta na primer naturalizem, ki traja od 1880 do 1900, uvrstila med realizmom (1850–1890) in obdobjem tako imenovanih protinaturalističnih tokov (1890–1920), se pravi, da se to naturalistično obdobje ujema v prvi polovici z realizmom, v drugi pa z obdobjem, ko se že oglašajo močni sunki zoper njega. Čeprav ponujata oris, ki ima izrečno kronološki značaj in je potemtakem nasičen z letnicami nemške literature, se ne skušata izogniti podvajanju obdobji. Njuno početje, ki sicer ni povsem dosledno in tudi ne seže v manjše periode, pa je možno samo zategadelj,

30 Herbert A. Frenzel & Elisabeth Frenzel: *Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte*, 1–2, München, ⁵1969.

ker literarna obdobja niso koncipirana kot enote zaporedno pojmovanega kronometriškega časa. Nemški avtorski par je torej v bistvu, čeprav bolj plaho, natanko tistega mnenja, ki ga je v Budimpešti v omenjeni diskusiji C. Guillén – podobno kot že prej René Wellek v *Teoriji literature* – formuliral takole: »It is erroneous to visualize periods like a sequence of blocks.«³¹

Naš predlog, ki obdobja kajpada ne ponazarja z negibno razvrščenim nizom kladastih gnot, ampak jih primerja kvečjemu z večbarvnim trakom, na katerem se posamezne proge (če že vztrajamo pri tej primeri) ne razlikujejo le po barvi, ampak tudi po širini in dolžini, je literarni skušniji gotovo pravičnejši od tradicionalne periodizacije. Poudariti pa moramo, in glede tega ne sme biti najrahlejšega dvoma, da obdobja po tej naši opredelitvi nikakor niso postala nedoločne in brezmejno raztegljive, ampak nasprotno, ostala so končne, zgodovinsko utemeljene in dokazljive enote. Ali je po tem zagotovilu še sploh treba izpisati misel, da naturalizma ne razumemo kot večnosten umetniški princip ali posebno estetsko kategorijo ali brezčasen tipološki pojem? Da se potemtakem ne pridružujemo tistim naziranjem, ki so jih nekateri francoski pisatelji in znanstveniki razglašali v anketi, objavljeni v prvem letniku nove periodične publikacije *Les Cahiers naturalistes*: na vprašanje, kaj menijo leta 1955 o sodobnem naturalizmu, je npr. Jean-Louis Bory odgovoril, da bo naturalistični roman trajal tako dolgo kot roman sam,³² medtem ko je Dominique Rolin menila, da bo pravi naturalizem vedno obstajal in vedno živel.³³

31 René Wellek & Austin Warren: *Theory of Literature*, London, 1973, str. 265–266: »If the unity of any period were absolute, the periods would lie next to each other like *blocks of stone*, without continuity of development.« (V knjigi besede niso poudarjene).

32 Situation actuelle du naturalisme. (Anketo sta vodila Philippe Carlier in Pierre Cogy.) *Les Cahiers naturalistes*, 1955, str. 136.

33 Prav tam, str. 186.

Govekarjeva pomembna korespondenca

Korespondenca pomembnih Slovencev je v založniški dejavnosti SAZU zastopana razmeroma skromno, saj je Fran Govekar komaj četrti avtor, čigar pisemsko zapuščino je ta znanstvena ustanova izdala v štirih desetletjih svojega obstoja. Natančneje povedano, potem ko je France Kidrič objavil dva zvezka *Zoisove korespondence* (1939 in 1941), L. A. Lisac *Slovensko korespondenco Vraz – Kočevar* (1961) in France Bernik *Pisma Frana Levca* (1967–1973), je prav v jubilejnem štiridesetem letu SAZU izšel prvi zvezek Govekarjevih pisem, ki jih je uredil in komentiral Dušan Moravec.¹

Ker je Moravčevo ime v tej knjigi natisnjeno brez kakršnegakoli dopolnila ali pojasnila pred naslovom na mestu, kjer je običajno zapisano ime avtorja samostojne publikacije, bi to najbrž moglo pomeniti samo dvoje: ali da imamo pred seboj posebno študijo, katere raziskovalni predmet je Govekarjeva korespondenca, in da potemtakem ne gre za njeno objavo, ali pa da je Dušan Moravec tisti, ki da je napisal Govekarjeva pisma. Razume se, da resnici ne ustreza ne eno, še prav posebej pa ne drugo, kajti opraviti imamo z znanstveno izdajo korespondence, ki ima popolnoma določnega avtorja, namreč slovenskega pisatelja Frana Govekarja. Pri tej publikaciji, ki na naslovni strani daje grafično prednost urednikovemu imenu, gre torej povsem očitno za svojevrstno, osupljivo nepremišljeno in tudi neutemeljeno ravnanje, zato morajo ta spodrseljaj bibliografi v knjižnih seznamih in bibliotekarji v knjižničnih katalogih kajpada brez odlašanja popraviti, saj bo uporabnik v njihovih podatkih iskal najpoprej in predvsem ime avtorja korespondence, se pravi resničnega pisca pisem, in šele nato morebiti tudi njihovega urednika. To navado je v akademjsko korespondenčno zbirko očitno vpeljal France Kidrič, saj je njegovo ime natisnjeno na avtorjevem mestu pred naslovom tako v obeh zvezkih Zoisovega dopisovanja, kakor

Prvič obj.: *Jezik in slovstvo*, apr.–maj 1979/80, letn. 25, št. 7/8, str. 239–241.

1 Dušan Moravec: *Pisma Frana Govekarja*. Prva knjiga. (Korespondence pomembnih Slovencev. 5.1.) Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1978 [=PFG 1]

tudi na naslovni strani že prej objavljenega Primčevega pisemskega gradiva.² Opisani postopek pa ni značilen samo za komentirane izdaje pisem, ampak tudi za nekatere druge akademijske publikacije, saj je izdajatelj starejšega rokopisa in pa pesniškega zbornika grafično ravno tako nespametno razglašen za avtorja tekstov, o katerih smo kakopak natančno poučeni, da izvirajo iz drugih peres.

Nobenega dvoma ne more biti, da gre pri tiskovnem opremljanju akademijske korespondenčne zbirke za ustaljeno obliko, ki se zelo pomenljivo razlikuje od navad drugih založb. Ta razloček lahko ponazorimo s *Pismi Ivana Cankarja*, saj je v tej izdaji Izidor Cankar določno in povsem razvidno podpisan kot to, kar je: teh pisem urednik,³ v novi, popolnejši objavi iste korespondence v Zbranih delih slovenskih pesnikov in pisateljev (1970–1976) pa je urednikovo ime – tokrat gre za Jožeta Mundo – celó umaknjeno z naslovne strani in predstavljeno na zadnji list knjige, kar je pač v skladu z zunanjo podobo celotne zbirke.

Prav v okviru te osrednje edicije izvirne slovenske literature je tudi izšel največji del doslej objavljenega korespondenčnega gradiva pomembnih Slovencev, kajti pisemska zapuščina je tukaj zajeta v izdajo njihovega zbrana dela. Seveda gre pri tej zbirki samo za pisma pesnikov in pisateljev, akademija pa je doslej založila – če izvzamemo dvanajst Vrazovih dopisov – korespondenco tistih piscev, ki niso literarni ustvarjalci v ožjem pomenu besede. Tako sta se založniški dejavnosti obeh hiš – DZS in SAZU – do sedaj smiselno dopolnjevali.

S Franom Govekarjem pa v programu akademijske zbirke prvokrat nastopa ustvarjalec, ki stoji kot prozaist, dramatik in publicist z obema nogama v literaturi. Iz tega razloga bi seveda kazalo njegove spise uvrstiti v Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev, pa čeprav njegov opus umetniško ne ustreza povsem merilom, po katerih so bili do današnjega dne v to edicijo sprejeti slovenski avtorji. Kajti nihče najbrž ne dvomi o tem, da so potrebne tudi znanstvene izdaje literarnih tekstov manjših pisateljev, ki so lahko zanimivi v kakem drugem pogledu, tako da uvrstitev Govekarjevih del v to zbirko ne samo da ne bi bila v nasprotju z njeno temeljno zasnovo, ampak bi se z njo celo skladala, saj nas na to konec koncev opozarja tudi njen prikupno odprti, široki in vrednostno neopredeljeni naslov.

2 France Kidrič: *Korespondenca Janeza Nepomuka Primca. 1808–1813.* (Korespondence pomembnih Slovencev. 1.) Ljubljana: Znanstveno društvo, 1934. – Gre torej za prvo knjigo tiste zbirke, ki jo je z istim imenom, vendar z novim štejetjem zvezkov nadaljevala kasneje ustanovljena Akademija znanosti in umetnosti.

3 *Pisma Ivana Cankarja.* Uredil Izidor Cankar. Ljubljana: DZS, 1948.

Vendar Govekarjeva pisemska zapuščina ne izhaja v okviru nove, zgodovinsko-kritične izdaje njegovega celotnega dela, marveč v posebni knjižni vrsti, ki ima v naslovu zahteven prilastek, saj gre za *Korespondenco pomembnih Slovencev*. Spričo tega se je urednik odločil navesti razloge, ki dovoljujejo sprejem Govekarjevih pisem v to vrednostno opredeljeno zbirko. Kot je bilo pričakovati, je Moravec karseda omejil pomen Govekarjeve leposlovne literature, zato pa na vso moč poudaril izjemno vlogo njegovega vsestranskega kulturnega delovanja, katerega neposredni nasledek da so ravno pisma, ki so bogata, dragocena in kajpada pomembna. Objavo Govekarjeve korespondence v tej akademijski zbirki je urednik potemtakem opravičil z njeno neprecenljivo dokumentarično vrednostjo, ne da bi bil moral njenega pisca hkrati razglasiti za pomembnega Slovenca.

Iz te Govekarjeve pomembne korespondence, ki obsega približno 550 enot, prinaša prvi izmed treh načrtovanih zvezkov 195 pisem, ki jih je pisatelj poslal osmim naslovljencem. Daleč najboljšežnejši sveženj tukaj objavljenih Govekarjevih pisem je tisti, ki ga je prejel Fran Vidic, saj gre kar za 126 korespondenčnih enot, medtem ko je v drugem najštevilčnejšem svežnju, namenjenem Franu Ellerju, komaj 23 dopisov. Preostala Govekarjeva pisma so dobili Ivan Cankar (15), Minka Vasičeva (14), Fran Levca (8), Francišek Lampe (7), pisateljeva mati Marija (1) in Dramatično društvo (1).

Pričujoča korespondenca je objavljena po tako imenovanem osebнем kronološkem načelu, ki razvršča pisma, namenjena istemu naslovljencu, v sklenjeno celoto, znotraj nje pa po času nastanka. Gre pač za uredniško načelo, ki je zadnja desetletja obveljalo na Slovenskem, čeprav ni razvidno, v čem bi naj bile njegove prednosti pred splošnim kronološkim načelom, ki upošteva pisma zgolj po zaporedju njihovega nastanka ne glede na to, komu so namenjena. Vprašanje se sili tembolj v ospredje, ker se je po splošnem kronološkem načelu konec koncev ravnal že Kidrič, in zanj se odločajo tudi uredniki modernih znanstvenih edicij pisemskega gradiva na tujem (Goethejeva korespondenca v t. i. hamburški izdaji, pisma francoskih klasikov v *Bibliothèque de la Pléiade*, najnovejša izdaja popolne Zolajeve korespondence v francosko-kanadski koprodukciji itd.).

Medtem ko nas Moravec samo seznanja z odločitvijo, da so pisma urejena po osebнем kronološkem načelu, je Bernik v svoji izdaji⁴ kritično razglabljal o prednostih enega in drugega vidika. Iz njegove razlage je zanimivo razbrati misel, da je pravzaprav za spoznanje učinkovitejša druga, torej splošna kronološka metoda, čeprav se sam zanjo v praksi ni hotel (ali ni mogel?) odločiti. Na vso srečo se pomanjkljivosti te ali druge metode ublažijo

4 France Bernik: *Pisma Frana Levca*. Prva knjiga (Korespondence pomembnih Slovencev. 4.1.) Ljubljana: SAZU, 1967. Str. 233–234.

z ustreznim kazalom, ki z novim razvrščanjem pisem dopolnjuje načelo, uporabljeno v tisti izdaji. Seveda ima tudi Moravec v načrtu tak seznam, v katerem bodo Govekarjeva pisma razporejena po strogem kronološkem zaporedju ne glede na naslovljenca. Vendar prvi zvezek PFG tega seznama še nima, in prav tako tudi nima nobenega drugega pripomočka: ne kazala osebnih imen ne stvarnega kazala (slednjega urednik sploh nima v mislih). Takšna pomagala so zlasti takrat, ko ne izidejo vsi zvezki hkrati, ampak z večletnim razmikom, še prav posebej nujno potrebna, saj je v nasprotnem primeru, ko je knjiga brez slehernih vodil, preglednost objavljenega gradiva občutno zmanjšana in tako tudi njegova uporaba otežena.

Kar zadeva objavo t. i. obratne korespondence, Moravec ne ravna dosledno. Objavil je samo eno pismo Govekarju, in sicer edino ohranjeno Ellerjevo pismo, medtem ko ni objavil ne Lampetovega, prav tako edinega ohranjenega pisma, ne šestih Vidičevih dopisov. Obratna korespondenca drugih naslovljencev pa ali ne obstaja (materina in Minke Vasičeve) ali pa je že objavljena drugod, Levčeva v Bernikovi izdaji in Cankarjeva v njegovem zbranem delu.

V zbranem delu Ivana Cankarja pa niso objavljena samo Cankarjeva pisma Govekarju, ampak tudi Govekarjeva Cankarju. In ravno glede teh pisem se Moravčeva izdaja marsikje razlikuje od tiste, ki je npr. že na voljo v 26. zvezku Cankarjevega zbranega dela, bodisi da odpravlja napake, ki so se vrinile v Mundovo izdajo,⁵ bodisi da se v PFG 1 pojavljajo nove, ki jih prejšnja izdaja nima.⁶

5 Iz te skupine oddaljitvev od izvirnega zapisa lahko navedemo naslednje izrazitejše primere: urednikovo sprejemljivejšo odločitev, da Govekarjev dopolnilni pripis k svojemu pismu objavi na koncu pisma (PFG 1, 127) in ne kot Munda, ki ga je vstavil tja, kamor sicer spada po smislu in ustrezni oznaki (CZD 26, 363): v stavku »Bodi kolikor možno originalen i po obliki!« je po izvirniku Moravec vstavil i (PFG 1, 130), ki je pri Mundi izpadel, tako da je tam seveda bistveno spremenjen pomenski odtенок pisateljevega naročila (CZD 26, 369); Moravec je pravilno prebral v cirilici napisane Govekarjeve besede »ker dobim menda sina« (PFG 1, 131), kajti pri Mundi se isti del stavka glasi »ker rodim menda sina« (CZD 26, 377); pri natisu Govekarjeve ugotovitve »Za to društvo se dela itak vse premalo reklame« je urednik ponovno vstavil itak (PFG 1, 132), ki ga je Munda izpustil (CZD 26, 378): v stavku »kolik zolist sem moral bili, da sem prikrival svoje prave nazore«, je pravilno zapisan glagol prikrival (PFG 1, 133) namesto prikazoval, ki pri Mundi seveda v celoti onesmišlja pisateljevo trditev (CZD 26, 380).

6 Izmed mest, kjer se Govekarjev pisemski tekst v novi izdaji njegove korespondence ne ujema z rokopisom in tudi ne z objavo v CZD, navedimo tele tiskovne napake, ki bi jih bilo treba popraviti: pravilni datum drugega Govekarjevega pisma Cankarju je 14. maj 1896 in ne 15. maj (127); pravilno je napolnuje namesto napolnjuje (130) in čim preje nam. čimpreje (132); v stavku »sem vedno z dušo in telesom naprednjak« je Moravec izpustil predlog s pred besedo telesom (133).

Znana in pogosto navajana Govekarjeva sodba o novem tipu Cankarjeve pripovedne proze je na str. 133 natisnjena v tejle obliki: »'Vinjete' so čisto – à la Dostojevski

Komentarji h korespondenci so zasnovani tako, da v Opombah stavkom ali delom stavkov, v kurzivu ponatisnjenim iz pisemskih besedil, sledi ustrezna razlaga. Bolj kot za izdajo pisemskih besedil je ta način primeren za komentiranje leposlovnih tekstov, saj pri takem ravnanju ni treba poseči v samo besedilo z nikakršnim grafičnim znamenjem. Pri znanstveni izdaji korespondence, ki jo največkrat prebiramo drugače kot literarna dela, in smo pri branju pisem tudi mnogo pogosteje odvisni od razlage, pa so zagotovo prikladnejši ustrezni zaznamki s številkami. Prednost tako oštevilčenih mest v tekstu je namreč v tem, da številke – mimogrede povedano, natisniti jih je mogoče popolnoma nevsiljivo – bralca natanko pouče, kdaj lahko pričakuje razlago in kdaj z njo ne more računati. Se pravi, poleg tega, da številke v tekstu bralca pregledneje napotijo na ustrezno mesto v Opombah, ga poprej opozorijo, da je kaka piščeva trditev ali kak omenjen dogodek sploh razjasnjen; pri načinu komentiranja v pričujoči izdaji bralec namreč brez listanja po knjigi ne more vedeti, kaj je Moravec razložil in česa ni. To kajpak ni popolnoma nepomembno, ker ne obstajajo do nadrobnosti določena merila, po katerih naj bodo pisma komentirana. Nasploh je gotovo utemeljeno prepričanje, da urednikove razlage krojita tako njegovo znanje kakor njegovo posebno zanimanje. In splošna značilnost Moravčevega komentiranja je pogosta in podrobna razlaga, ki je celo tako gosta in natančna, da zbuja včasih prenagljen in ne popolnoma upravičen vtis, da je kritični aparat zelo natrpan.⁷

Prizadevno komentiranje, ki je značilno za Moravca, pa seveda še ni porok, da so vsi podatki tudi zares natančni in zanesljivi. Zgled, ki ga lahko

in – à la – dekadenca; zato bodo v nas nekaj novega. –« Poleg tega, da je starejši obliki Dostojevskij tukaj neupravičeno odškrnjen končni j, je urednik natis celotne misli po nepotrebnem zapletel. Čeprav Govekar po tedanji navadi pogosto uporablja pomišljaje, pa dveh izmed teh ločil v navedenem stavku le ni sam zapisal. Tam, kjer je Moravec v tisku vstavil oba nova pomišljaja, gre namreč v izvorniku pisma obakrat samo za malce daljšo in krepkejšo poševno črtico, ki je očitno nekoliko odmaknjena začetni del pisanega malega a. Izvirni zapis pa se od objavljenega ne razločuje le po preprostejši zunanji obliki, ampak hkrati tudi po izrazitejši pomenski členitvi. Zakaj pomišljaj, ki stoji potemtakem samo pred besedo dekadenca, razvidno poudarja nedvomno skrbno pretehtano misel, da bodo Vinjete za slovensko literaturo novost še prav posebej zategadelj, ker je zanje značilno dekadentno občutenje življenja. Govekarjevo sporočilo, ki sta ga v neoporečni obliki objavila že Izidor Cankar (PIC 1, 187) in Jože Munda (CZD 26, 380), se tedaj pravilno glasi takole: »‘Vinjete’ so čisto à la Dostojevskij in à la – dekadenca; zato bodo v nas nekaj novega. –«

7 Svoje 82. pismo Franu Vidicu z dne 2. 12. 1897 sklepa Govekar s konvencionalnim opravičilom: »Ker moram hiteti v gledališče, za danes zadostuj!« Moravec je prvi del tega stavka v Opombah ponatisnil in ga dopolnil: »K premieri veseloigre ‘Tretja hči’ V. A. Krylova«. Razlaga stavka, ki se zdi na prvi pogled odvečna, utegne vendarle imeli svoje opravičilo v zvezi z datiranjem tega pisma, ki se je namreč ohranilo brez datuma.

najdemo na 243. strani PFG 1, nas prepričuje o tem, da urednik lahko ravna tudi zelo neprizadevno in da so lahko podatki tudi netočni in nezanesljivi. Ko namreč navaja podatke o Govekarjevih starših, pravi, da je bila mati od očeta »nekaj let mlajša in ga je za več desetletij preživela, umrla je pri devetdesetih okrog leta 1930 (informacija Govekarjeve hčerke Milene). Imela sta pet otrok, tri sinove in dve hčeri; Fran je bil prvorojenec.« Tem navedbam, ki presenečajo po nedopustni ohlapnosti in nedoločenosti, moremo postaviti nasproti resnične in dosegljive podatke, po katerih je Govekarjeva mati »umrla 28. decembra 1936, stara nad 84 let.⁸ Narodila je deset otrok; zadnji, Ciril, je bil prezgodaj rojen in je v par dneh umrl. Rekli smo mu 'deseti brat'.« Teh dejstev ni zapisal nihče drug kot Fran Govekar v svoji *Rodbinski kroniki Govekarjev in Minattijev* (str. 127), ki jo je končal 17. 1. 1944 in ki obsega 147 strani. Tiposkripte te kronike je Govekar podaril svojim hčeram, tako da je še danes ohranjenih več izvodov. Pripomniti je treba, da ne gre za kakšno odkritje najnovejšega datuma, ampak za spis, ki je bil že pred leti literarnozgodovinsko evidentiran.⁹

8 Prim. osmrtnico v *Jutru* 17/1936 (29. 12.) št. 300.

9 Prim. E. Koren: Govekar, Zola in *V krvi*. *Slavistična revija* 21/1973, str. 293.

Misel, ki zanjo Antigona vztrajno išče smisel

Na začetku drugega dejanja se ponovno oglasi Zbor, ki opisuje v somerno razčlenjenem poročilu naslednje: kako so si Tebe v gmotnem pogledu na hitro in močno opomogle, tako da vlada obča blaginja (12 verzov), pa kako Ismena in Antigona vztrajno iščeta Polineikovo truplo, pri čemer ju najtežji del naloge šele čaka (11 verzov). Na sredo tega kontrapunktično zgrajenega poročanja o obilju materialnih dobrin Teb na eni in o idealnem iskateljskem zanosu obeh deklet na drugi strani je Smole na način, ki očitno spominja na Hitchcockovo filmsko navado, za hip vpletel tudi samega sebe. V dveh verzih, ki sta postavljena natanko med oba dela stajanke (12-2-11), nastopi namreč pesnik, ki »tuli v luno: dovolj, dovolj, dovolj« (32).¹ Tebanski poet, naveličan razkazovanega razkošja, potrošništva, površne samozadovoljnosti, lažnih vrednot ipd., je potemtakem nad početjem v državi brezmejno razočaran in zato takó nazorno, čeprav brezuspešno, povzdiguje svoj glas in ugovarja zoper zlaganost tebanskega načina življenja, v katerem očitno pogrša nekaj, kar bi lahko imenovali pristno etično razsežnost. Iz Zborove pripovedi, katere značilno antitetično dvodelnost še podčrtuje pesnikov drastični interludij, pa ni razbrati samo to, da Tebe ne morejo biti pravi Antigonin svet, ampak da je bohotnemu tebanskemu življenju bržkone edina alternativa iskanje, iskanje polno tveganja in odrekanja, kakršno je Antigonino prizadevanje, najti in pokopati mrtvega brata.

Če je to iskanje Polineika tako bistveno in pomembno, da konstituira drugi pol dramskega univerzuma, potem kajpada ni dvoma, da se izvije iz družinsko-zasebniškega območja, da dobiva nadosebni pomen in ne nazadnje tudi simbolno težo. Iskati Polineika torej ne more pomeniti le stikati

Prvič obj.: *Primerjalna književnost*, 1981, letn. 4, št. 1, str. 29–34. Prispevek s kolokvija »Antigona '80: dvajset let Smoletove drame«, ki je potekal v organizaciji Društva za primerjalno književnost 25. dec. 1980 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

1 Prva številka v okroglem oklepaju označuje stran v knjigi: Dominik Smole: *Antigona*. Ljubljana, MK, 1979. (Kondor: 182). Druga številka, opremljena s črko v., pa zaznamuje ustrezní verz v drami. V tisku verzi niso oštevilčeni.

za bratovim truplom, ampak mora očitno ponazoriti nekaj več. Simbolna opredelitev tega iskanja, čeprav morda še tako kočljiva, je spričo njegovega osrednjega pomena za dramo vendarle nadvse nujna, zato ne preseneča, da je bilo Antigonino neutrudljivo in nezadržno pehanje za Polineikom že kar po krstni uprizoritvi na Odru 57 označeno kot iskanje notranjega smisla življenja.²

O tem Antigoninem duhovnem iskanju, ki je vprašanje po smislu življenja, pa je treba povedati, da se z njim ukvarja že zelo dolgo in da ni že od samega začetka združeno s telesnim iskanjem mrtveca. Še preden se namreč vname spor zavoljo Polineikovega trupla, sklene Paž svojo uvodno, lirsko uglašeno pripoved o Antigoni z ugotovitvijo, da kraljična »za neko misel vztrajno išče smisel« (10). Ker lahko besedo *smisel* po njenem izvoru³ razložimo kot dobro ali lepo ali bogato misel, je vsebina tega stavka pač ta, da skuša Antigona odkriti, ali je resnica tiste misli, v katero se je tako vztrajno zatopila, dobra, lepa in bogata. Ta misel pa je očitno v kar najtesnejši zvezi z bistvenimi vprašanji življenja, saj Antigonino geslo »odkriti je treba njegovo pravo stran« (63) navedejo v drami kot njeno samoumevno načelo. Usodno in dramaturško pomembno pa je postalo njeno hlastanje po pravem in smiselnem življenju šele tisti trenutek, ko je sredi prvega dejanja (20) zobec njene misli hipoma preskočil v kolesje iskanja Polineikovega trupla, ko sta se potemtakem obe prizadevanji spojili in poenačili. Odslej torej zares ne more biti dvoma, da je njeno iskanje Polineika obenem še iskanje življenjskega smisla.

Brž ko upoštevamo to povsem razvidno simboliko, je samo po sebi umevno, da Antigona tedaj, ko najde Polineika, odkrije hkrati tudi to, kar vseskozi poimenujemo s sicer preprostim, vendar pomenljivim izrazom življenjski smisel.⁴ Iz teksta je namreč mogoče razbrati, in prav vse interpretacije Smoletove drame se strinjajo glede tega, da je Antigona po dolgem iskanju, potem ko se ji je izneverila Ismena, našla Polineika in ga pokopala. Če presodimo ta dogodek in njegovo simbolno vlogo v sklopu Smoletovega dramskega opusa do vključno *Antigone*, tedaj zaznamuje to najdenje v njegovi dramatiki bistveno spremembo, zelo korenit zasuk iz, denimo,

2 Vladimir Kralj: Antigona. *Naša sodobnost* 8/1960, 859.

3 Ker poznata besedo *smisel* že starocerkvenoslovanščina in zgodnje obdobje slovenščine (Brižinski spomeniki), je po mnenju prof. Bezlaja to besedo zavoljo njene starosti mogoče razložiti kot sestavljenko *s+smisel*, pri čemer je predpona *s* indoevropskega izvora s pomenom *dober, bogat, lep*.

4 Cilj, ki si ga Antigona prizadeva uresničiti, so številni interpreti v obsežni literaturi o Smoletovi drami poimenovali bodisi s filozofsko obarvanimi ali pa strogo filozofskimi pojmi: človečnost, bit, absolutno, vse, smisel lastnega bivanja, notranja identiteta, lahko bi ga pa imenovali tudi eksistencialna pristnost ali samoosveščenost ipd.

pesimizma v optimizem, zakaj tebanski kraljični naj bi očitno uspelo nekaj (pa čeprav samo za sila kratek čas, ker mora takoj nato umreti), česar v njegovih igrah ni dosegla prav nobena dramska postava. Najdenju in pokopu Polineika v *Antigoni* bi namreč v drugih Smoletovih dramah, v obeh koromandijskih igrah (*Potovanje v Koromandijo*, *Koromandije ni?*) in v treh *Igricah* – če iz cele vrste prizadevanj izberemo samo najizrazitejša primera – smiselno ustrezal bodisi prihod v daljno deželo ali pristanek na daljnem obrežju. Vendar se niti eno niti drugo ne uresniči, kajti Tone spozna, da Koromandija ne obstaja, pa tudi osebam v *Igricah* se ne izpolnijo njihove želje, še več, v igri *Koromandije ni?* je celo izrečno razglašeno, da te dežele »ne bo nikoli nihče dosegel«. Smoletovi dramski figuri uspe namreč kvečjemu to, da »preden pade, poda roko nekomu drugemu. In tako zmerom, zmerom ... v sklenjeni verigi ... «⁵ Iskateljski nastop osebe, ki neizbežno omahne pred dosegom cilja, nadaljuje potemtakem nekdo drug, vendar tudi njegov poskus spodleti, kot se bo izjalovil trud njegovega nadaljevalca. Kajti dramatik nas z zgornjo podobo prepričuje, da se vse dogaja natanko tako, kot so nanizani členki v nepretrgani verigi, takšni torej, katere konca sta spojena, se pravi, da teče to vedno znova započeto iskanje po sklenjeni poti, tako rekoč v krogu. S tem je seveda določno poudarjeno, da se iskalci trudijo zaman, ker zanje v resnici ni nikakršnega izhoda.⁶

Sodeč po različnih interpretacijah Smoletove drame pa *Antigona* ni vključena v to brezplodno kolobarjenje, nasprotno, posrečilo naj bi se ji bilo uiti iz tega brezupnega krožnega tira. Sicer je res, da tudi *Antigona* pade, vendar s to pomembno razliko, da naj bi se to zgodilo šele takrat, ko je svoj cilj že dosegla, ker jo komaj tedaj pokonča stražnikov meč. Spričo tega uveljavljenega pogleda nas upravičeno zanima, kako da se je prav *Antigoni*, za razliko od vseh ostalih oseb v treh poprejšnjih dramah, posrečilo doseči to, kar se je njim tako dosledno izmaknilo. Zakaj če je to res, potem je treba zapisati misel, da *Antigona*, poslednja iz skupine štirih dram, ki so povrhu nastale v razponu komaj petih let, izpoveduje nekaj, kar se bistveno razločuje od temeljne ideje v ostalih treh dramskih besedilih. Na takšno tolmačenje *Antigone* je prav gotovo v precejšnji meri vplivalo nespregledljivo dejstvo, da je Smole oživil antično zgodbo, ki že vsebuje poseben program,

5 Dominik Smole: *Koromandije ni?* Drama. [Tiposkript. Brez letnice.] Hrani Slovensko narodno gledališče v Ljubljani. Arhiv Drama 756/1. Str. 19.

6 Našo razlago navedene Smoletove podobe posredno potrjujeta verza iz *Antigone*, kjer Zbor na dveh mestih (26) zatrjuje, da »zlo se v zlu rodi in nadaljuje v novo zlo, v nikoli sklenjeni verigi«. *Sklenjeni verigi* jalovih naporov je avtor postavil nasproti *nikoli sklenjeno verigo* zla, kar pomeni, da se zlo ne samo kopiči, ampak tudi razrašča, kajti ta veriga je brez konca, se pravi, da se ob nobenem času ne more skleniti.

saj je očitno, da junakinja mora – tako rekoč izvorno – zagrebsti mrtvega brata. Kajti Polineikov pokop je bistvena prvina vsakršne zgodbe o Antigoni od Sofokla dalje, je skratka dejanje, ki konstituira fabulo. Pri Smoletu se s tem dogodkom srečamo šele na koncu dolgotrajnega Antigoninega iskanja, ki je kajpada pogojeno z njegovim simbolnim pomenom, vendar utegne prav ta okoliščina zbuditi v bralcu vtis, češ da je Antigona dosegla svoj cilj, in to seveda v obojnem pogledu.

Štiri leta po nastanku drame je Smole v intervjuju za *Borbo* na vprašanje, zakaj je v tej drami segel ravno po antičnem mitu, odgovoril naslednje: »Bila mi je, prije svega, potrebna jedna čista fabula.«⁷ Avtor je, namesto da bi se ponovno odločil za svobodnejšo moderno dramaturgijo, ki jo opažamo v njegovih igradah do *Antigone*, izbral kot predlogo enovito zgodbo s čvrstejšo dramaturško gradnjo.

Svojo misel pa je v omenjenem pogovoru še dopolnil, ko je ob naslednjem novinarjevem vprašanju izjavil, »da u obraćanju antičkom mitu ima i težnje za što čišće izraženom idejom fabule.« In ob tem kaže opozoriti na dejstvo, da ni v navedenih stavkih ničesar, kar bi podpiralo domnevo, da se je Smole z novo dramo odločil za novo umetniško idejo, da se je torej izvršil nazorski preobrat. Prav nasprotno, vse njegove besede podpirajo naše prepričanje, kako je z *Antigono* ustvaril gledališko igro, ki na dramaturško enovitejši način izreka avtorjevo umetniško idejo, o kateri menimo, da se od *Potovanja v Koromandijo* dalje ni bistveno spremenila, tako da ohranja njegov dramski opus skladno kontinuiteto in celovitost.

S tem našim pogledom na Smoletovo dramatiko pa slej ko prej ni združljiva možnost, da bi Antigoni, še posebno spričo pomena, ki ga ima njeno početje v tej drami, uspelo najti in pokopati Polineika, čeprav gre za dejanje, ki ga je avtor nujno moral prevzeti, čim se je odločil, da na novo ubesedi staro zgodbo o tebanski junakinji. Edini način, da to očitno protislovje ustrezno razložimo, je ta, da si skušamo ob tekstu razjasniti vprašanje, ali Smoletova Antigona Polineika zares najde in nato pokoplje ali pa gre pri tem samo za fikcijo.

Potem ko je v sklepnem delu drame – celotni tekst obsega 2275 verzov – nastopil Glasnik in sporočil delfsko odločitev, da Polineika ni, Ismena to novico zmagoslavno zaluča v obraz Pažu, ki se je pravkar opotekel na sredo odra. Paž pa, ki v tem hipu očitno ni dovteten ne za to ne za kakršnokoli drugo sporočilo, ves zamaknjen razglasi povsem drugačno vest: »Antigona je našla Polineika« (79; v. 2224), in v potrditev svoje novice se v naslednjih dveh verzih sklicuje na zvonjenje tebanskih zvonov:

7 Feliks Pašić: Dominik Smole: Antigone pobjedjuju uvijek i usprkos svemu. *Borba* 12. 1. 1964.

»Čujte spev zvonov! Tebam oznanjajo in vsemu svetu: / Antigona je našla Polineika!« Medtem ko zavoljo poprejšnje avtoritativne besede iz Delfov vsi navzoči – samo Kreonta ta trenutek še ni med njimi – v en glas zatrjujejo, da to ni res, pa senilna skupina tebenske populacije, z do tal upognjenimi telesi, kakor se Zbor sam predstavi na začetku drame (7), nemudoma uslužno ponovi najnovejšo vest, se pravi Paževo različico: »Antigona je našla Polineika!« Po tem Zborovem vzkliku Paž ponovi svoje besede: »Res je! Antigona je našla Polineika!« (v. 2231), kar je slišati tako, kot da se pri tem sklicuje na Zbor, čeprav so starci, tako kot vsi drugi, slišali novico ravno iz njegovih ust. In takoj nato Paž v živo opisuje sočasni Polineikov pokop (v. 2232–2240):

Tam doli v vrtu, glejte,
je z golimi rokami skopala grob,
polaga ga v zemljo,
s prstjo pokriva.
Vzravnala se je (joj, kako, kako je lepa).
Vsa je v luči, ko odhaja, ker –
Polineik je pokopan, je pokopan.
Za njo! O, ponižani, šibki, v temo zroč!i!
Za njo, z njeno vero in po njeni poti!

V prvih dveh vrsticah navedenega odlomka opozarja Paž na pravkar izkopani grob, naslednji dve, zelo kratki vrstici pa hlastavo spremljata sam pokop. Temu skopemu opisu sledi takoj Paževo poveličevanje Antigone, nakar njegovo občudovanje, ki velja tako njenemu dejanju kot njeni lepoti, preide po vmesni ugotovitvi, da je Polineikes pokopan, v patetičen klic k posnemanju kraljičninega zgleda. Paž po tem sklepnem aktivističnem pozivu za vselej zapusti oder.

Medtem ko je Pažu *pred* poročilom o Polineikovem pokopu uspelo prepričati samo starčevski Zbor, da je Antigona našla bratovo truplo, *po* njem ni na odru nikogar več, ki bi dvomil o njeni zmagi. Se pravi, da je Paž ravno v teh vrsticah, ki smo jih navedli, prepričal vse po vrsti, kako je mlada Tebanka Polineika ne samo našla, ampak tudi pokopala. Gledalcem odmaknjena Antigonina pantomima, ki jo posreduje Paževa teihoskopija, je potemtakem tisto temeljno dejanje, ki govori svetu o njeni domnevni zmagi. Ali naj to pomeni, da je Antigona prav zares našla in pokopala Polineika in da je čista resnica in nikakršna prevara, kar se dogaja pred gledalčevimi očmi? Na to vprašanje seveda ne kaže odgovoriti prej, preden se ne izkaže, ali Polineikes je ali ga ni. V zvezi s tem igrajo v

sklepnem delu drame zanimivo, čeprav na prvi pogled obrobno vlogo tebanski zvonovi. Potem ko je namreč Glasnik iz Delfov prinesel sporočilo bogov, da Polineika ni, se nanje prva sklicuje Ismena: »Zvonovi, čujte jih, zvone v potrdilo« in kljub Haimonovemu ugovoru zoper njihov hrup se njeno navdušenje kar ne more poleči: »Naj, še naj zvone v potrdilo velike novice!« Isto zvonjenje pa pomeni čisto nekaj drugega Pažu, ki tolmači te glasove seveda kot potrdilo svoje nezaslišane novice o tem, da Polineikes je. Skorajda hkratnemu uveljavljanju obeh nasprotujočih si tolmačenj o namenu zvonjenja napravi konec Kreon, ki takoj po pokopu v eni sapi zaukaže, naj stražnik izvrši sodbo nad Antigono in naj ustavijo zvonove. Ti pa ne utihnejo za dolgo, zakaj poslednje besede v drami veljajo prav njim. Potem ko se namreč s Teiresijevim naročilom, naj ulove Paža, drama konča, beremo naslednjo avtorjevo režijsko opombo: »Od daleč spet zvonovi, čedalje glasnejši in ušesom kar neprijetni« (81). Čeprav najdemo stavek zunaj dialoškega dela teksta, ga ne kaže podcenjevati. Zlasti je treba opozoriti na poslednjo besedo, ki izraža neugodje, zadrego, napetost, morda celo srhljivost, skratka sama negativna stanja. To nam pa dovoljuje sklepati, da tebanski zvonovi niso glasniki veselja in zmage, ampak prej znanilci obupa in groze. In če upoštevamo okoliščino, da se zvonjenje prvič pojavi – resda nejasno in nedoločno – s prihajajočim delfskim slom, narašča z njegovo navzočnostjo, utihne le na vladarjev izrečni ukaz, pa še to samo začasno, da bi ob koncu ponovno, s povečano močjo nenadzorovano izpolnilo oder, lahko zapišemo, da zvonovi ne samo spremljajo novico, ampak tudi izrekajo spoznanje, da Polineika ni.

Razvoj takega razpoloženja je bil seveda predvidljiv, zato se mu je hotela Antigona postaviti v bran in ga na mah zaustaviti. Za delovanje pa se je odločila šele tedaj, ko je prispela pričakovana novica iz Delfov. Ampak takrat je že prišla v časovno stisko, ukrepati je morala naglo, zato se je sporočilu bogov, ki so ga sprejeli bodisi mlačno bodisi z navdušenjem, zagrizeno postavila po robu in se odločila za učinkovit slepilni protiudar: izbrala je pogrebni obred, ne da bi bila našla Polineika. Uprizorila je lažni pokop.

Za naše razumevanje tega tako rekoč ključnega prizora v *Antigoni* je zanimiv središčni pripetljaj v prvem izmed treh delov, ki sestavljajo nekoliko starejše *Igrice*. V tej igrici, ki ima naslov *Nekaj malega o vevericah in življenju*, se dogaja sicer več inačič človekove nemoči, osrednja oblika pa je vendarle brezuspešno klicanje veveric, o katerih edinole Potepuška – predhodnica Antigone – vztrajno zatrjuje, da »so«. In takó deklet v sredini prvega dela pričara pred oči gledalcev cel prizor, v katerem se obdaja z neštetimi vevericami, z živalcami torej, o katerih je gledalec natanko poučen, da so se pred vsemi drugimi ženskami, ki so jih v igrici z veliko vnemo iskale, »skrile,

samo k nji so prišle.« Slika⁸ je zasnovana tako, da spominja že kar na hipnotizersko seanso, na kateri Potepuškinе kretnje in besede prepričajo samo Prvega izmed obeh gledalcev v parterju, medtem ko se Drugi gledalec sploh ne ujame v mrežo njene igre. Potepuška je potemtakem na način igre, se pravi s prevaro pričarala lažni dokaz o navzočnosti košatorepih glodalcev, ki se jih »iskalcem veveric« nikakor ne posreči priklicati. V to brezvoljnost in ravnodušje je posegla Potepuška in uprizorila to najdenje, to iluzijo najdenja, ki ji je podlegel samo Prvi gledalec, pa še ta »se zmede« ob koncu prizora, ko je očitno upadla moč slepilnega privida. In vendar je v igrici nekaj strani kasneje prav Prvi gledalec tisti, ki sledi Potepuški, kajti po njenih besedah »Ali ne vidite? So veverice, je življenje« ji prav on z zamaknjenimi vzkliki »Vidim, verjamem. So veverice, je življenje« omotičen plane naproti, nakar se ob glasnem negodovanju dvomečega Drugega gledalca, češ da je vse to izmišljotina, neresnica, složno odpravita proti obzorju – »Tja«. Lahko

- 8 Omenjeni prizor uvaja avtor z naslednjimi režijskimi opombami: (*Potepuška gleda za odhajajočimi. Vstane s klopi in naredi nekaj korakov za njimi. Vrne se. Iz žepa vzame orehova jedrca. Pokliče veverice. Enkrat samkrat.*)

POTEPUŠKA: Zaspanke male, kje pa ste, zaspanke? Tu si, kožušček? Le sem. No, ne boj se. Le sem. Ne, nič ni. Ni ljudi. Jaz sem. Na, vzemi. Tako. In ti tudi, in ti, in ti. Ah, koliko vas je, koliko! Ne, za vrat ne, žgače. Ne na lase, na rame! Ah, krempeljčki, krempeljčki moji mali! Saj nimam več. Res ne. V žepu? Ne, tudi v žepu ni. Potepuška sem. Na, le poglej, ni, vidiš.

DRUGI GLEDALEC: Kaj pa je to? Ali je punca nora? Spim?

PRVI GLEDALEC: Potepuška je z vevericami.

DRUGI GLEDALEC: Kakšnimi vevericami? Nič ne vidim. Avša je.

PRVI GLEDALEC: Si slep? Vsepovsod okoli nje. Še v lase ji silijo. Posebno tista rdečka ...

Čedne živalce so, razposajene in neugonobljive.

DRUGI GLEDALEC: Kakšne veverice neki! Samo deklet vidim. Razkuštrana je, pa ne od veveric. Glavnika nima, to je vse.

PRVI GLEDALEC: Saj menda res še spiš! Jih ne vidiš? Dve, štiri, osem, kdo ve koliko! Jedrca glodajo in bliskajo z repki.

DRUGI GLEDALEC: Prijetno deklet, oblo, prava kobilica. Škoda, da je noro. Rad imam, če je kakšna reč lepa, toda da je nora – ne, ne maram.

PRVI GLEDALEC: Kako ljubka in bistra telesca, kako živa!

DRUGI GLEDALEC: Prav čedna, pravim.

PRVI GLEDALEC: O vevericah govorim. Pred vsemi so se skrile, samo k nji so prišle!

DRUGI GLEDALEC: Tudi ti si nor.

PRVI GLEDALEC: Samo k nji, k Potepuški!

DRUGI GLEDALEC: Ej, fant, kar je preveč, je preveč! Kje pa so te tvoje veverice, kje pa jih vidiš, prosim?

PRVI GLEDALEC: Kje! Povsod. Tamle. Okoli klopi, pod smrekami, v travi, v parku!

DRUGI GLEDALEC: Na odru, misliš.

PRVI GLEDALEC (*se zmede*): Na odru? Ne ... se pravi ... da ... hočem reči ... tako. Čudno.

Prav čudno.

(Dominik Smole: *Igrice*. Nova obzorja 10/1957, 22.)

tedaj trdimo, da je za razliko od vseh ostalih Prvi gledalec tisti, ki se je Potepuškinemu klicu odzval natanko tako, kot je dekleta želelo: sprejel je njene poglede na veverice in njene nazore o življenju; na oboje pa nekaj malega opozarja že naslov te igrice.

Potepuškin nastop v *Igricah* je zunanje bolj bleščeč od ustreznega prizora v *Antigoni*, kjer junakinje seveda ni na odru, vendar sta si oba po pomenu, vlogi, ustroju in nekaterih podrobnostih kljub temu zelo sorodna. Ne samo da Potepuška in Antigona s pomočjo mladeničev dokazujeta obstoj nečesa, kar vsi drugi zanikujejo, in da si obe dekleti nato pridobita njuno globoko naklonjenost in vdanost, tudi prostorska razdalja med dvojicama akterjev je v obeh igrah pomenljiva, kajti oddaljenosti med Potepuško na odru in igralcema, nameščenima med gledalci v dvorani, ustreza oddaljenost med Antigono, dozdevno nameščeno za odrom, in Pažem na odru. Prav tukaj, v teh razmerjih, pa odkrivamo hkrati tudi zelo pomembno razliko, bistven premik, ki učinkuje že kar kot signal. Kajti medtem ko se Antigonina prevara iz, denimo, zakulisja prenese na oder, seže Potepuškina z odra v dvorano, le da tam ne naleti samo na zanesenjaškega Prvega gledalca, ampak tudi na zelo kritičnega Drugega gledalca, ki popolnoma zavrača Potepuškinu spletko. Nejeverni igrani gledalec v parterju je torej v *Igricah* tisti, ki iz dvorane sproti odstranjuje iluzijo. Pri *Antigoni* pa tega dvomečega igranega gledalca ni v avditoriju, zato iluzija, ki jo je pričarala Tebanka, ne naleti na odpor, je ne razkrinkujejo, nasprotno, prosto pot ima, uspešna je in obvelja brezmejno nekritično.

Sprašujemo se lahko, če ni potemtakem naloga neigranega kritičnega gledalca, da izpolni vrzel v parterju gledališke hiše in s pozornim spremljanjem igre sam opozori na to, da Antigona ni mogla najti Polineika. Ni ga mogla najti v navadnem telesnem stanju, ker je že vseskozi jasno, da posmrtnih ostankov obeh bratov ni mogoče razpoznati, saj so se ohranile samo kosti, in še te so spremešane. Že takrat, ko so Tebanci »pisano in zanimivo« (12) pokopali Eteokla, so v zemljo položili pač kosti, ki so bile kratko in malo določene, da so njegove. Antigona pa tudi ni mogla najti simbolnega Polineika, ker za misel, ki jo je vseskozi pestovala, ni našla zelenega smisla. Tega spoznanja pa ni pripravljena sprejeti, noče se sprijazniti z ničnostjo življenja, noče vztrajati v nesmiselnem svetu, zato se odloči za prostovoljno smrt. Pred celim tebanskim dvorom, potem ko je pričakala še kralja, izizvalno uprizori lažen pokop nečesa, kar pa zagotovo ni Polineikes. S tem slepilnim obredom namreč povzroči dvoje: (1) izzove svojo usmrnitev, ker je bila za Polineikov pokop zagrožena smrtna kazen, in (2) omogoči nepretrgano iskanje prave strani življenja, ali drugače povedano, s svojo smrtjo ne prepreči poskusov takega prizadevanja. Nasprotno, preden je omahnila, je

podala roku Pažu, saj se ji je s svojim naklepnim dejanjem posrečilo, da ga je dokončno prepričala o tem, kako je vendarle vredno iskati smisel kaki svoji misli. Antigona je namreč načrtno hlepela po prav takim propagandnem učinku svojega dejanja, saj o tem zgovorno priča dejstvo, da je odločno zavrnila Kreonta, ki je pred časom privolil v iskanje Polineika, vendar samo s pogojem, da sestri opravita to naskrivaj. Kajti Kreon, ki za razliko od Antigone vztraja v tem svetu, je že vselej zatrdno vedel, da je njuno upanje na uspeh povsem jalovo, zato takole pojasni svoj pristanek na skrivno stikanje za Polineikom: »Same te glave naj spoznajo *nemožnost teh svojih / smešnih možnosti*« (38). Preroško resnico te misli je Antigona okusila do dna.



Slovenski naturalizem in socialno vprašanje

Pojem socialno vprašanje, o katerem govori pričujoči sestavek v zvezi s slovenskim naturalizmom, ne označuje vse socialne problematike, ki se pojavlja v evropski literaturi že od romantike dalje, in nato v naslednjih obdobjih postopoma narašča, ampak poimenuje obubožanje in izkoriščanje proletariata v času, ko se je skokovito razmahnila industrializacija. Zato je seveda t. i. socialno vprašanje skoraj v vsej Evropi identično z delavskim vprašanjem. Gre potemtakem za tisti neizprosni problem, ki ga je Stritar leta 1885 v *Ljubljanskem zvonu* imenoval »vseh vprašanj vprašanje«, ki da »z jekleno pestjo bije na duri«.¹

Evropska naturalistična literatura premore, kot vemo, že istega, se pravi 1885. leta knjižni tekst, ki pomeni do takrat največji dosežek socialnega romanopisja, saj v njem delavci prvič obstajajo kot družbeni razred, in ti ozaveščeni delavci si hočejo z uporomo izboljšati svoje življenjske razmere. Gre za roman, ki ni samo socialen, ampak želi biti – po avtorjevi lastni opredelitvi – celo socialističen. Mišljen je seveda Zolajev *Germinal*, roman o rudarjih, za katere je znano, da so v več pogledih najbolj izpostavljena in najbolj ranljiva skupina delavstva, tako kar zadeva njihovo življenjsko kot tudi ekonomsko ogroženost. V dobi, ko je bila para poglavitni energetski vir industrije, jih je prizadela že najrahlejša gospodarska kriza, kajti

Prvič obj.: Zadravec, Franc et al. (ur.): *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: tipološka problematika ob jugoslovanskem in širšem evropskem kontekstu: mednarodni simpozij v Ljubljani od 1.do 4.julija 1982* (Obdobja, 4). Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1983, zv. 2, str. 145–154.

- 1 *Ljubljanski zvon* 1885, št. 4 (Stritarjevo *Zbrano delo* 7, 28). Stritar je to misel večkrat ponovil, prvič pa zapisal v vabilu za svoj *Zvon v Slovenskem narodu* 10. 12. 1875: »Silno in vedno silneje trka na duri grozovito socialno vprašanje, strah sedanosti in bližnje prihodnosti.« (Stritarjevo *ZD* 7, 310). – Socialno vprašanje je bilo od 70. let dalje pogosto obravnavana tema. Zanimivo je, da je bilo v novoustanovljeni »Sloveniji« že kar prvo predavanje posvečeno prav temu problemu: študent filozofije Fran Šuklje je 26. 5. 1869 govoril o temi »Kaj je socialno vprašanje in kako je nastalo?« Prim. *Spomenica o petindvajsetletnici akad. društva »Slovenija« na Dunaji*, sestavil jur. Janko Vencajz, Ljubljana 1894, 50.

premogovniki tedaj preprosto niso več dobili dovolj naročil; to pa je kajpada sprožilo plaz nesreč, od nižanja mezd preko stavke do njenega poraza. V tem francoskem romanu, ki je hkrati izšel tudi v nemščini in je bil zato znan tako rekoč po celi srednji Evropi, sta kapital in delo popolnoma in nepomirljivo sprta. Kapital v ekonomskem pogledu sicer premaga delavce, ti pa so konec koncev vendarle moralni zmagovalci. Zaključek romana potemtakem ne izzveneva pesimistično, saj s podobo o klitju, ki bo razgnalo zemljo, izrecno napoveduje skorajšnjo temeljito družbeno spremembo, se pravi konec izkoriščevalskega kapitalističnega sistema. Družbena kritičnost, ki je značilna za del naturalistične literature, je torej v *Germinalu* dosegla svoj vrh: rešitev socialnega vprašanja je možna samo s preobrazbo družbe; roman, ki je spregovoril o razrednem boju, odpira optimistično perspektivo socializma.

Kakšna pa je sočasna slovenska literatura te usmeritve, če jo merimo na ozadju tega ne samo idejno zanimivega, ampak tudi umetniško pomembnega teksta?

Če se najprej ustavimo pri Franu Govekarju kot vodilnem predstavniku zgodnjega naturalizma na Slovenskem, ugotovimo, da avtor v svojem romanu *V krvi* (LZ 1896) sicer trči na delavski stan, saj prebije Tončka Vrhnikova kot mlado dekle nekaj let v tobačni tovarni, vendar se pisatelj socialnega vprašanja tukaj ne loteva. Iz tega dejstva pa seveda ne smemo sklepati, da med tobačnimi delavkami to vprašanje ne bi bilo pereče. Nasprotno, nanj je celo posebej in določno opozorilo takratno delavsko časopisje. Marca prav tistega leta, ko je izhajal Govekarjev roman, zasledimo članek,² ki je spregovoril ravno o delavcih v tobačni industriji. Nepodpisani avtor je namreč prepričan, da se malokje »delavci tako izkoriščajo in izmzgavajo, kakor v tobačnih tvornicah«; ne le da dobivajo sramotno nizke plače, ko »robotajo za državo«, tudi delovne razmere – »s tobakom okuženi zrak« – so zelo žalostne, tako da »tisoč in tisoč mladih delavk žrtvuje svoje življenje« oz. jih »tekoma par let uniči – proletarska bolezen«. Skratka: »bledi in upadli obrazi, prezgodnja smrt so posledice tega izkoriščanja«, kajti »država istotako izsesava delavce kakor zasebni podjetnik«.

Ta razsežnost delavskega življenja pa je v Govekarjevem romanu skorajda popolnoma zanemarjena, kar spričo pisateljevih namer niti ne prese- neča, saj je njegova ost uperjena v mnogo lagodnejšo tarčo, predvsem v kritiko meščanske družbe in njene zasebne in javne morale. Zato seveda Ivan Cankar s tem, ko je jeseni 1896 v dunajski »Sloveniji« njenim članom izzi- valno zabrusil, da je Govekar med Slovenci ne samo najboljši novelist [!],

2 Tobačni delavci. *Delavec* 4/1896 (20. 3.), št. 9.

ampak tudi prvi socialnodemokratski pisatelj,³ očitno ni mogel meriti na ta njegov roman, ampak kvečjemu na novelo »*Socialist!*«, ki je izšla pod psevdonimom Marijan Savič v 3. in 4. številki istega letnika *Ljubljanskega zvona* kot roman *V krvi*. V tej »skici iz delavskega življenja«, kakor je tekst označen v podnaslovu, najuglednejši starejši delavci, med katerimi je tudi Ružička, junak te zgodbe, prosijo lastnika tovarne, da jim naj spričo dobrega poslovnega uspeha zviša mezdo ali pa skrajša 12-urni delavnik, kar industrialec zelo odločno odkloni; ko mu nato odposlanci grozijo s stavko, jih nemudoma nažene, češ da ne mara upornikov, »socialistov«. Ružička, tisti socialist s klicajem iz naslova novele, skuša tako kot njegovi tovariši najti delo drugje, vendar pri tem nikakor ne uspe. Potem ko Ružičku umre mnogo obetajoči sinček zavoljo bede in ko sploh ne more najti zaposlitve, ker ga vsi delodajalci zapovrstjo odklonijo kot – sicer povsem po nedolžnem – razvpitega hujskača, zastrupi vso družino s seboj vred.

Rečemo lahko, da v tej sentimentalni zgodbi, ki je ponekod že kar precej sladkobna, ne najdemo revolucionarnosti, uporništva, ostre konfrontacije med delom in kapitalom, kaj šele med organiziranim delavstvom in delodajalcem. Ružička in njegovi tovariši iz delegacije so se namreč odpovedali boju, se pravi, da niso hoteli tvegati stavke, ker so se bali prizadeti sodelavce in njihove družine. To, kar zahtevajo Ružička in njegovi prijatelji, je pravzaprav le kar se da skromna soudeležba pri dobičku, ki ga ustvari tovarna, saj izhajajo iz prepričanja, da imata ob boljšem nagrajevanju konec koncev korist oba socialna partnerja (če uporabimo ta pojem iz današnje rabe). Pri tem očitno ravna po tradicionalni predstavi o patriarhalno urejeni rokodelski skupnosti med mojstrom in njegovimi pomočniki. Sklicevanje na morebitno tovarnarjevo uvidevnost ali na njegov socialni čut je v industrijski dobi seveda jalovo početje. Ružička, ki ni vključen v delavsko gibanje, čeprav ga tovarnarji kar naprej zmerjajo s socialistom, to pa naj pomeni toliko kot hujskač, se potemtakem ne bojuje, ne stavka, ampak pade kot družbeno neozaveščena in pasivna žrtev tovarnarja, ki je seveda moralno pokvarjen in odgovoren za smrt Ružička in njegove družine.

Kar zadeva literaturo Frana Govekarja, lahko po naših ugotovitvah potemtakem povsem upravičeno pritrdimo Pirjevčevi misli, »da je revolucionarnost Govekarjeve proze minimalna«.⁴

Kot neke vrste nasprotje Govekarjevi noveli o usodi nedejavnega in socialno-politično naivnega Ružička učinkuje delo, ki je nastalo proti koncu leta 1896, se pravi v času, ko je bil »*Socialist!*« že natisnjen, objavljanje

3 Govekar v pismu Minki Vasičevi 17. 10. 1896, Prim. Dušan Moravec: *Pisma Frana Govekarja I*, Ljubljana 1978, 115.

4 Dušan Pirjevec: *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana 1964, 328.

romana *V krvi* pa se je iztekalo. Gre za dramski prvenec v treh dejanjih Etbina Kristana, ki ga je avtor pod naslovom *Zvestoba*⁵ začel objavljati v *Delavcu* v začetku leta 1897, že čez leto dni pa ga je uprizoril med idrijskimi rudarji.⁶ Drama je sicer šla še po letu 1918 večkrat čez različne delavske odre, nikoli pa je niso ne ponatisnili niti igrali v kakem poklicnem gledališču. Na takšno usodo drame je seveda v precejšnji meri vplivala njena umetniška šibkost in idejna obremenjenost, saj gre za tekst z izrazito družbeno in akcijsko tendenco.

V ospredju Kristanove drame je nazorska in življenjska odločitev študenta teologije Ivana Gorjanca, zaljubljenega v tovarnarjevo hčerko, saj se odreka duhovniškemu poklicu in se posveča delavcem v tovarni. Ti so se namreč uprli zahtevi tovarnarjevega priganjača Vrabca, naj delajo za isto plačilo po 12 ur dnevno, in prepovedi, da bi se na delavnik udeležili državnoborskih volitev. Potem ko lastnik tovarne Glavač zavrne pritožbo delavcev in jih povrh še žali, izbruhne stavka. Poslej se njihovim pogojem za vrnitev na delo pridruži še nova zahteva: lastnik naj odslovi zasovraženega Vrabca. Medtem ko se Glavač in delavci prerekajo, nastane v tovarni požar; zanetil ga je Vrabec, ki pa tega dejanja po krivem dolži Gorjanca. Delavci, ki so odhiteli gasit, ne morejo rešiti tovarne, primejo pa razkrinkanega Vrabca, ki ga nekateri hočejo celo vreči v ogenj. Medtem ko Glavača telesno stre uničena tovarna, se bo Gorjanec, poln idealov, poslej popolnoma posvetil delavcem. Ob strani mu bo stala pogumna županova hčerka, ki v nasprotju s tovarnarjevo sprejme njegovo novo poslanstvo, češ »ne misli na to, kar je mrtvo, temveč na žive, ki te potrebujejo!«

S požigom tovarne so delavci zavoljo izgubljenih delovnih mest, torej v ekonomskem pogledu, kruto oškodovani. Vendar je očitno, da bo ta nesreča le še bolj strnila njihove vrste, saj v svojem boju ne zahtevajo samo boljšega kruha, marveč tudi politične svoboščine. Delavci, ki sicer niso vselej povsem enotni, so daleč od vsakršne anarhije, razsodni so in disciplinirani (gasijo požar, zlikovca ne linčajo, vzkipijo samo takrat, ko jih tovarnar žali), pri zahtevah, ki so skromne in pretehtane, pa vztrajajo odločno in dosledno. Se pravi, da so v tem boju moralni zmagovalci, čeprav ostanejo praznih rok. Sila so, s katero je kajpada treba računati.

Izmed literarnih del, ki so nastala v tem obdobju zunaj t. i. nove struje, pritegujeta našo pozornost vsaj dva teksta. Prvi je drama *Premogar* Josipa Vošnjaka, ki je svojemu delu privesil nič kaj ustrezno oznako »igra s petjem

5 *Zvestoba. Drama v treh dejanjih*. Spisal E. K. [tipkopis, 33 str., brez letnice]. Hrani Slovenski gledališki in filmski muzej v Ljubljani, št. II 298.

6 Janko Traven: Kristanova prva drama »Zvestoba«. *Gledališki list MGL* 1952/53, 98–104.

v štirih dejanjih«. ⁷ Drama, ki ni bila nikoli natisnjena, uprizorjena pa samo januarja 1894 v ljubljanskem deželnem gledališču, se dogaja na belgijskih tleh, morda celo v bližini tistih krajev za državno mejo, ki jih poznamo iz Zolajevega *Germinala*, saj gre za iste premogovne plasti. V rudnik je prišel novi ravnatelj Drenov, čigar prvi ukrep je znižanje dnevnega zaslužka za 10 centimov. To je povod za stavko, ki so jo rudarji že dlje časa pripravljali, saj glasno tarnajo, kako bedno živijo in da gre še živali bolje. Najglasnejši med njimi je njihov vodja Marko Sivec, ki ima z ravnateljem neporavnane račune izpred 25 let, kajti takrat mu je mladi Drenov zapeljal nevesto; Sivec pa se je z njo kljub temu poročil, saj jo je tako obvaroval sramote – otroka pa sprejel za svojega. Stavka izbruhne potem, ko je Drenov zavrnil delegacijo rudarjev, ki je zahtevala skrajšani delovni čas in izboljšane plače. Ker je ravnatelj hitro poslal po orožništvo in vojsko, je upor v hipu zatrt, Sivcu, ki je hotel fizično napasti Drenova, pa orožniki preprečijo krvavo namero, medtem ko vojaki ustrelijo nekega rudarja. Neposredni nasledek tega poskusa stavke je, da ravnatelj umakne odlok o zmanjšanju dne. Sivca po vrnitvi iz zapora odpustijo z dela, nakar poskuša ponovno ubiti Drenova, ne le iz osebnega maščevanja, ampak tudi zaradi njegovega ravnanja z rudarji. Pri izjalovljenem napadu je Sivec nevarno ranjen. V pogovoru z njim Drenov sedaj obžaluje svojo nekdanjo lahkomiselnost, osamljen kot je, pa želi, da bi mu prepustil sina Toneta. Mladi rudar, ki mu je prepuščena odločitev, zavrne ponudbo krvnega očeta, soočen z materinim mladostnim grehom pa njenega prestopa ne obsodi, ampak ga presodi z naravnost razredno zavedno optiko: »Še čast naših žen in deklet jim ni sveta. Toda tudi teh krivic bode konec in nastopila bode nova doba, jednake pravice za vse.« Kot glasnik te nove dobe bo Tone seveda nadaljeval boj krušnega očeta rudarja. Takrat se najbrž ne bo ustavil pred uporom, ne bo ponovil očetovih treznih besed, izrečenih v prvem dejanju: »Ni še doba za silo, žal [!]. Prvo je, da ustavimo delo.« – Ob koncu drame Marko Sivec podleže poškodbam. Drenov, pretresen in spremenjen, pa je bil že poprej naročil uradniku, naj sporoči rudarjem, da jim »hoče pridobiti boljše zaslužke«. Tako so se delavcem šele s to velikodušno odločitvijo izpolnile njihove zahteve, ki jih s stavko niso uspeli izsiliti.

Drugi tekst je socialni roman Frana S. Finžgarja *Iz modernega sveta*, ki je leta 1904 izhajal v reviji *Dom in svet*. ⁸ V tem proznem delu izbruhne stavka v tovarni šele v zadnjem poglavju, potem ko je lastnik odklonil pogoje, ki

7 *Premogar. Igra s petjem v štirih dejanjih*. Spisal dr. J. Vošnjak [rokopis, 76 strani, brez letnice]. Hrani Slovenski gledališki in filmski muzej v Ljubljani, DD [= Dramatično društvo] št. 510.

8 Fran S. Finžgar: *Iz modernega sveta*. *Dom in svet*, 1904. Roman je nato izšel v knjižni izdaji od leta 1922 dalje še štirikrat, nazadnje v Finžgarjevem *Zbranem delu* 3, Ljubljana 1981.

so jih postavili delavci. Zahtevali so, naj vodstvo z njimi ravna človeško, odpusti osovraženega priganjaškega nadzornika Semena in skrajša delavnik za eno uro. Po dvanajstih dneh, ko je že kazalo, da bo stavka razpadla, grozi zaradi nadzornikove spletke spopad med orožniki in množico, ki jo sestavljajo delavci in njihove družine. Spodbujene od zasmehovane Korte (figure zelo očitno romantičnega izvora) napadejo maščevalne delavke Semena, ki ga skušajo orožniki sicer osvoboditi, vendar se Korta z njim prevali čez zid v globoko strugo. Pod vtisom te dvojne smrti se lastnik tovarne omehča in pristane na zahteve stavkajočih. Naslednjega dne se delavci vrnejo na delo, ob hrupu strojev, ki jim je bila »najslajša godba«, so roke »prijele za delo z vnemo in veseljem«, in njihova »srca so utripala hitreje in zdelo se jim je, da nad njimi plava pesem o miru in pravici«.

Čeprav je voditelj delavcev Peter Rožman nenehno grozil z dvignjeno pestjo, se je na koncu vendarle na neki način uresničil njegov privid sprave med delom in kapitalom, ki je opisan v petem poglavju romana: da se bo namreč kapital vdal že ob goli grožnji upora, da potemtakem sploh ne bo treba preliti krvi. Rožman se je zasanjal v prizor, ko so padli »žulji njegove umazane desnice kot pečati na belo dlan in zapečateni so bile obljuje, ljudsko morje se je poleglo, stroji so zašumeli hitreje in veseleje, tisoč prsi je dihale svobodneje«.

V Finžgarjevem romanu je z najrazličnejših stališč večkrat opredeljeno socialno vprašanje in pogosto je govor o delavskem gibanju; v tekstu se pojavljajo imena socialistov od utopičnih do Marxa; Rožman se skrivoma sestaja z dvanajsterico ožjih sodelavcev, ki jih imenuje apostole, in z njimi rohni proti kapitalizmu; nenehno se poudarja moč delavcev, posebno vlogo pa ima očitno ilegalni časnik *Naša moč*, ob katerem se navdihuje Rožman, saj v njem prebujata to revolucionarno glasilo neznansko moč. Itd. Skratka, revolucionarnemu zaletu, polnemu grožnje in radikalne verbalne upornosti, ki ga v romanu vseskozi spremlja simbol pesti, sledi na koncu nadvse pomirljiv in spravljiv zaključek.

Vošnjakova drama in Finžgarjev roman sta nastala v razmiku desetih let, zato časovno uokvirjata oba Govekarjeva pripovedna teksta in Kristanovo dramo. Če izmed teh avtorjev pustimo ob strani Govekarja in jih razvrstimo po času prve objave oz. uprizoritve njihovih del, je zaporedje naslednje: Vošnjak 1894, Kristan 1897 in Finžgar 1904, po zvrsteh pa sledi dvema dramama roman.

Trem tekstom teh avtorjev je skupna konfrontacija med delom in kapitalom, zakaj delavci so segli po stavkovnem orožju, da si izbojujejo boljše življenjske razmere. Vendar so med temi tremi deli precejšnje razlike, ki pa niso povezane s časom njihovega nastanka. V Vošnjakovi drami in v

Finžgarjevem romanu, v nasprotju s Kristanovo *Zvestobo*, delavci uspejo s svojimi zahtevami. Vendar je popolnoma jasno, da teh ciljev ne bi dosegli, če tako v drami kakor tudi v romanu odgovorna zastopnika kapitala zavoljo intimnega pretresa (doživetja, ki jima gre do živega) ne bi preklicala svojih prvotnih odločitev in tako ugodila zahtevam delavcev. Spor je v teh dveh tekstih potemtakem zglajen, čeprav ne na enak način in ne z enakim učinkom. Pri Finžgarju je nasprotje premagano v tradiciji poetičnega realizma, se pravi, da je premoščen prepad med obema bregovoma. Pri Vošnjaku pa oba pola nista spravljena, vsaj dokončno ne, kajti pomiritev je verjetno samo začasna; to pa pomeni, da je končni spopad z družbo bržkone odložen, pomaknjen v (bližnjo) prihodnost, ko se bo rušenja kapitalizma zagotovo udeležil takrat že izkušeni proletarec Tone. Ob taki bojeviti perspektivi ni nič čudnega, če je slovenska literarna zgodovina⁹ označila to dramo kot socialno najbolj radikalen dramski tekst, kar jih je do tedaj nastalo na Slovenskem.

Drugačen je položaj v Kristanovi drami. Medtem ko imajo v Vošnjakovem in Finžgarjevem tekstu nekateri delavci vidno in pomembno osebno vlogo, je tukaj delavstvo pravzaprav kolektivni junak, ki mu pa ne uspe doseči svojih ciljev. Se pravi, da o kakšni spravljenosti v tej drami ni nikakršnih sledov, saj sta oba nasprotnika enako neizprosna in od svojih stališč v ničemer ne odstopita. Sicer je res, da je delavčev sovražnik uničen kot človek in kot lastnik tovarne, vendar tega ne kaže razumeti kot delavčevo zmago, kajti iz nizkotnih nagibov ga je pogubil mož, ki je bil vseskozi podaljšana roka kapitala. Prav iz tega razloga požar, ki je uničil tovarno, nima simbolnega pomena, kakršnega ima kasneje ogenj pri Cankarju, ko hlapec Jernej prižge »svojo strašno baklo«. Pač pa bo nesreča, ki je s požigom tovarne seveda krepko prizadela delavce, kalila njihovo organizacijo in jo tudi razširila, saj se ji sedaj pridružujejo še mladi izobraženci.

Med obravnavanimi deli, ki aktualizirajo socialno vprašanje z uporom delavcev proti kapitalu, smo ugotovili ponekod kar precejšnje razlike, ki so kajpada v največji meri nasledek nazorskih opredelitev posameznih piscev, saj je družčina idejno kar se da pisana: liberalec Vošnjak, socialni demokrat Kristan in pripadnik krščanskosocialne miselnosti Finžgar. Vse pa družijo okoliščina, da jih je intimno vznemirilo socialno vprašanje in da so se z njim dlje časa in intenzivno ukvarjali: Vošnjak je že leta 1874 govoril v državnem zboru o nevzdržnih razmerah v zasavskih rudnikih,¹⁰ leta 1885 pa objavil

9 Prim. zlasti: Taras Kermauner: *Dialektika ideje: od skrivnosti do jezika*, Maribor 1978.

10 Vasilij Melik: Josip Vošnjak in njegovi spomini, v: Josip Vošnjak, *Spomini*, Ljubljana 1982, 669.

daljši spis o socialnem vprašanju.¹¹ Kristanu je bilo socialno vprašanje ne samo tema njegovega leposlovnega dela, saj je o isti temi do prve svetovne vojne napisal še dve drami,¹² ampak tudi področje njegovega strankarskega udejstvovanja v delavskem gibanju, ki ga spremlja živahno publicistično delo. Finžgar, kot duhovnik in pisatelj odprt za socialno doživljanje, pa je v nekaterih delih pod vplivom krščanskosocialističnih idej, ki jih je na Slovenskem uveljavljal Janez E. Krek.

11 Josip Vošnjak: Socialni problem in kmetijski stan. *Letopis Matice Slovenske* 1885, 1–93.

12 O Kristanovi drugi drami *Resnica*, ki ni ohranjena, je Koblar zapisal, da je bila najbrž zastavljena na podobni ideologiji in podobnih geslih kot *Zvestoba*. Prim. France Koblar, *Slovenska dramatika* II, Ljubljana 1973, 16. – V dobo pred prvo svetovno vojno sodi tudi *Tovarna*, socialna drama v štirih dejanjih, ki so jo leta 1912 uprizorili v Ljubljani, vendar rokopis tega dela ni ohranjen.

Antični mit in slovenska zgodovina

Mirana Jarca prolog k tragediji *Vaška Antigona*

1

Poslednja pomembna periodična publikacija s širšim kulturnim spektrom, ki je v zadnjih treh letih predvojne Jugoslavije pomnožila revialni tisk na Slovenskem, je *Zbornik 39*, načrtovan kot četrtletnik za književnost, znanost in umetnost.¹ Zborniku, katerega prvi in edini zvezek je izšel januarja 1939, je uredništvo pod vodstvom Toneta Seliškarja začrtalo povsem jasen program: objavljati »vse, kar je najboljšega v slovenski, hrvaški in srbski književnosti, umetnosti in znanosti z njihovo lastno besedo«, pri čemer se kot edino merilo za presojo prispevkov zahteva »umetniška, znanstvena in socialna [!] vrlina«. Ne samo iz programa, ki je v uvodu natančneje razložen, ampak tudi iz objavljenih besedil je povsem razločno razbrati dvoje značilnosti zbornika: prva je načrtna jugoslovanska usmerjenost, ki pa je odločno antiunitaristična, saj uredništvo vsakogar, ki meni, »da je mogoče več jezikov stopiti v en sam jezik«, ozmerja s sovražnikom »države in vseh treh rodov, ki to zemljo orjejo in sejejo«, zato seveda podatek, da je le nekaj manj kot polovica vseh objavljenih tekstov pisanih v srbskohrvatskem jeziku, to stališče zgovorno podkrepljuje; druga značilnost pa je levičarska politična opredelitev z izrazitim poudarkom na socialni tematiki, ki se ne kaže samo v objavljenih leposlovnih in esejističnih tekstih, ampak v precejšnji meri tudi v izboru reproduciranih risb in slik.

Prvič obj.: Zdravec, Franc et al. (ur.): *Socialni realizem v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: mednarodni simpozij v Ljubljani od 26. do 28. junija 1985* (Obdobja, 7). Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1987, str. 373–381.

1 *Zbornik 39: književnost, znanost, umetnost*, januar 1939, št. 1, 160 str., izdaja »Konzorcij Zbornika« v Ljubljani, urejuje, in za uredništvo odgovarja Tone Seliškar.

Zbornik je imel, če izvzamemo ocene v srbskohrvatski publicistiki,² razmeroma šibek odmev, saj sta o njegovem izidu v slovenskem tisku izčrpnje poročala samo dva časnika,³ medtem ko so ga literarne revije trdovratno zamolčale. Ta ugotovitev preseneča tem bolj, ker so v publikaciji objavljeni tudi prispevki več slovenskih pisateljev, kot so npr. Miran Jarc, Lojz Kraigher, Ivan Potrč in Tone Seliškar, ki naši javnosti tedaj nikakor niso bili neznan. Najbrž ni tvegano trditi, da je vzrok za to manj v specifični ideološki obarvanosti *Zbornika 39* in bolj v tem, da je obtičal že pri prvi številki.

Tako po času kot tudi po vsebinski zasnovi sodi zbornik nedvomno v območje socialnega realizma, ki je predmet raziskovalne pozornosti tega simpozija, toda kljub temu ni v središču mojega zanimanja. Če sem zbornik vendarle vsaj na kratko predstavil, je to pač posledica dejstva, da je malo znan in da ga slovensko literarno zgodovinopisje ni raziskovalo, čeprav je bibliografsko registriran.

Šele tako nam postane razumljivo, zakaj pisci zgodovinskih pregledov in razprav, ki se ukvarjajo z Miranom Jarcem in njegovim opusom, uredniki njegovih del, sestavjalci bibliografij in drugi niso upoštevali dramskega fragmenta *Vaška Antigona*, ki ga je avtor objavil prav v tem zborniku.⁴ Na to Jarčevo besedilo sem prvič opozoril v uvodni besedi na kolokviju *Antigona 80*, ki ga je l. 1980 organiziralo Društvo za primerjalno književnost, vendar ga takrat nisem utegnil natančneje orisati, saj je bila prireditev posvečena drugi slovenski *Antigoni*, namreč drami Dominika Smoleta.

Jarčeva *Vaška Antigona* je samostojno besedilo, se pravi vsebinsko in kompozicijsko zaključena enota, ki ga avtor označuje kot »odlomek iz tragedije«, in sicer kot njen »prvi prizor«.⁵ To je v resnici edina scena drame, ki je Jarc – kar lahko trdim z gotovostjo – ni nikoli napisal, saj niti v njegovi korespondenci niti v njegovi zapuščini, kolikor sta mi bili dostopni, ni mogoče odkriti najrahljše sledi o morebitni pisateljevi nameri, da bi napisal takšno delo; integralnega dramskega besedila pa tako ni najti.

Kot razkriva že naslov Jarčevega kratkega besedila, ki obsega 114 vrstic, gre za dramsko obdelavo teme o Antigoni, literarnem mitu, ki mu je dal

2 Marksistički časopis »Zbornik« i mentalitet njegovih suradnika, *Bilten Jugoslavenskog antimarksističkog komiteta* 3/1939, št. 5, 9–10; B. T. (Boško Tokin): »Zbornik 39«, *Vidici* 2/1939, 201–203.

3 Zbornik 39. *Jutro* 24. 1. 1939, št. 20; »Zbornik 39« in naše tri kulture. *Slovenski narod* 28. 1. 1939, št. 23. (*Slovenec* izida »Zbornika 39« ni komentiral.)

4 F. Dobrovoljc in S. Janež navajata med publikacijami, kjer je M. Jarc objavljala svoja dela, tudi »Zbornik 39«, v: *Leksikon pisaca Jugoslavije* II, Novi Sad 1979, 554.

5 Miran Jarc: *Vaška Antigona*. Odlomek iz tragedije, v: *Zbornik 39*, št. 1, 97–99. (Tekst je ponatisnjen v dodatku k pričujočemu spisu.)

bistveno podobo šele Sofokles. Ta je iz prvotnejšega in obsežnejšega mita o Labdakidih namreč osamosvojil enega izmed mitemov in ga oblikoval v sklenjeno dramatsko fabulo, v njeno jedro pa umestil spopad med posameznikom in oblastjo, torej spor z naravnost trajno in neizčrpno aktualnostjo. Iz povedanega je razvidno, da Antigona (po tematološko-teoretični opredelitvi R. Troussona⁶) ne sodi med herojske teme, ki so polivalentne in skorajda neodvisne od pripovednega okvira (kot npr. tema o Prometeju), temveč jo uvrščamo v skupino situacijskih tem, za katere je značilno, da imajo čvrst fabulativni kontekst, mrežo med seboj povezanih dogodkov, niz stranskih oseb ipd. In res si Antigone skorajda ne moremo zamisliti brez prekletstva njenega rodu, obeh bratomorov, pasivne sestre, pokopa Polinejka in predvsem seveda ne brez spora med njo in Kreonom. Situacijska tema, kakršna je Antigona, se razlikuje od herojske teme še v nečem: potrebuje kar obsežno ekspozicijo.

Značilnosti Antigone kot situacijske teme seveda niso nepomembne za presojo Jarčevega dramskega sestavka, že zato ne, ker gre za novum v slovenski literaturi: z Jarčevo ubeseditvijo se namreč ta antična tema pri nas prvič pojavlja v izvornem literarnem besedilu. Upoštevati pa je treba kajpada dejstvo, da je ta tekst le »odlomek« (sicer neobstoječe celote), ne pa sklenjeno umetniško besedilo, kakršno je npr. Sofoklova *Antigona*, ki je bila že dalj časa na voljo v slovenskem prevodu (prvi prevod je pripravil Cvetko Golar za gledališko uprizoritev l. 1912, l. 1924 pa je precej popravljen izšel v knjižni obliki).

Objavljeno Jarčevo besedilo ni katerisibodi del nenapisane drame, saj je izrecno označen kot prvi prizor. Če pa ga primerjamo s sestavnimi elementi starogrške tragedije, ugotovimo, da tako po mestu kot tudi po funkciji ne ustreza prvemu epeisodionu, temveč prologu, tj. tistemu delu tragedije, ki se nahaja pred vstopno pesmijo zbora, imenovano parodos. Čeprav prolog ni nujna sestavina dramskega uvoda, ki ga po novejši znanstveni literaturi⁷ sestavljata dva raznovrstna elementa dramskega začetka, tj. poleg prologa še parodos, je Sofokles vendarle – tako kot tudi Evripides – vsem svojim tragedijam napisal prologe. In medtem ko se štirje izmed njih členijo kar na tri prizore, sestojijo prologi v *Elektri*, *Filoktetu* in *Antigoni* iz enega samega prizora. Prav temu enoprizornemu prologu v starogrški *Antigoni* pa ustreza Jarčev »prvi prizor« *Vaške Antigone*, saj gre v obeh primerih za ekspozicijo drame, ki šele uvaja pravo dogajanje. Povrh se oba prologa ujemata tudi

6 Raymond Trousson: *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Bruxelles 1981, zlasti poglavje La tradition historique.

7 H. W. Schmidt: *Die Struktur des Eingangs*, v: Walter Jens (ur.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971.

v identiteti oseb, saj gre tako pri Sofoklu kot tudi pri Jarcu za dialog med sestrama Antigono in Ismeno, le da je slovenski avtor obe ženski preimenoval v Jasno in Maro. Njun dvogovor zadeva kajpada osrednje vprašanje o pokopu ubitega brata in v njem se razkrivata značilni stališči obeh sester: Antigonina odločnost in odločenost, da brata pokoplje, ter Ismenino podrejanje oblasti.

Dramski konflikt tega literarnega mita je moral Jarc na novo konkretizirati, zato je seveda zanimivo, v kakšnem zgodovinskem kontekstu je aktualiziral temo o Antigoni. Zelo nenavadna je njegova odločitev, da postavi tebansko junakinjo v čas, v katerega jih vse do današnjega dne ni postavil noben evropski pisatelj: izbral je čas kmečkih uporov, priljubljeno in pogosto temo v slovenski literaturi.⁸ Jarc je sam zapisal: »Vrši se konec 15. stoletja, po zatoru prvih [!] kmečkih uporov.« Čeprav je oznaka ohlapna, če ne že kar protislovna, lahko pomislimo na upore okrog Škofje Loke in Gornjega Grada, saj je največji upor v 15. stol., tisti na slovenskem Koroškem, nekoliko starejši (1478). Sicer pa niti časovna niti krajevna določitev nista relevantni, zares bistvena je izbira sama, torej avtorjeva odločitev za tisto razgibano obdobje slovenske zgodovine, »ko je pokazala *masa* našega naroda prvikrat in menda tudi zadnjikrat svoje resnično življenje«, kot je zapisal Ivan Cankar,⁹ ki ga je tema kmečkih uporov vztrajno privlačevala.

Ko je Jarc, poldrugo leto po izidu Kreftove *Velike puntarije*, izbral za temo o Antigoni zgodovinsko ozadje kmečkih uporov, je antični mit projiciral v slovensko zgodovino v tistem njenem trenutku, ko sta se krvavo spopadla podložni kmet in fevdalni gospod, ta oboroženi spopad pa je imel seveda vse značilnosti socialno-revolucionarnega boja. Lojze Zupanc, recenzent Kreftove drame, bi Jarca nemudoma uvrstil med »naše progresivne kulturne delavce«, ki jim je »motiv kmetskih uporov postal prav v današnjih dneh znova priljubljena tema«,¹⁰ in niti za hip ne bi podvomil, da ne gre za naključno odločitev. Kakor koli že, Jarčeva odločitev za zgodovinsko temo razrednobojne razsežnosti je nedvomno v skladu z njegovimi novimi nazori, saj se je postopoma preusmeril iz kozmičnega ekspresionizma v socialni realizem oz. novo stvarnost, ali kot pravi Franc Zdravec: pesnik se je »zavzemal za realizem, za odmik iz vesoljskih razsežnosti, za pohod v sredino družbe«.¹¹

8 Prim. zbornik razprav *Kmečki upori v slovenski umetnosti*, Ljubljana 1974, in katalog razstave Odtod samo krvavi punt poznamo, *Kmečki upori v slovenskem leposlovju*, Ljubljana, NUK 7.-17. 2. 1973.

9 V pismu Franu Levcu 7. 6. 1901, v: Cankarjevo *Zbrano delo* 26, 203.

10 Lojze Zupanc: Drama o naših kmečkih uporih. *Jutro* 16. 7. 1937, št. 163.

11 Franc Zdravec: *Zgodovina slovenskega slovstva* 7, Maribor 1972, 39.

2

Svet, v katerem živita Jasna (= Antigona) in Mara (= Ismena), je tradicionalna vaška skupnost, ki jo prisposablja lipa, za katero stoji v odrskem ozadju grad, druga prisposoba dramatskega konflikta.

Dialog razkriva bistvene razlike med sestrama, ki se kažejo v drugačnem razumevanju tako rekoč vsega: vere, svobode, oblasti ipd. Jasna se pogosto sklicuje na Boga sodnika, govori o blagoslovljeni zemlji oz. svetem kraju, kamor je treba pokopati brata, pa o poveličanju (mišljeno je kajpada zveličanje). Vse to se nanaša na ubitega brata, po katerem je njen rod »segel iz temè po soncu«, in izraža njeno veliko skrb za denimo boljšo kvaliteto njegovega posmrtnega življenja, ki je očitno odvisna od tega, ali bo v krščanskem smislu ustrezno pokopan ali ne. Jasno skratka vznemirja vprašanje, ki je konec koncev eshatološke narave, povezano s povsem konkretno, namreč bratovo smrtjo in njegovim zveličanjem. Na Boga in božje postave se sklicuje tudi Mara, le da je njena skrb drugačna, lahko jo imenujemo konformistična, zato je tudi njeno besedišče nekam trivialno in njena frazeologija stereotipna, saj kar naprej opleta s svetimi Marijami, petimi ranami božjimi in cenenimi sentencami, npr. »Skrivnostna so nam revnim božja pota«. V nasprotju z Jasno je skratka Mara bolj pobožnjakarska kot pobožna, in na koncu jo sestra kar naravnost ozmerja s svetohlinko.

Vendar je razlika med obema sestrama dejansko globlja. Čeprav se obe sklicujeta na cerkvene nauke, se Mara opira na tiste, ki imajo izrazito politični in moralni značaj. Zgovorna je njena izjava, v kateri nastopa Cerkev kot transmisija posvetne oblasti:

[...] sodba

– kaj prav, kaj krivo – ne gre samo gosposki,
takó duhovni nas gospod učijo.

To pa seveda ne more pomeniti drugega, kot da je duhovnik tisti, ki sili kmete k poslušnosti. Drugače od Mare se Jasna opredeli za verski nauk Cerkve.

Še posebej pa velja poudariti, da se Jasna ravna le po božjih zakonih, medtem ko se človeškim postavam upre. V Jasnini lapidarni programatični izjavi »Bog nam sodnik je, ne ljudje sveta!« pristno zazveni temeljni spor Sofoklove *Antigone*. Vendar je ta konflikt (ali po Heglu kolizija) med obema principoma pri Jarcu prav specifično obarvan, saj ti »ljudje sveta« niso le izvršilna politična oblast, ampak predstavljajo cel družbeni razred fevdalne države, so namreč krivična gosposka, proti kateri je vodil ponesrečeni punt

njun brat, brezimni Polinejk. Med gosposko na eni strani in kmeti na drugi obstaja razvidna ločnica; to nasprotje pa je seveda eminentno socialne narave. Jasno je, da napetosti med oblastniki in podložniki v temelju opredeljujejo odnose med sestrama. Medtem ko se Jasna, »ki se ne more vdati v črno sužnost«, upira oblasti naspluh, še posebej »ukazu gosposke strašne«, naj se brata ne pokoplje, pa Mara, ki sodi med tiste, ki so »gluhi za glas vesti in krik krvi«, odločno izjavi: »oblasti hočem biti hči poslušna.«

Vezi, ki obstajajo med bratom in sestrama, so seveda močnejše med njim in Jasno. Lahko celo trdimo, da sta si tudi v nazorskem pogledu bližja, da sta somišljenika, saj gojita skupno sovraštvo do vladajočega fevdalnega razreda. Jasna se gosposki v resnici upre, vendar na drugačni ravni, kot se ji je uprl njen brat. Hkrati pa ne smemo prezreti, da je Jasnina odločitev, da pokoplje brata, precej manj sporna kot Antigonina pri Sofoklu. Posebej je namreč treba poudariti, da ubiti brat pri Jarcu ni sovražnik celotnega političnega občestva, ki bi mu pripadali tudi sestri, ampak je segel po orožju tudi zanju:

za staro pravdo in za božje sonce,
za svetlost v dušah in za božji kruh.

Pri Sofoklu pa je Polinejk tak sovražnik, saj je napadel rodne Tebe, njihovo skupno domovino, njihovo polis, s tem pa je seveda postal izdajalec in bratomorilec povrh. Pri Jarcu ni nič takega: ni nikakršne enotne in celovite domovine, ni tebenske polis, je le kruto razdeljena in družbeno razslojena rodna dežela. Razločno je potegnjena meja med dvema socialnima razredoma, med plemstvom in kmetstvom ali, bolje rečeno, med izkoriščevalci in izkoriščanimi. Res je Jarčev Polinejk upornik, sovražnik gosposke, pa tudi poraženec je, vendar ni – in na to je treba izrecno opozoriti – zaznamovan kot izdajalec svojega rodu, kar je Sofoklov Polinejk v očeh Tebancev. To pa seveda bistveno olajša Jasnino odločitev, da sklene pokopati brata kljub prepovedi.

Jarčeva *Vaška Antigona* sestoji, kot smo videli, samo iz enega prizora v prologu. Potem ko smo opozorili na nekatere posebnosti tega besedila, ki se naslanja na Sofoklov prolog, si lahko z vso pravico zastavimo naslednje vprašanje: kakšna in kako uspešna bi bila lahko drama, če bi bila grajena na teh temeljih, na razmeroma preprostih stališčih in izhodiščih, ki jih eksponira prolog. (Mimogrede povedano, tistemu, ki bi obešenca snel z vešal in pokopal, očitno spluh ni zagrožena smrtna kazen, ampak samo ječa, kar pa Jasne ne ovira, da se ne bi na dveh mestih patetično spogledovala s smrtjo.) Ali ni ta dramatsko šibka in ne dovolj izostrena ekspozicija

poglavitni vzrok, zakaj *Vaška Antigona* ni nastala kot celoten dramski tekst oz. zakaj sploh ni mogla nastati? Sodba v edini znani oceni Jarčevega teksta, ki jo je napisal Boško Tokin v poročilu ob izidu *Zbornika 39*, našo domnevo prej podpira, kot zavrača: »Odlomak iz njegove tragedije u stihovima *Vaška antigona* [!] spada u manje uspele realizacije inace značajnog slovenačkog pesnika.«¹²

VAŠKA ANTIGONA

Odlomek iz tragedije

PRVI PRIZOR.

Pozorišče: vaška lipa, v ozadju grad. Iz ozadja prideta sestri *Jasna* in *Mara* in se ustavita blizu lipe. Večeri se. Vrši se konec 15. stoletja, po zatoru prvih kmečkih uporov.

- Jasna: *O moja sestra Mara, samo ti
si še ostala meni hudo bolni,
O da bilá bi res samo ljubezen,
kar meša mi možgane in srcé.
Pa ne in, ne, zaman si prizadevam,
da bi se prebudila iz te môre,
iz svoje bridke vednosti. Kako
bi rada rekla sebi, da se motim,
da mi obupano srce norí,
ko še in še kriči žejno ljubezni,
ljubezni in pravice vsem ljudem.
O ne, to ni bolezen, to je zdravje,
to ni slepota, to je svetlovidnost!
Ko so vsi drugi še bolní in slepi
na srcu, sem mar res samo še jaz,
ki se ne more vdati v črno sužnost?
Ne samo jaz, o tudi Mara, ti
si, vem, z menoj ... Pa kaj zaupam, bedna,
ko vidim, da še ti si ravnodušna.
O sestra res ne veš, kaj se godi?*
- Mara: *Kako si hlastna, Jasna, vsa si vroča.
Kaj se godi? Nič takega, bi rekla,*

¹² Vidici 2/1939, št. 6/7, 202.

*saj smo dovolj že doživeli zlega,
in kar biló je, se nam več ne vrne.
Skrivnostna so nam revnim božja pota,
voljnó prenašajmo vsako določbo,
in če nič hujšega več ne preti,
zahvalimo Boga, da smo še živi.*

Jasna: *O sestra! Kaj se tudi v tebi motim?
Po tebe sem prišla, da bi na samem,
brez tujih prič, brez tvojega moža
razkrila ti, kar mi ne da več spati
in da bi s tvojo pomočjo ...*

Mara: *Govóri!*
*Vse kar ti je na duši izpovej,
pa hitro, glej, če naju kdo zaloti!*

Jasna: *O kaj bo z bratom najinim, povej?
To mi povej, to moja je bridkost.
O najin brat nesrečni! Samó truplo
na vislicah, plen ptičem roparskim,
je še spomin njegov in opomin
slabičem v strah, a močnim v izpodbudo.
To sveto truplo padlega moža,
ki vodil je naš punt zoper gosposko
za staro pravdo in za božje sonce,
za svetlost v dušah in za božji kruh,
to sveto truplo naj se ne pokoplje
– tako veli ukaz gosposke strašne –
na kraju blagoslovljene zemljé,
kjer bi čakalo poveličanja,
ne, marveč naj visi, dokler ga ptice
in dež in veter, čas ne zgrizejo!
In še veli ukaz: a kdor ga sname
in zemlji izroči kakor kristjana,
ta bo obtožen in obsojen v vôzo
kot puntar! O nedobra nam usoda!
Brat bil je nama! Naša kri! Naš rod
po njem je segel iz temè po soncu.*

Mara: *Nesrečnica, kaj hočeš, kaj zahtevaš?
Če taka je postava, mar naj jaz
uboga ženska, skušam zopravati.*

Jasna: *Povej mi sestra, boš mi li v pomoč?*

- Mara: *Še zdaj ne vem, kaj snuješ in kam meriš?*
- Jasna: *Srcé mi ukazuje pokopati
oskrunjeno teló na svetem kraju.*
- Mara: *Nesrečna, blazno tvoje je početje.
Kaj ne poznaš postave?*
- Jasna: *O postava,
ki čista vest je ne prizna, ne veže!
Bog nam sodnik je, ne ljudje sveta.
Mar se bojiš ljudi bolj kot Boga?*
- Mara: *Pregrešno govoriš! Bog ti odpusti,
ne veš, da ženske moramo molčati,
samo možem beseda gre, a sodba
– kaj prav, kaj krivo – gre samo gosposki,
tako duhovni nas gospod učijo.
Ne zapeljuj me, sama zapeljana,
oblasti dolžna si se pokoriti,
oblasti hočem biti hči poslušna.*
- Jasna: *To tvoja je beseda? Dobro. Nočem
te begati. Ostani kar na varnem.
O časi zli, ko se razhajajo
sestré in bratje, matere, sinovi
kot tujci med seboj, tipaje v mraku,
gluhi za glas vesti in krik krvi.*
- Mara: *O Jasna, daj, pomiri se, prevdari,
v propast drviš. Kaj ni dovolj gorjá
zgrnilo se na nas? ... Počakaj sestra!*
- Jasna: *Kar ti prevdarjaj, čakaj in ugibaj,
pomirjena z vestjó za nizko ceno,
a moja vest vmiri samo dejanje!
Dejanje moram izvršiti! Sama
bom brata pokopala, pa četudi
me hlapci odženo v temnico grajsko.
O slajša od ljubezni smrt je častna!*
- Mara: *Marija Sveta! Stoj! O pet ran božjih,
o sestra, vsa sem trda od tesnobe,
kaj se ti nič ne smilim, trdosrčna.
Ne meči se v pogubo!*
- Jasna: *Kak si dobra,
Kako si skrbna, misli rajši nase,
da boš pred svetom čista kot doslej.*

Mara: *Vsaj drugim ne razkrivaj se kot meni.
Obljubljam ti, da bom o vsem molčala.*

Jasna: *Molčala boš? Še lepše! O opreznost
iz strahopetnosti! Še bolj sovražim
tvoj svetohlinski molk!*

Mara: *Kako si kruta.
Blazniš!*

Jasna: *Daj, da bom časov blaznih vredno
dejanje izvršila. In naj smrt
bo mojega življenja svetel konec!*

(Odhaja)

Mara: *Le pojdi kamor žene te slepota!
O Bog, prihrani mi še to gorjé!
*(Odide v nasprotno smer)**

Zaslišijo se rogovi in bobni. Kmalu se oder napolni s čuvaji, hlapci in kmeti, ki se razvrstijo pod lipo.

Miran Jarc

Antigona v slovenski literaturi: situacija ali junakinja?

Po *Ajasu* (1863) in *Ojdipu v Kolonu* (1892) je *Antigona* tretja Sofoklova tragedija, ki je bila v celoti prevedena v slovenski jezik. Leta 1912 jo je uprizorilo SNG v Ljubljani v prevodu Cvetka Golarja, nato je ta prevod, precej popravljen, izšel l. 1924 v knjižni obliki. V izvirni slovenski literaturi pa se je tema o Antigoni, literarni mit, ki ga je ustvaril Sofokles, pojavila šele l. 1939, ko je Miran Jarc objavil kratki tekst *Vaška Antigona. Odlomek iz tragedije*.¹ Jarc cele tragedije ni nikoli napisal, in najbrž je tudi ni nameraval, zato je ta nedoločno označeni »odlomek« njen edini obstoječi del. Objavljeni tekst je avtor poimenoval »prvi prizor«, vendar po mestu in funkciji ne ustreza prvemu epeisodionu v antični tragediji, ampak prologu, se pravi tistemu delu dramskega besedila, ki je pred vstopno pesmijo zboru. Slovenski dramatik se je pri tem seveda zgledoval pri Sofoklu, ki je vse svoje tragedije oskrbel s prologom, čeprav le-ta ni nujna sestavina dramskega uvoda, ki ga sestavljata dva oblikovno raznovrstna elementa, namreč poleg prologa še parodos.²

Tako v prologu k Sofoklovi *Antigoni* kakor tudi k Jarčevi *Vaški Antigoni* gre za dialog med sestrama, v katerem se razkrivata njuni značilni stališči: odločnost in odločenost Antigone, ki se pri Jarcu imenuje Jasna, da se upre oblasti, in pokornost Ismene, ki se pri Jarcu imenuje Mara, njeno podrejanje oblasti. Skratka, prolog uprizarja Antigonino odločitev, da brata kljub prepovedi pokoplje.

Jarc je moral dramski konflikt seveda historizirati, zato ni nepomembno, v katerem zgodovinskem kontekstu je temo o Antigoni ponovno aktualiziral.

Prvič obj.: *Primerjalna književnost*, 1986, letn. 9, št. 1, str. 27–31. Članek je slovenska verzija referata, s katerim se je avtor udeležil 11. kongresa Association internationale de littérature comparée avgusta 1985 v Parizu.

- 1 Miran Jarc: *Vaška Antigona. Odlomek iz tragedije. Zbornik* 39. 1, str. 97–99.
- 2 H. W. Schmidt: *Die Struktur des Eingangs. V: Walter Jens (Hrsg.), Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971.

Zanimivo je namreč, da je svoj prolog umestil v dogajanje, kamor do današnjega dne – kolikor je znano – Antigone ni postavil noben evropski pisatelj: izbral je čas kmečkih uporov. Sam je določno zapisal: »Vrši se konec 15. stoletja, po zatoru prvih kmečkih uporov.« Medtem ko čas dogajanja ni naveden natančno, pa kraj dogajanja sploh ni označen. Sicer pa niti časovna niti krajevna določitev nista relevantni. Zares pomembna je izbira dogajanja, se pravi čisto posebnega trenutka v slovenski zgodovini, in ta izbira nikakor ni naključna, saj velja ugotovitev umetnikov, zgodovinarjev, politikov in publicistov, da se s kmečkimi upori začinja slovenska zgodovinska pot in da je čas puntov eno najbolj junaških poglavij naše preteklosti.

S tem, da je projiciral literarni mit v slovensko zgodovino v trenutku, ko se je podložni kmet krvavo uprl fevdalnemu gospodu, se je Jarc opredelil za zgodovinsko temo z razrednobožno razsežnostjo, svoji *Antigoni* je potemtakem dal izraziti socialni značaj. Jarčeva odločitev pa je seveda v skladu z njegovimi novimi literarnimi nazori, saj se je bil postopoma preusmeril iz kozmičnega ekspresionizma v socialni realizem.

Kaj je poglobitvena značilnost Jarčevega prologa? Svet, ki v njem živita Jasna (=Antigona) in Mara (=Ismena), je tradicionalna vaška skupnost. Vendar so med sestrama bistvene razlike, ki se kažejo v drugačnem odnosu do vsega, vere, svobode, oblasti. Jasno intenzivno skrbi kvaliteta bratovega posmrtnega življenja, ki je očitno odvisna od tega, ali bo v krščanskem smislu pokopan ali ne. Medtem ko Jasno potemtakem vznemirja tako rekoč eshatološko vprašanje, povezano seveda s konkretno bratovo smrtjo in njegovim zveličanjem, je Mara prej pobožnjakarska kot pa pobožna. Vendar je razlika med sestrama dejansko globlja. Čeprav se obe sklicujeta na cerkvene nauke, se Mara opira na tiste, ki imajo političen in moralen značaj, saj nastopa Cerkev kot transmisija posvetne oblasti. Zgovorna je Marina ugotovitev: »sodba / – kaj prav, kaj krivo – gre samo gosposki, / takó duhovni nas gospod učijo«, kar seveda ne more pomeniti drugega, kot da župnik sili kmete k poslušnosti. Medtem ko se torej Mara opredeli za politični in moralni nauk Cerkve, se Jasna sklicuje na njen verski nauk. Še posebej pa je treba poudariti, da se Jasna upre človeškemu zakonom in se podredi božjim: »Bog nam sodnik je, ne ljudje sveta!« S to junakinjino programatično izjavo, s tem njenim credom pa kajpada pristno zazveni temeljni spor Sofoklove *Antigone*, vendar je ta konflikt (ali po Heglu kolizija) med dvema principoma pri Jarcu specifično obarvan: »ljudje sveta« namreč niso le kakršnokoli izvršilna oblast, marveč fevdalna gosposka, zoper katero je vodil punt njun brat, nikoli poimenovani Polinejkes. Ločnica je torej očitna: na eni strani fevdalci in na drugi kmetje; to nasprotje pa je seveda eminentno socialne narave. In tudi to nasprotje konec koncev opredeljuje razmerje med

sestrama. Medtem ko namreč Mara decidirano izjavi: »oblasti hočem biti hči poslušna«, Jasna oznani, da »se ne more vdati v črno sužnost«, se pravi, da se gosposki upre, vendar na drugačni ravnini, kot se ji je uprl mladi puntar.

Hkrati pa je treba ugotoviti, kako je Jasnina odločitev, da pokoplje svojega brata, precej manj sporna kot Antigonina pri Sofoklu. Kajti pri Jarcu ubiti brat ni sovražnik političnega občestva, ki bi mu pripadali obe sestri, Sofoklov Polinejk pa je tak sovražnik, zakaj potem ko je bil napadel rodne Tebe, njihovo skupno domovino, njihovo polis, je postal izdajalec in še bratomorilec povrhu. Nič takega pri Jarcu: v njegovem tekstu ni nikakršne skupne domovine, ni tebanske polis, pri njem je svet odločno razslojen, tako je potegnjena meja med dvema družbenima razredoma fevdalne države, med plemstvom in kmetstvom, se pravi med izkoriščevalci in izkoriščanimi. Res da je Jarčev Polinejk upornik, sovražnik gosposke, pa tudi poraženec je, vendar ni zaznamovan kot izdajalec in bratomorilec. To pa seveda bistveno olajša Jasnino odločitev, da brata pokoplje.

Pri Jarčevi *Vaški Antigoni* gre samo za en, čeprav značilen prizor, ki se pa ustavi pred pravim dogajanjem. Zato se seveda upravičeno sprašujemo, kako uspešna bi sploh lahko bila tragedija, grajena na tako preprostih izhodiščih in stališčih, ki jih eksponira prolog. (Mimogrede povedano, tistemu, ki bi obešenca snel z vešal, niti ni zagrožena smrtna kazen, ampak samo ječa.) Ne leži morda prav v tej šibki in ne dovolj izostreni ekspoziciji odločilni vzrok, zakaj *Vaška Antigona* ni nastala kot popoln dramski tekst, ali natančneje, sploh ni mogla nastati?

V slovenski literaturi je prvo popolno, nefragmentarno *Antigono*³ napisal Dominik Smole. Gre za dramo, o kateri je ugledni kritik zapisal, da »tako idejno bogatega in stilno dovršenega dramskega besedila nismo slišali na Slovenskem že od Cankarja dalje«, in hkrati opozoril bralce na dosledno umetniško logiko te drame.⁴

Smoletovo gledališko delo se nanaša na problematiko sodobne družbene situacije, se pravi, da ni brez aktualnih političnih implikacij. To potrjujejo nekatere, resda redke in osamljene, denimo prokreonske kritike, naperjene zoper avtorja, tekst in junakinjo drame, ki so jo imenovalе »iztirjeno posameznico« in ji očitale idejno in družbeno neprilagodljivost. Te kritike so dramatika in njegove somišljenike obsodile zavaljo »subjektivističnega

3 Dramo so l. 1960 uprizorila tri slovenska gledališča, istega leta je bila objavljena v reviji *Perspektive*, naslednje leto pa je izšla v knjižni obliki. Angleški prevod drame, ki ga je oskrbel Harry Leeming, je izšel v gledališki reviji *Scena*, 1984, English Issue 7, str. 160–189.

4 Vladimir Kralj: Dominik Smole, *Antigona* (1960). V: V. K., *Pogledi na dramo*, Ljubljana 1963, str. 353–356.

gledanja in rezoniranja.«⁵ Sčasoma so elementi, determinirani s sodobnim političnim kontekstom, zbledeli, in sicer ne na škodo umetniškosti drame, saj je sedaj prišla še jasneje do izraza njena nadčasovna komponenta.

Bistvenega pomena za Smoletovo dramo je dejstvo, da Antigona, ki se na odru nikoli ne pojavi, skozi vso igro išče Polinejka. Pehanje za bratovim truplom pa ponazarja nekaj več, to iskanje ima namreč hkrati simbolični pomen. Zato ne preseneča, da je kritika že ob krstni predstavi označila Antigono vztrajno stikanje za Polinejkom kot iskanje notranjega smisla življenja.

O Smoletovi Antigoni je treba reči, da je njeno duhovno iskanje starejše od telesnega iskanja mrtveca in da oboje ni združeno že od vsega začetka. Še preden se namreč vname spor zavoljo pokopa Polinejkovih posmrtnih ostankov, se Paž oglasi z ugotovitvijo, da Antigona »za neko misel vztrajno išče smisel«. Ta misel pa je očitno kar najtesneje povezana z bistvenimi vprašanji življenja, kajti Antigono misel »odkriti je treba njegovo pravo stran« navedejo v drami kot njeno samoumevno geslo. Res pa je, da postane njeno hlastanje po pravem in pristnem življenju usodno in dramaturško pomembno šele v tistem trenutku, ko sredi prvega dejanja zobec njene misli hipoma preskoči v kolesje iskanja bratovega trupla, ko se potemtakem obe prizadevanji spojita in poenačita. Poslej je mladenkino iskanje Polinejka hkrati iskanje življenjskega smisla.

Brž ko upoštevamo to razvidno simboliko, je samo po sebi umevno, da bi Antigona tedaj, ko bi našla Polinejka, odkrila hkrati tudi to, kar vseskozi poimenujemo s preprostim, vendar pomensko bogatim izrazom življenjski smisel. Če presodimo ta dogodek in njegovo simbolno vsebino v sklopu Smoletovega dramskega opusa do vključno *Antigone*, tedaj bi to najdenje zaznamovalo v njegovi dramatikii zares bistveno spremembo, naravnost korenit zasuk iz, denimo, pesimizma v optimizem, zakaj tebenski kraljični naj bi očitno uspelo nekaj (pa čeprav samo za kratek hip, ker mora takoj nato umreti), česar v njegovih poprejšnjih igrah ni dosegla prav nobena dramska postava.

Ker različne interpretacije Smoletove drame izhajajo iz podmene, da je Antigona našla Polinejka, bi to pomenilo, da *Antigona*, poslednji iz skupine štirih dramskih tekstov, ki so povrh nastali v razponu komaj petih let, izpoveduje nekaj, kar se bistveno razlikuje od temeljne ideje prejšnjih treh. Na takšno tolmačenje drame je prav gotovo odločilno vplivalo nespregledljivo dejstvo, da je Smole oživil antični mit, ki že vsebuje določeno dogajalno shemo, posebno situacijo, zavoljo katere je očito, da junakinja mora

5 Dragana Kraigher v svoji oceni krstne predstave Smoletove drame v eksperimentalnem gledališču »Oder 57«. *Tribuna* 11. 5. 1960.

zagrebsti brata, kajti Polinejkov pokop je ena izmed osrednjih konstitutivnih sestavin slehernega dela, ki se imenuje *Antigona*.

Naše branje Smoletove drame⁶ se trudi razrešiti očitno protislovje, ki obstaja med dosledno umetniško idejo avtorjevega dramskega opusa, torej tudi *Antigone*, in fabulativno prisilo, ki se ji je avtor izpostavil, ko se je odločil za novo ubeseditev starega literarnega mita. Zato se seveda sprašujemo, ali Smoletova Antigona Polinejka tudi zares najde in ga nato pokoplje ali pa gre pri tem morda samo za fikcijo. Podrobna analiza drame, zlasti pa še njene ključne scene, v kateri Paž v teihoskopični tehniki posreduje pantomimo pokopa, nas prepričuje, da se je Antigona odločila za pogrebni obred, ne da bi našla Polinejka: uprizorila je potemtakem lažni pokop. Antigona ni mogla najti telesnega Polinejka, ker je že vseskozi jasno, da posmrtnih ostankov obeh bratov ni mogoče razpoznati, saj so se ohranile samo kosti in še te so spremešane. Antigona pa tudi ni mogla najti simbolnega Polinejka, ker za misel, ki jo je vseskozi pestovala, ni našla zelenega smisla. Ker pa tega spoznanja o ničnosti življenja ni pripravljena sprejeti, ker noče vztrajati v nesmiselnem svetu, se odloči za prostovoljno smrt.

Pred zbranim tebanskim dvorom, potem ko je pričakala še kralja, izziivalno uprizori lažen pokop nečesa, kar pa zagotovo ne more biti Polinejkes. S tem slepilnim obredom namreč stori dvoje: prvič, izzove svojo usmrnitev, ker je bila za Polinejkov pokop zagrožena smrtna kazen, in drugič, omogoči nadaljnje iskanje prave strani življenja, ali drugače povedano, s svojo smrtjo ne prepreči poskusov takega prizadevanja. Nasprotno, preden je omahnila, je podala roko Pažu, saj se ji je s svojim naklepnim dejanjem posrečilo, da ga je dokončno prepričala o tem, kako je vendarle vredno tako pomembni misli poiskati smisel. Antigona je namreč načrtno hlepela po prav takem propagandnem učinku svojega dejanja, o čemer zgovorno priča dejstvo, da je odločno zavrnila Kreona, ki je pred časom privolil v iskanje Polinejka, vendar samo s pogojem, da sestri opravita to naskrivaj. Kajti Kreon, ki v nasprotju z Antigono vztraja v svetu, kakršen je, je že vselej zatrdno vedel, da je njuno upanje na uspeh povsem jalovo, ali z Antigoninimi besedami, da misli ni moč najti smisla. Zato takole pojasni svoj pristanek na skrivno stikanje za Polinejkom: »Sáme te glave naj spoznajo *nezmožnost teh svojih / smešnih možnosti*.« Preroško resnico te misli je Antigona okusila do dna.

Drugačni literarni zvrsti pripada novela Nade Gaborovič *Antigona s severa*,⁷ ki govori o dogajanju v času narodnoosvobodilnega boja. Družina v odročni gorski vasi je po krivici zaznamovana zavoljo domnevnega izdajstva

6 Prim. mojo podrobnejšo interpretacijo na kolokviju o Smoletovi *Antigoni* l. 1980. *Primerjalna književnost* 4/1981, št. 1, str. 29–34.

7 *Antigona s severa* je ena izmed šestih novel prozne zbirke *Zvezdni prah*, Maribor 1974.

staršev, ki se ubijeta, ker ne preneseta sramotenja in ponižanja. Edo, mlajši izmed obeh bratov, se je pridružil partizanom, medtem ko je starejši Pavel stopil v nemško vojsko. Ko skuša njuna sestra Antonka skrivaj pokopati Pavla, padlega v zares bratomornem spopadu, jo sovaščani, ki ne dovolijo, da bi izdajalec oskrunil njihove mrtvece na domačem pokopališču, kamenjajo do smrti. Ker je Pavel – imena vseh junakov imajo začetne črke svojih antičnih vrstnikov – kolaboracionist, se Antonka seveda ne upira okupacijski oblasti, ampak se protivi okorelim, nehumanim nazorom vaške srenje; njej Antonka očita, da v srcu nima ne pravičnosti in ne prave ljubezni. Antonkina ideja, ki jo je pogubila, končno vendarle zmaga, saj jo streznjeni vaščani pokopljejo skupaj z obema bratoma, se pravi tako z Edom kakor tudi s Pavlom/Polinejkom.

Naš shematični pregled ne bi bil popoln, če ne bi navedli še *Antigonine pesmi* Jureta Detela (r. 1951), ki je izšla l. 1983 v njegovi drugi pesniški zbirki.⁸ To pesem je avtor dve leti kasneje ponatisnil in vključil v komentar k svoji poeziji, kjer izjavlja, da ne more »biti indiferenten do problema slovenskih Polinejkov«.⁹ Za pesnika, ki se upira slehernemu nasilju, je pomor več tisoč domobrancev, teh slovenskih Polinejkov, ki so jih Angleži izročili po koncu druge svetovne vojne in ki so bili ustreljeni brez sodnega procesa, prava travma. Da bi se sovraštvo prenehalo obnavljati, se Detela skupaj z nekaterimi drugimi intelektualci zavzema za spravo med mrtvimi Slovenci, naj so umrli bodisi kot partizani ali kot okupatorjevi sodelavci, pa čeprav so »počeli dejanja, ki so bila okrutna z vidika človeškosti in zgrešena z vidika politike«. Jasno je, da Detelova Antigonina ni nikakršna upornica, ampak prej simbol, ali bolje, glasnica sprave.

Ko se v naslovu tega prispevka sprašujemo, ali se Antigonina pojavlja v slovenski literaturi kot situacija ali junakinja, se seveda opiramo na razločevanje med obema vrstama tem, kakršno zagovarja Raymond Trousson.¹⁰ Po njem mit o Antigoni ne sodi med t. i. herojske teme, za katere je značilno, da so skorajda neodvisne od narativnega tlorisa, marveč ga uvrščamo med situacijske teme s čvrstim fabulativnim okvirom ter mrežo med seboj povezanih oseb in dogodkov. In ne nazadnje se situacijska tema, kakršna je mit o Antigoni, še po nečem razlikuje od herojske teme: zahteva namreč delo večjega obsega. In res se tema o Antigoni v slovenski literaturi pojavi kar dvakrat v dramski formi, ki je očitno še prav posebej primerna za situacijske teme, kakršna je Antigonina, in samo po enkrat v kratki prozi in pesmi.

8 *Mah in srebro*, Maribor 1983, str. 28–29.

9 *Mladina* 14. 3. 1985, str. 21.

10 Raymond Trousson: *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Bruxelles 1981.

Čeprav gre samo za štiri tekste, so zastopane vse tri literarne zvrsti. V prvih treh primerih gre za bolj ali manj popolno pojavljanje poglobitnih prvin, ki konstituirajo mit o Antigoni, se pravi prekletstvo rodu (Gaborovič), pasivna sestra (Jarc, Smole), bratomor Eteokla in Polinejka (Smole, Gaborovič), Antigonin pokop Polinejka (Jarc, Smole, čeprav je pokop pri njem samo slepilo, Gaborovič), predvsem pa seveda konflikt med Antigono in Kreonom. V četrtem primeru, v Detelovi pesmi, pa Antigonina nastopi tako rekoč neodvisno od pripovednega okvira, kar pomeni, da se je poudarek prenesel s situacije na junakinjo, in to se je zgodilo, kot je bilo tudi pričakovati, prav v najkrajšem tekstu, ki se v slovenski literaturi ukvarja z Antigono. Čeprav se na Slovenskem Antigonina pojavlja najpogosteje kot situacijska tema, imamo pri Detelovi pesmi vendarle opraviti samo z junakinjo. Potemtakem se tema o Antigoni v slovenski literaturi pojavlja tako kot situacija kakor tudi kot junakinja.



Nova verzija Govekarjevega romana *V krvi*

Ko se posvečamo pojasnjevanju vprašanja, ki je zapisano v naslovu tega prispevka, želim priklicati v spomin dokaj pogost pojav v literaturi, ko pisatelji, pa tudi drugi besedni umetniki, svoj že objavljeni oz. zaključeni/dokončani literarni tekst predelujejo. Vrsta in stopnja intenzivnosti teh predelav sta seveda lahko različni: medtem ko so npr. Alessandro Manzoni (*Zaročenca*, 1827), Halldór Laxness in Marguerite Yourcenar svoje romane za nove izdaje jezikovno akribično predelovali, je George Moore, ki velja kot irski oz. angleški Zola, svoj roman *Drama v muslinu* (1886) za objavo po tridesetih letih (1915) spremenil tako, da ga je oklestil naturalističnih razlag. Flaubertova prvič objavljena *Vzgoja srca* (1869), kakršno poznamo in beremo danes, je spremenjena druga verzija tega romana, medtem ko je starejša, prva izšla kasneje, šele leta 1910, torej trideset let po pisateljevi smrti. Gottfried Keller je dve, po zasnovi bistveno drugačni različici svojega romana *Zeleni Henrik* objavil v razmiku petindvajsetih let: prvo 1854/1855, drugo pa šele 1879/1880; z mladostno, cipresno mračno verzijo tega romana je bil namreč globoko nezadovoljen, celo tako zelo se mu je zdela zgrešena, da si je z njenimi neprodanimi izvodi, ki si jih je bil priskrbel pri založniku, ogreval sobo.

Za predelavo svojega že objavljenega romana se je odločil tudi Fran Govekar. Po skoraj pol stoletja, potem ko je leta 1896 izhajal v *Ljubljanskem zvonu*, je ponovno vzel v roke svoj romanski prvenec *V krvi*.

Nastal je nov rokopis predelanega romana, ki obsega 408 listov v izmeri 21×17 cm, torej nekoliko večji format A5, na katerih so vpisani kar številni popravki. Gre za sveženj listov, ki so v celoti na novo napisani, in ne za morebitne popravke ali spremembe, vnesene na že natisnjene revijalne liste prvotnega romana iz *Ljubljanskega zvona*.

Prvič obj.: Hladnik, Miran in Kocijan, Gregor (ur.): *Slovenski roman* (Obdobja, 21). Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2003, str. 73–79.

Ta rokopis, ki ga hranijo v zapuščini Frana Govekarja v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani,¹ doslej še ni bil literarnozgodovinsko evidentiran. Razlog za nepoznavanje tega teksta je gotovo dejstvo, da spada med gradivo, ki so ga v NUK sicer inventarizirali, se pravi grobo obdelali, ne pa še katalogizirali. Domneva, da bi tak predelan roman lahko v resnici obstajal in da bi ga bilo vredno poiskati, izvira iz pisateljevega pričevanja, ki ga najdemo v njegovem obsežnem pismu prijateljici Ruženi Noskovi-Naskovi, češki igralki, ki je v začetku 20. stoletja nastopala tudi v Ljubljani. V tem pismu, ki nosi datum 8. junij 1947, je namreč zapisana tale izjava, ki se nanaša na pravkar pretekla medvojna leta: »[P]redelal in popolnil [sem] svoj prvi roman 'V krvi'« (Pisma Frana Govekarja. Tretja knjiga, 120).²

Obstoj te verzije romana, ki ga je avtor predelal in izpopolnil, za slovensko literarno zgodovino seveda ne more biti nezanimiv. Kakorkoli namreč že gledamo na Govekarjev roman iz leta 1896, z zgodovinskega, idejnega ali estetskega vidika, to delo pomeni tisti temeljni orientacijski tekst, iz katerega izhajamo in na katerega se oziramo, ko merimo literarno pokrajino slovenskega naturalizma, saj z njim tako ali drugače povezujemo kar dovršen del slovenske proze vsaj dveh desetletij. Zato smemo trditi, da ima ta roman v literarnem koordinatnem sistemu na Slovenskem ob prelomu 19. in 20. stoletja trdno določeno mesto.

V nasprotju z literarnozgodovinskimi sodbami je imel Fran Govekar o svojem delu vseskozi visoko mnenje, saj je še v prvem letu okupacije med drugo svetovno vojno, pozimi leta 1941, v intervjuju z Božidarjem Borkom izjavil, da je s svojimi deli nastopal »zoper slabokrvno literaturo in nabuhlo romantiko ter stremel po orisu resničnega, svežega življenja«, da je hotel »ljudi iz mesa in krvi« in da je uvedel »salone, [...] gospodo, meščana in njihov način življenja, gledanja, konverzacije.«³

Šlo mu je torej za umetniško upodabljanje resničnega življenja, in ta pisateljeva namera se kaže tudi v novi verziji romana *V krvi*.

1 Inv. št. 10/69, mapa IV. Gradivo je NUK odkupila 30. 5. 1969 od pisateljve hčerke Milene Govekar.

2 Da se je Govekar ukvarjal s tem romanom, je verjetno povezano s ponudbo Jožeta Žužka, lastnika založbe Klas, ki je bil leta 1944 pripravljen izdati njegova leposlovna besedila v knjižni obliki pod naslovom *Izbrana dela*, vendar do realizacije načrta zaradi neugodnih medvojnih razmer ni prišlo. Ta nova izdaja bi na pisateljvevo željo poleg novih, še neobjavljenih del vsebovala ponatise »z gramatikalnimi in stilističnimi izboljšavami«, pa tudi »temeljito popravljene, predelane in lastnoročno nanovo prepisane spise«; prav v slednjo skupino sodi nova verzija romana *V krvi*. (Pisma Frana Govekarja. Tretja knjiga, 246 in opomba Dušana Moravca prav tam, 436.)

3 Obisk pri Franu Govekarju. *Jutro* 289 (11. 12. 1941).

Primerjajoč obe različici romana, ki nosita isti naslov *V krvi*, se spuščamo od obrobnih preko globljih do najbolj bistvenih sprememb, ki zaznamujejo novi, modificirani tekst. Najmanj pomembno, komajda omembe vredno, je predrugačenje imen nekaterih oseb v romanu.

Večje, že kar precejšnje so spremembe, ki zadevajo jezikovnostilno ravnino romana, kar pa zadeva deskripcije, zlasti ženske garderobe, so te marsikdaj celo bistveno skrčene. Tako je npr. v novi verziji ohranjen stavek: »Kakor sneg in češnjevo cvetje belo in lahko je viselo v omari krasno poročno oblačilo« (rkp. 202). Izločen pa je njegov podrobnejši opis: »Elegantno princesno krilo je bilo iz najfinejšega grenadina. Kratka, do komolcev segajoča rokava, ovalna naprsna vstavka in zavratna nabornica so bili iz pliševanega gazeja slonokostene barve. Umetni mirtovi šopki so se vili od levega spodnjega roba naokolo ob krilu navzgor tja do vstavka. Poleg pa je stalo dvoje kakor igračice majhnih čreveljčkov iz belega atlasa« (LZ, 397). Izločen je tudi vzneseni opis Tončke, ki je videti kakor majski sen »v lahni, vonjivi obleki. Krilo se je tesno prilegalo krasnemu oprsju ter kakor ulito objemalo Tončki vitke ude. Pod boki pa se je širilo bolj in bolj ter se končalo zadaj v dolgo, težko vlečko. Bele glase-rokavice so segale do komolcev, kjer sta bila lično zadrgnjena balonska rokava. Kakor nežna megla pa je pokrival vso Tončko najfinejši bruseljski pajčolan, ki je bil z briljantno zaponko na lase pritrjen in vrhu glave zavozlan v dražestno pentljo, okoli katere je bilo pripetih nekaj mirtovih cvetov.«

Tudi toaleta ene izmed dam, vabljen v svate, »ki je bila kričeče nevku-sna«, je postala žrtev pisateljeve nove kritičnosti: »[N]je krilo je bilo iz živordečega plisse-crepona, a život je bil iz temnordečega baržuna in plisovanega crêpe de China ter prebogato odičen s svilenim, moderno cvetnatim trakom. V laseh je nosila iz nojevih, čapljinih in kolibrijevih peres sestavljeno aigretto. Na dolgem, brezmesnem, žilavem vratu in na rokah, brezmesnih kot trske, so se bleščali veliki granati« (LZ, 460).

Modificirani so tudi nekateri drugi opisi. Takšen je npr. prizor Tončkinega jutranjega prebujenja po burni ljubezenski noči, ki ga je Govekar očitno ukrojil, potem ko se je oplajal z lastnostmi dveh predlog Émila Zolaja – romana *Nana* in *Greh abbéja Moureta*:⁴

4 Evald Koren: Govekar, Zola in *V krvi*. *Slavistična revija* 21/3 (1973), 317.

Skozi presledek med težkima, pisanimi jutovima zastoroma ob oknu se je ukradel v sobo solnčen žarek. Skočil je na širok fotelj ter obsijal ondi nagomiljeno, v vidni naglici zmetano žensko obleko. Ljubkujoče je božal vse predmete, trepetal in skakal z enega na drugega, potem pa švignil na tik stoječo postelj. In zopet je švigal med damastom, svilo, čipkami in ružem, pa obstal na krasnem, sneznobelem komolcu ter ga poljubljaj. Objemljroč in poljubljajroč ta lepi komolec, pa je zaželel žarek poljubiti vso roko; objel in poljubil je torej še belo ramo, skočil za labodji vrat, švignil na fino bradico ter se utopil v par bujnih, sladkih, živordečih ustnic. Ko pa se je nasitil poredni nagajivec tudi teh, se je začel igrati okoli lepega, ravnega noska in ščegetati zaprti veki. In ni se mu bilo treba dolgo truditi. Nenadoma sta se širom odprli obe veki, in žarek je osupel odskočil na obilico zlatih, po vzglavju razprostrtih las. In ležeče bitje se je prevrglo na levo stran ... iztegnilo obe roki kvišku in trlo prste ... pa zazdehalo. Tedaj pa je začela biti na visoki omari lepa pozlačena ura. (LZ, 395.)

Že na prvi pogled je videti, da se oba navedka razlikujeta po grafični podobi: starejši je zapisan kot zaključen del besedila, kasnejši, ki je za dobro desetino krajši, pa je razgibano členjen na pet odstavkov. Vendar to ni poglobilni razloček, na katerega naletimo; pomembnejši je namreč tisti, ki se kaže v območju stila obeh navedkov, in sicer predvsem v uporabi glagolov. Medtem ko je radoživa dejavnost sončnega žarka v *Ljubljanskem zvonu* izražena z dvaindvajsetimi glagoli, je nanjo v kasnejšem rokopisu vezano samo štirinajst glagolov, njihovo število je torej tukaj zmanjšano za tretjino. Ta precejšnja razlika med zapisoma izvira preprosto iz gotovosti, da se v bohotnejši prvotni verziji kar štiri verba pojavljajo po večkrat, in sicer bodisi v dovršni ali nedovršni obliki: (od)skočiti/skakati (štirikrat), poljubiti/poljubljati (štirikrat), švigniti/švigati (trikrat), objeti/objemati (dvakrat). Potemtakem je povsem očitno, da vsebuje revijalni odlomek od skupaj dvaindvajsetih glagolov le trinajst neenakih oz. nepodobnih. In sedaj presenečenje! Če

Niti ves dan nato se je skozi presledek med težkima baržunastima zastoroma ob oknih ukradel v Tončkino spalnico sončen žarek. Tak tatič porednež!

Skočil je na širok fotelj in lezel po ondi nagomiljeni, v vidni naglici zmetani obleki.

Nato je švigal po tik naslanjača stoječi postelji, med damastom, finim platnom, čipkami in vezeninami, pa obstal na bellem komolcu in ga ljubkoval. A tatič si je želel še več: objel je vso roko, poljubil ramo, se plazil ob vratu, šinil na bradico ter se potopil med dvoje živo rdečih ustnic. Ko pa se je nasitil poredni nagajivec, se je začel igrati okoli noska in ščegetal zaprti veki. Ni se mu bilo treba dolgo truditi. (Rkp. 197.)

Nenadoma sta se odprli obe veki, in žarek je osupel odskočil na obilico zlatih, po vzglavju razprostrtih las. Ležeče bitje se je prevrglo na levo stran, iztegnilo obe roki in trlo prste, pa – zazdehalo.

Tedaj je začela bíti na visoki omari med alabastrskimi stebrički lepa pozlačena ura. (Rkp. 197–198.)

se namreč osredotočimo zgolj na raznolikost glagolov v teh dveh navedenih opisih, potem lahko ugotovimo, da se njegova prvotna revijalna objava in rokopisna varianta iz leta 1944, o kateri smo upravičeno zatrdili, da je glagolsko skromnejša, tako rekoč ne razhajata. Zakaj v primerjavi s starejšo ima tudi novejša verzija skoraj enako število različnih glagolov: vsa verba, in teh je tukaj štirinajst, so namreč vselej drugačna, se pravi, da niti en sam glagol ni uporabljen dvakrat.

Pisatelj se je torej v rokopisni varianti zavestno in dosledno izogibal ponavljanju glagolov. In ne samo to, glagole je prenovil, s tem da je zavrzel dve besedi iz prejšnje različice (obsijati, trepetati), na novo pa uvedel nekaj takih, ki jih v starejši verziji ni: lesti, ljubkovati, plaziti se, šiniti.⁵ Izogibal se je deležnikom, povrhu pa je v tem navedku iz revijalne objave zmanjšal število nedovršnih glagolov (s 7 na 3). S temi stilističnimi posegi mu je uspelo zgostiti opis in učinkovito povečati njegovo dinamiko.

V kompozicijskem pogledu je prišlo do nekaterih večjih sprememb: iz prvotnega enodelnega romana s 15 poglavji je nastal dvodelen tekst s skupaj 23 poglavji (prvi ima 9, drugi pa 14 poglavij). Katero izmed njih je tudi invertirano, npr. prvo iz prve verzije je v drugi predstavljeno na konec 1. dela, kamor po zaporedju dogodkov tudi spada.

Mnogo izrazitejše so preobrazbe, ki zadevajo obe idejni, tezni razsežnosti romana, naravoslovno-medicinsko in politično, ki močno sooblikujeta zgodbe posameznih oseb. O teh dveh motivih je treba povedati naslednje:

Temeljne ideje o dednosti, ki so v prvi verziji naravnost plakativno pojasnjevane, so v drugi ohranile vso svojo agresivno razlagalnost in so le v neznatni meri skrčene: izločeni so npr. kratki pasusi, denimo tisti, ki podvaja razlago atavizma, ta pa je po petdesetih letih še vedno napačno tolmačen, saj ga avtor preprosto istoveti z dednostjo telesnih in duševnih lastnosti. Pač pa je zanimivo, da je s prvotnega Grdiničevega sila obsežnega, impresivnega seznama raznovrstnih bolezni, ki se prenašajo z dedovanjem, črtana prav nimfomanija (rkp. 233), ki naj bi v prvi verziji temeljno opredelila usodo Tončke Vrhnikove.

Kljub temu da je pomenljivo opuščena ta posebna oblika spolne anomalije, pa še vedno ostaja, resda v nekoliko posplošeni obliki, »vobče nagnjenje k nemoralnosti«, ki se pridruži mdr. nagnjenju »h kleptomaniji, samomorilski maniji, blaznosti, krvoločnosti, (in) alkoholizmu«. Izginotje te posebne patološke lastnosti pri naštevanju dednih bolezni ni naključno, ampak je očitno tesno povezano s Tončkinim življenjem, ki je v novi različici romana bistveno bolj lagodno in manj razgibano. Ima se sicer za »izgubljenko« (rkp.

5 V obeh navedkih so te besede podčrtane z dvema črticama.

403), konec koncev ne skrbi za sina, ki so ji ga bili odvzeli, vzdržuje jo bogat jud in živi prazno mondeno življenje. Pomembno je, da se ne prostituira in zatorej tudi ni nevarnosti, da bi končala »v kaki bolnišnici«, kar ji je grozilo v prvi verziji. S svojimi kakor vijolice modrimi očmi in jagodastimi usteci je ostala »zapeljivo prikupna žena. Njeni lasje so bili še prav tako bujni, kakor v dnevih najvišje uglednosti, njen obrazek še prav tako svež, čist in rožnat, kakor tedaj, ko se je vozila z dr. Pajkom k poroki. Le njeno telo je postalo bolj zalito« (rkp. 396). In udobno iztegnjena po divanu, poigravajoč se s cigareto v zlatem ustniku se zdi Vidu Golobu, varuhu njenega otroka, kakor model k sliki »Lepota greha« (rkp. 396–397). Slej ko prej pa se ima Tončka za nesrečno žrtev dednosti, le da sedaj svoje t. i. nemirne krvi naj ne bi bila podedovala zgolj od svoje matere (LZ, 723), ampak bržkone še od babice, prababice in praprababice (rkp. 401). In ta podedovana kri ji potemtakem kroji usodo.

Do še globljih, že kar temeljnih sprememb je v novi verziji romana prišlo v političnem dogajanju. Politično sceno prvotnega romana obvladujeta dve stranki, eno vodi trgovec Tirbič, drugo odvetnik Pajk. Tirbič, ki je novoizvoljeni poslanec, se v svojem kulturnem in političnem programu zavzema mdr. za odpravo gospodarsko in politično kvarnega dualizma, ki ga pogubno podpira velikonemška politika in je zato zveza z Nemčijo usodno zlo; zavzema se za avtonomijo slovanskih narodov, za koalicio vseh slovanskih državnih poslancev, za gospodarsko pomoč avstrijske banke slovenskim posojilnicam in za razširitev šolske mreže od ljudskih prek obrtnih do višje-dekliških šol. In ob robu zahteva za delavce svobodo združevanja od dežele do dežele in pravico do generalne stavke.

Čeprav si dr. Pajk priznava, da je ta politika edino prava, poštena in častna, jo javno zavrača kot idealistično, ki da je »vredna nezrelega študenta.« Da pa bi lahko Pajk in njegovi somišljeniki uspešno nastopili zoper Tirbičevo radikalno stranko, sklenejo ustanoviti »stranko z odločno katoliško narodnim programom«, ki bo delovala pod geslom »vse za vero, dom, cesarja«. Tako Pajkova stranka po ustrahovalni agitaciji, obljubljač gospodarske uspehe, svareč pred propadom vere in nravnosti, s pomočjo duhovščine za las premaga Tirbičevo stranko. Gre torej za antagonizem dveh meščanskih strank.

Drugače v predelanem romanu. Tukaj Pajkov nasprotnik ni samo trgovec Tirbič, ki sedaj modificira in razširja svoj program, npr. z zahtevo po slovenski univerzi in po odpravi »krivičnega, samogoltnega kapitalizma, ki izkorišča in izmozgava ročno in duševno delavstvo«. Tirbič zahteva temeljite gospodarske in družbene reforme, ki bodo odpravile strah »pred revolucijami in prekucijami« (rkp. 182). Novi, mnogo nevarnejši tekmeč dr. Pajku

je slovenska socialna demokratska stranka, ki jo vodi delavski zaupnik Blaž Trpin, poprej stavec in novinar (rkp. 332), strasten agitator, ki mu je »gladko tekla beseda, zmerom ostro udarna in bistra v napadanju in smešenju meščanskega drobtinčarstva, strahopetstva, nazadnjaštva in nihanja, brez širokega, na bodočnost usmerjenega narodnega in prav posebno važnega gospodarskega in socialnega programa« (rkp. 293–294). Za »delavce in delavne kmete« zahteva pravico do upravljanja države ter splošno, enako in tajno volilno pravico. In to stranko »predrznih rdečkarjev« (rkp. 353), ki jih vodi plačanec dunajske judovske centrale, porazi Pajk s pomočjo meščanov, kmetov in duhovščine. Dokazoval je namreč, »da je socialna demokracija revolucionarna, miru in redu v državi nevarna, pa protinarodna, ker je internacionalna«.

Po kratki primerjavi obeh različic romana lahko trdimo, da je sicer prišlo do sprememb, ki so tu pa tam kar velike, da pa ni prišlo do tektonskih premikov. Teža, narava in obseg »predelav in popolnitev« so namreč glede na prvotni tekst take, da so ga v resnici le v nekaterih segmentih globoko preoblikovale, čeprav je treba posebej poudariti, da tudi novi roman nika kor ni utrpel svoje izvirne programatične izrazitosti.

Ker Govekar s prvotnim romanom zagotovo nikoli ni bil prav zares nezadovoljen, lahko izključimo možnost, da bi se bil, čeprav v težkih medvojnih razmerah, predelujoč seveda roman *V krvi*, grel ob kurjenju prvotne verzije svojega dela. Pa tudi če bi se bil za to odločil, bi bil ogenj najbrž pičel, ne bi namreč mogel kuriti – spričo dejstva, da je delo do tedaj izšlo le v revijalni obliki – s knjižnimi izvodi, ampak le z mnogo manj kaloričnimi snopiči listov, iztrganimi iz *Ljubljanskega zvona*.

Literatura

- Govekar, Fran, 1896: *V krvi*. *Ljubljanski zvon* 16. 3–14, 69–80, 131–144, 203–221, 267–276, 331–339, 395–403, 459–470, 523–531, 587–599, 653–662, 715–725.
- -: *V krvi*. (Rokopis predelanega romana). Zapuščina Frana Govekarja, NUK Inv. št. 10/69, mapa 4.
- [Govekar, Fran] Moravec, Dušan, 1983: *Pisma Frana Govekarja. Tretja knjiga*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti (Korespondence pomembnih Slovencev 5/III).
- Koren, Evald, 1973: Govekar, Zola in *V krvi*. *Slavistična revija* 21/3. 281–319.



II

PRISPEVKI K TEORIJI PRIMERJALNE LITERARNE VEDE





Zoran Konstantinović:

Uvod u uporedno proučavanje književnosti

Srpska književna zadruga, Beograd 1984 (Književna misao, 14)

Raznim uvodom v primerjalno književnost, ki danes obstajajo po svetu, se s to knjigo pridružuje že tretje delo, ki ga je o tej vedi napisal kak jugoslovanski komparativist. Poleg obeh predvojnih monografij – drobne Hergešičeve iz leta 1932 in nato obsežnejše Ocvirkove iz leta 1936 – imamo torej pred seboj knjigo, ki jo je tokrat napisal srbski literarni znanstvenik, profesor primerjalne književnosti v Innsbrucku, kamor je leta 1970 prešel z beograjske univerze. Glede na evropski položaj primerjalne literarne vede v tridesetih letih je jugoslovanska komparativistična dejavnost na področju teoretičnometodoloških del naravnost edinstveno bogata, zato seveda nemalo preseneča dejstvo, da Konstantinović svojo knjigo, ki jo je po lastnih besedah sestavil tako, da je vrsto svojih spisov povezal v celoto, razglašala za prvi celovit uvod v primerjalno književnost »na našem jeziku« (str. 6). Ne sme nas begati spoznanje, da avtor v tej zvezi ni upošteval Ocvirkove knjige, ki je pisana v slovenščini, pač pa ugotovitev, da je prezrl Hergešičevo knjižico, kajti njegova *Poredbena ili komparativna književnost*, ki je izšla samo leto dni po znameniti francoski monografiji Paula Van Tieghema,¹ je bila

Prvič obj.: *Primerjalna književnost*, 1985, letn. 8, št. 1, str. 76–81.

- 1 V knjigi je sicer omenjeno, da je bila Van Tieghemova *La Littérature comparée* prevedena v več jezikov (str. 13), ni pa zabeležen obstoj srbskohrvaškega prevoda, ki je izšel l. 1955 v posebni zbirki beograjske (!) založbe Naučna knjiga. Sicer pa kaže opozoriti še na zmedo v bibliografski enoti Van Tieghem na str. 205: (1) ni razloga, da je četrta izdaja njegove knjige uvrščena v posebno geslo, če takšno geslo zavoljo prejšnjih izdaj že obstoji; (2) Paul Van Tieghem je zapisan kot avtor knjige o tujih vplivih na francosko književnost, ki pa je bila prvič objavljena že l. 1961, in ne šele 1967. leta, kajti takrat je izšla že drugič. Sicer pa te študije ni napisal Paul Van Tieghem (+1948), pač pa jo je dolgo po očetovi smrti objavil njegov sin Philippe. Seveda smo presenečeni spričo ugotovitve, da Konstantinović nikakor ne loči med obema Van Tieghemoma, v imenskem kazalu pa se oba pojavita celo izrečno kot ena sama oseba, ki je poenoteno imenovana kar Philippe Paul Van Tieghem (str. 229).



sicer objavljena v Zagrebu, pisana pa je konec koncev vendarle v srbskohrvatskem jeziku. Vse tako kaže, da za Konstantinovića obe predhodnici njegovega celovitega uvoda v primerjalno raziskovanje književnosti sploh ne obstajata, saj priča o tem okolnost, da tudi njunih avtorjev nikoli ne omeni – niti imensko niti bibliografsko – celó ne tedaj, ko v zadnjih dvanajstih vrsticah drugega poglavja bežno načrtuje, kako se drugi jugoslovanski narodi vključujejo v komparativna raziskovanja. Potemtakem ne gre za to, da bi Konstantinović takrat, ko je svojo knjigo označil kot absolutni novum, imel v mislih le področje srbske literarne vede, marveč se nam njegovo zatrdilo pokaže bržkone kot očitna posledica skoraj neverjetne neinformiranosti, ki povzroča kar krepko premakne akcente v strnjemem izročilu primerjalne književnosti na jugoslovanskih tleh. Bo treba nepoučenega bralca slej ko prej napotiti na druge vire? Za primer vzemimo Ulricha Weissteina, ki je ameriško izdajo svoje teoretične knjige o primerjalni književnosti leta 1973 v predgovoru uvrstil med priročnike, ki so natisnjeni v desetih jezikih sveta, med katerimi sta izrečno imenovana tudi srbskohrvatski in slovenski jezik; še več, Hergešićevo in Ocvirkovo knjigo najdemo tudi v izbirnem seznamu znanstvenih del, kjer sta obe monografiji navedeni v bibliografsko povsem korektni obliki.

Prvo poglavje svoje knjige posveča Konstantinović različnim opredelitvam nalog in delovnih področij primerjalne književnosti. Ko razgrinja poglobljene znanstvene težnje v tej vedi, opozarja kajpada na tri velike raziskovalne sklope: na genetske ali kontaktne zveze, na interdisciplinarne povezave in na tipološke analogije. To so pa seveda hkrati značilnosti raznih smeri primerjalne književnosti, ki jih po ustaljeni navadi označujemo kot posamezne nacionalne šole, čeprav je to poimenovanje spriču notranje neenotnosti upravičeno samo do neke mere. Raziskovanje dejanskih zvez med literarnimi pojavi je potemtakem pomembno za francosko šolo, povezanost literature z drugimi področji, predvsem umetnostmi, je značilnost ameriške, medtem ko so tipološke analogije opazna raziskovalna posebnost sovjetske šole. Konstantinović pa se ne omejuje le na ustaljeno trojico, kajti število šol razširi za še eno – in sicer nemško. Ker pa teoretična misel moderne nemške primerjalne literarne vede ne more postreči s tako izrazitimi novostmi in načeli, kakršna so uveljavili nekateri znanstveniki omenjenih treh narodnosti, se nam avtorjeva odločitev ne zdi prepričljiva. Konec koncev pa nam pisec sam posredno razkrije neprimernost svojega ravnanja: ker nemške primerjalne književnosti ni mogoče povezati s kakim posebnim raziskovalnim sklopom ali tipom, kot to lahko storimo z ustaljenimi tremi smermi, je Konstantinović seveda ne more postaviti enakovredno ob te tri karakteristične šole, marveč jo vloži v sredo med dvema šolama, namreč

francosko in ameriško. Zategadelj se nam ob tem početju rezko oglašja pomislek, ali bo poslej lahko vsakdo, ki deluje na primer na nizozemskem, španskem ali turškem jezikovnem področju, primerjalno književnost tiste dežele razglasil za nizozemsko, špansko ali turško šolo? Ne bodo tako že brez tega precej sporne oznake nacionalnih šol izgubile kratko in malo sleherni smisel?

Po informaciji *O primerjalnem raziskovanju književnosti pri Srbih*, kjer je nanizanih okoli petdeset monografij in obsežnejših študij s polnimi bibliografskimi podatki, avtor v tretjem poglavju ponovno spregovori o značilnostih treh komparativističnih šol, le da sedaj ta tri različna raziskovalna prizadevanja poveže v enoten sistem, ki ga razume kot del večjega sistema – literarne vede. In ravno temu obširnejšemu sistemu je predvsem posvečen ta razdelek knjige, pa čeprav je naslovljen *Komparativistika v sedanjem trenutku literarne vede*. Konstantinović govori o različnih znanstvenih paradigmah, ki jih opredeljuje kot sklope načel, s katerimi se skušamo približati resnici: o pozitivizmu, ki je tako rekoč obšel literarno delo, in o fenomenologiji, ki je literarno delo sicer konstituirala kot estetski predmet, a ga je hkrati izločila iz družbenega in zgodovinskega konteksta. V najnovjšem času pa odkriva Konstantinović novo paradigmo, ki da je nastala iz celega niza pomembnih spodbud s področja fenomenologije, lingvistike, strukturalizma, kibernetike, semiotike, pa moderne hermenevtike in postfreudovske psihoanalize. Ko je potemtakem naslikal panoramo vseh pomembnejših idej, ki so v zadnjih desetletjih vznemirjale in zaznamovale raziskovanje literature, ugotovi, da razume literarna veda svoj predmet kot diahronični in sinhronični proces med avtorjem, tekstom in bralcem. Seveda je v ospredju zanimanja tudi tokrat literarno delo, le da sedaj kot prvina komunikacijskega procesa, kot komunikat. In kakšno vlogo pripisuje Konstantinović primerjalni književnosti, ki je samo poseben sistem v širšem sistemu literarne vede? Komunikacijska teorija določuje seveda tudi primerjalno književnost, le da so njene naloge kar se da specifične, saj se ukvarja (1) z interliterarnimi in (2) interdisciplinarnimi pojavi.

Na dnu te spretne in uporabne Konstantinovićeve opredelitve primerjalne književnosti pa kljub modernejšemu besednjaku z lahkoto prepoznamo obrise znane Remakove dvočlenske definicije, ki govori o raziskovanju (1) literature preko meja ene dežele ter (2) odnosov med literaturo in drugimi področji človekovega delovanja, predvsem različnimi umetnostmi. Čeprav opremi Konstantinović oba dela te opredelitve, pač v skladu z aktualnejšo terminologijo, z novima imenoma, nas zavoljo implicitnih vsebinskih premikov zanima predvsem prvi člen. Avtor ga, kajpada v nasprotju z intraliterarnostjo, ki označuje odnose znotraj samó ene nacionalne literature,

preimenuje v interliterarnost, ki pa je značilna po tem, da zaobjemlje obe temeljni obliki medliterarnih pojavov, se pravi takó *rappports de fait* kot tudi tipološke analogije. S to potezo mu je uspelo združiti v enotno oznako dve neenaki prizadevanji, izmed katerih prvo običajno pripisujemo francoski, drugo pa sovjetski šoli primerjalne književnosti. Konstantinovićevo tolmalčenje je potemtakem toliko novo, ker Remakova, v resnici ožja definicija primerjalne književnosti, ki jo lahko v prvem razdelku te knjige preberemo v angleščini in prevedeno v srbskohrvatski jezik, takšno razlago kvečjemu dopušča, je pa nikakor ne more izreči.

Pričakovali bi, da se bosta naslednja razdelka knjige obširneje ukvarjala prav s sestavinama Konstantinovićeve definicije, ki bi ju lahko še natančneje opredelila. Vendar eksplicira enega izmed obeh segmentov v nadaljevanju le en spis, namreč *Interliterarnost literarnega dela*, kjer obravnava avtor tiste elemente pojmovnega aparata primerjalne književnosti, ki nam omogočajo opisati, kako in v kolikšni meri so v literarnem delu navzoči elementi tujih literatur. Izmed t. i. dejanskih zvez razlaga avtor literarne reminiscence, impulze, kongruence (teh pozna več vrst) in filiacije, s področja tipoloških analogij pa takšne, ki so družbeno pogojene (te so pomembnejše) in poleg njih še tipologije, ki so določene bodisi z literarno zvrstjo oziroma vrsto ali pa so psihološko oziroma klimatsko pogojene.

Spis z naslovom *Interdisciplinarne zveze*, ki bi gotovo sodil v neposredno soseščino tega četrtega razdelka, pa je dislociran, saj je uvrščen v knjigo šele kot deseta enota. Najbrž ni potrebno posebej poudariti, da se Konstantinović v tem spisu, ki je sicer natlačen z bibliografskimi navedki, izrečno navdušuje za Remakovo koncepcijo raziskovanja literature preko njenih lastnih meja. Vendar zapušča avtor trdna tla primerjalne književnosti kot vede, ko se predaja razglabljanju o tem, kako nujno je s pomočjo književnosti in njenih povezav z drugimi področji človekove dejavnosti in manifestacijami človekovega duha bolje osvetliti trenutek, ki ga živimo, ker se bomo tako bolje zavedali samih sebe (str. 155).

Tri razdelke lahko imenujemo srbske, saj nas njihovi podnaslovi poučijo o tem, da gre za prispevke k raziskovanju srbske književnosti, in sicer v sistemih (ne: obdobjih) romantike in avantgarde ter o razvoju estetskih meril srbskega bralnega občinstva. V slednjem preizkuša Konstantinović na številnih primerih iz zgodovine srbske književnosti možnost, kako uporabiti recepcijsko estetiko, zlasti njeno t. i. obzorje pričakovanja (*Erwartungshorizont*, *horizon d'attente*). Avtor razlaga, kako so se v 19. in 20. stoletju spreminjala pričakovanja srbskih bralcev in kaj je vplivalo na vedno nove razširitve tega obzorja. Spis je informativno zanimiv, saj opiše pogloblitve postaje srbske literarne preteklosti z uporabo moderne literarnozgodovinske kategorije.

Spričo teoretičnega značaja knjige pa vendarle pogrešamo razjasnitev načelnega vprašanja, namreč natančnejšo razmejitev med mlajšo recepcijsko estetiko in podobnimi prizadevanji primerjalne književnosti. Zakaj ta veda se je z recepcijo, kajpada tuje literature, ukvarjala že sto let, ne da bi dolgo časa sploh uporabljala ta pojem, ki ga ni najti ne pri Van Tieghemu (1931) ne pri Guyardu (1951) ne pri Jeuneu (1968).² Izraz se je v komparativistični vedi, vendar sedaj vsebinsko razširjen, prav zares uveljavil šele na 9. kongresu Mednarodne zveze za primerjalno književnost leta 1979 v Innsbrucku, kjer je Hans Robert Jauss, ki je nekoč žolčno napadel primerjalno literarno vedo, postal ena osrednjih znanstvenih figur. Je mogoče razliko med obema pristopoma vsaj deloma razložiti s sklepno ugotovitvijo iz področnega poročila Yvesa Chevrela na tem kongresu, češ da primerjalna književnost in recepcijska estetika ne merita na popolnoma isto bralčevo dejavnost?

Zanimiv je esej, ki ga je Konstantinović posvetil vprašanju *Komparativistika o prevajanju*. Prepričan je namreč, da komparativista ne zanimajo samo prevedena dela in prevajalci, ampak tudi principi prevajanja. Potem ko nam razgrne široko paleto teh vprašanj, sklene svoje razpravljanje z ugotovitvijo, da odpira raziskovanje prevodov primerjalni književnosti dve veliki področji, kjer gre na eni strani za vlogo prevoda v mednarodni literarni komunikaciji, se pravi za pomen prevoda kot posrednika, in na drugi strani za analizo prevodov, ki bi naj pripeljala do teorije prevajanja.

Naslov devetega spisa *O primerjalni metodologiji* ne označuje metodologije primerjalne književnosti ali metodologije primerjanja, pač pa primerjalno proučevanje različnih metod literarne vede, se pravi to, kar imenujejo v anglosaškem svetu *comparative criticism*. Na šestih straneh so naštetih glavni metodološki pristopi, povezani po sorodnosti v skupine, in niz znanstvenih publikacij, ki se ukvarjajo z metodološkimi vprašanji literarne vede. Ob koncu spisa zopet naletimo na eno izmed avtorjevih izjav o zunajliterarnem in zunajznanstvenem poslanstvu primerjalne književnosti. Govoreč o tem, da razumejo nekateri filozofi in znanstveniki literarno delo kot estetski predmet, ki je strukturiran v naši zavesti, Konstantinović ugotavlja, da se na to »navazuje tudi vprašanje o strukturiranosti naše zavesti v širših strukturah. Ko se dokopljemo do spoznanja o umetniškem delu, spoznavamo čedalje več tudi o sebi. Primerjalna metodologija nam odkriva pota do tega. Če književnost vsebuje vso človeško izkušnjo, je komparativistika obenem tudi možnost, da pridemo do te izkušnje.« (str. 152)

Knjigo skleneta dva krajša sestavka. Medtem ko v predzadnjem Konstantinović razmišlja o možnostih, kako se lotiti svetovne književnosti,

2 Prim. Yves Chevrel: *De l'influence à la réception critique* (v: *La recherche en littérature générale et comparée*, Paris 1983, str. 89–109).

govori sklepni esej *O neogibnosti komparativističnih raziskovanj*. Ta programatični naslov razkriva avtorjev pogled na primerjalno književnost, ki ni ne veda o primerjanju ne veda o vplivih, ampak disciplina, ki odkriva v vsakem literarnem pojavu štiri elemente. Literarni pojavi so potemtakem (1) kompleksne enote, ki se redkokdaj razvijejo iz ene književnosti; (2) njihova bistvena lastnost je mobilnost, se pravi, da redkokdaj ostanejo znotraj ene književnosti; (3) pri tem gibanju se zavoľjo spremenjenega konteksta še sami spreminjajo; (4) v kaki drugi literaturi pa se lahko pojavijo še te daj, ko v njej obstajajo za to prikladne razmere: takrat tista literatura pojav sprejme in ga vključi v svoje obzorje.

Primerjalna književnost pa je poslej potrebna tudi nacionalnim literaturam, ker tudi v monoliterarnih sistemih pripada vsak pojav še drugim sistemom, bodisi zvrstnemu oziroma vrstnemu sistemu bodisi sistemu kakega gibanja ali pa kakemu regionalnemu sistemu. Sicer pa se je pokazalo, da je primerjalna književnost tista veda, preko katere peljejo pota tako k literarni teoriji kot tudi k zgodovini svetovne književnosti.

Konstantinoviću je uspelo, in to je bila tudi njegova namera, napisati nekonvencionalno knjigo o primerjalni književnosti, ki se razlikuje od drugih tovrstnih poskusov morda najbolj po tem, da je to znanstveno disciplino tesno povezal z vznemirljivim sočasnim dogajanjem v literarni vedi. Kot živa in žilava stroka, ali prosto po Konstantinoviću, kot manjši sistem v obsežnejšem sistemu, je primerjalna književnost seveda sprejemala vase tiste prvine literarne vede, ki so zanjo primerne, koristne in dragocene.

Pričujoča knjiga je opremljena z ustreznim znanstvenim aparatom: vsebuje izčrpne opombe, ki so včasih že kar monografske miniaturre, bibliografijo knjig, študij, kongresnih zbornikov in revij s področja primerjalne književnosti (kjer sicer pogrešamo našo revijo *Primerjalna književnost*), pa še stvarno kazalo (nekateri pojmi so celo razloženi) in seveda imensko kazalo. Źal pa naletimo v knjigi na (pre)številne napake, nezanesljive podatke in površne navedbe,³ med katerimi so tudi takšne, ki jih je zelo težko

3 (A) Avtor povesti *René* ni Alphonse de Châteaubriant (+1951), pač pa François-René Chateaubriand (+1848) – str. 75 in 230; pravilno Ź. Vajszerbe (Weisgerber) nam. Z. Vajszerber (v cirilici) – str. 120, Gunter (nam. Reinhold) Grimm – str. 185 in 223, Viktor (nam. Vladimir) Źirmunski – str. 224.

(B) Pravilni naslov Levinovega članka je *La littérature comparée. Point de vue d'outre-Atlantique* – str. 19; pravilno *Alf* (nam. Alfa) *laila va laila* (v cir.) – str. 133, *Reallexikon der (nam. zur) deutschen Literaturgeschichte* – str. 6 in 155, *Primerjalna književnost nam. Revija za primerjalno književnost* – str. 41 in 201, *Theorien* (nam. Theorie) *und Modelle* – str. 185, *Selbstreproduktion* (nam. Selbstproduktion) *als Verfahren* – str. 191; sestavek v ustreznem leksikonu se glasi *Philosophie und Dichtung*, ne pa *Literatur und Philosophie* – str. 139. Źurišinoва študija o aktualnih problemih marksistično-leninistične teorije primerjalne književnosti, ki je navedena v opombah na str. 182, ni objavljena v reviji *Slavistik* 1976,

opravičiti. Sicer pa je pričujoči uvod v primerjalno književnost po svoji zgradbi ohlapen tekst, ki nosi izrazit pečat svojega nastanka, saj daje streho nizu dvanajstih sestavkov, ki so med sabo večkrat šibko povezani, se pravi, da niso zlit v celoto, ki bi bila nato smiselno členjena na sorazmerna poglavja. Takšnega bralčevega pričakovanja knjiga ne izpolnjuje, pa čeprav imamo konec koncev opraviti z delom, ki ga je o eni temi napisal en sam avtor.

str. 469–481, marveč v *Weimarer Beiträge* 1975, 2, str. 5–22, kar je v bibliografiji na str. 198 pravilno zapisano; v nepravilno citirani reviji *Slavistik* (prav. *Zeitschrift für Slawistik*) pa je na istih straneh natisnjena sorodna študija R. Rosenberga *Marxistische Literaturtheorie und Komparatistik*.

(C) Wellekova misel, ki je navedena v op. 11, ni natisnjena v *Proceedings of the Second Congress of the ICLA*, marveč v *Theory of Literature* Welleka in Warrena – str. 176; Remakov sestavek o primerjalni književnosti, ki je v nemškem prevodu ponatisnjen v Rüdigerjevem zborniku *Komparatistik* (1973), ni za to priliko »nekako razširjen« spis iz l. 1961, marveč prevod druge, širše inačice, natisnjene že l. 1971 v popravljeni izdaji ameriškega zbornika *Comparative Literature – Method and Perspective*; zibelka (francoskega) univerzitetnega pouka ni Sorbona, pač pa Lyon (1897) – str. 15; Shakespeara je prevajal tudi Ludwig Tieck, ne samo njegova hčerka Doroteja – str. 134; pravilno tipološke analogije nam. anomalije – str. 209.

(D) V bibliografiji in opombah so uredniki oz. sestavljalci publikacij, v katerih so objavljeni teksti več piscev, predstavljeni pogosto kar kot avtorji, saj ob imenu ni zabeležena njihova uredniška funkcija. Tako npr. Ulrich Weisstein ni naveden samo kot avtor svoje knjige o primerjalni književnosti, marveč tudi kot avtor zbornika o ekspresionizmu kot mednarodnem pojavu, čeprav ob njem sodeluje v knjigi dvajseterica drugih piscev. Informativnost tega gesla bi bila korektna šele takrat, če bi Konstantinović tudi ob Weissteinovo ime v oklepaju pristavil besedo urednik, oziroma ustrezno srbskohrvatsko besedo (izd.), kar je storil v nekaterih drugih bibliografskih geslih.



Rečnik književnih termina in primerjalna književnost

Uporabnosti strokovnega slovarja običajno ne presojamo toliko po številu obravnavanih pojmov kot po tem, ali so informacije, ki jih iščemo, stvarne, natančne in zanesljive. Zato je seveda želeti, da tem zahtevam ustrezajo ne samo gesla, ki so abecedno razvrščena, ampak tudi vsa strokovna pomagala. V *Rečniku književnih termina* (RKT) pa je prav ta aparat razmeroma skromen, saj ga sestavljajo samo bibliografije, ki so priključene posameznim geslom, in pa kazalke. Ker obsega RKT veliko število gesel, hkrati pa ne premore nobenega kazala, ne imenskega ne stvarnega, je seveda nujno, da v njem utripa močno razvejan sistem kazalk, katerega poglobljena naloga je, da načrtno povezuje gesla oziroma pojme v smiselne celote.

Takšna celota je kajpada tudi primerjalna književnost, zato nas zanima, kako so v RKT obravnavani pojmi s področja te posebne discipline literarne vede, pri čemer bomo upoštevali vse tri sestavine slovarja – gesla, bibliografije, zlasti pa soodvisno delovanje kazalk.

Po našem prepričanju bi moral biti sestavek *nauka o književnosti* tisto žariščno orientacijsko geslo RKT, kjer bi se bilo mogoče poučiti o razvejanem omrežju bistvenih vprašanj literarne vede, h kateri sodi prav gotovo tudi primerjalna književnost. Vendar njegov avtor Zdenko Škreb govori samo o treh delih oz. oblikah literarne vede – teoriji književnosti, književni kritiki in zgodovini književnosti. Niti z besedico pa ne omenja primerjalne literarne vede, kaj šele da bi nas s kazalko opozoril na ustrezno geslo o naši stroki. To napotilo prejmemo šele v dolgem, petnajst stolpcev obsegajočem geslu *istorija književnosti*, kjer Dušan Puhalo v skupih besedah pove nekaj tudi o primerjalni književnosti. Označi jo sicer kot posebno disciplino literarne zgodovine, v isti sapi pa ugotavlja, da se v primerjalni književnosti literarna teorija prepleta z literarno zgodovino in da jo bo njen nadaljnji razvoj verjetno še bolj približal literarnoteoretičnemu področju. Že po tej opredelitvi

Prvič obj.: *Primerjalna književnost*, 1987, letn. 10, št. 2, str. 70–72.

ne more biti dvoma, da bi bilo primerneje, če bi se primerjalna književnost znašla v Škrebovem sestavku *nauka o književnosti*, kjer smo jo konec koncev tudi upravičeno pričakovali.

Puhalovo napotilo h geslu *uporedna književnost* bi nas moralo naposled pripeljati do cilja, se pravi do tistega sestavka, ki se edini posebej ukvarja s primerjalno književnostjo. Na srbskohrvatskem jezikovnem področju pa so poleg navedenega termina v rabi vsaj še trije izrazi, komparativna književnost, komparatistika in poredbena književnost, in nemalo smo presenečeni, ko odkrijemo, da je primerjalni književnosti posvečeno še eno geslo, ki pa se tokrat imenuje *komparativna književnost*. Se pravi, da je ta disciplina obravnavana kar dvakrat, saj izpod peres dveh avtorjev obstajata dve gesli, ki se razlikujeta ne samo po naslovu, ampak tudi po obsegu; vrhu tega med sabo nista niti povezani, kaj šele usklajeni. Nikola Koljević je napisal sestavek *komparativna književnost*, ki obsega komaj poldrugi stolpec, medtem ko je Zoran Konstantinović objavil kar kratko monografijo z dvojnim naslovom *uporedna književnost, uporedno proučevanje književnosti*. Spričo tehtnosti in razsežnosti Konstantinovićevega prispevka, ki sodi z več kot 500 vrsticami med najdaljša gesla, ne more biti dvoma, da lahko velja kot temeljni spis o tej vedi v RKT samo njegova *uporedna književnost* in ne Koljevićeva *komparativna književnost*.

Za omenjeno dvojnost bi se morda sploh ne menili ali pa bi jo odpravili kot kuriozum, če bi ostala omejena samo na ti dve gesli, ki sta nazadnje zaključeni celoti, in če bi se vsi drugi sestavki s področja primerjalne književnosti povezovali samo z enim izmed obeh prispevkov, najbolje seveda s Konstantinovićevim. Vendar ni tako, kajti ravno zaradi te temeljne dvojnosti utripajo kazalke vsevprek samovoljno in nekontrolirano, pogosto v nasprotujoče si smeri, s čimer vnašajo v slovar precejšen nered, če že ne kar zmedo. Denimo: v obeh geslih, Konstantinovićeve (*u. k.*) in Koljevićeve (*k. k.*), napotuje kazalka na sorodno geslo *opšta književnost*, vendar najdemo tam povratno kazalko na *k. k.*, ne pa na obsežnejšo *u. k.*, kar pomeni, da je zanemarjeno tisto geslo, ki smo ga upravičeno razglasili za temeljno. Ali: v geslih *uticaj* in *prevodna književnost*, ki sta pomembni raziskovalni področji primerjalne književnosti, nas kazalka obakrat usmerja na postransko *k. k.*, medtem ko stoji v geslu *svetska književnost* kazalka na *u. k.* V *uticaju* pride povrhu še do verižnega učinka, kajti do njega pripelje tudi kazalka iz gesla *pozajmica*, kar pomeni, da se nepoučenemu bralcu prek *uticaja* odpira edino le pot k zanemarljivi *k. k.* namesto k izčrpni *u. k.* Niti v enem niti v drugem sestavku o primerjalni književnosti pa ni kazalk, ki bi opozorili, da obstajata posebni gesli *pozajmica* in *uticaj*!

Kot je videti, se dvojnosti ni bilo mogoče ogniti niti znotraj tistega dela, ki ga je opravil en in isti pisec. Tako kaže opozoriti na to, da obstajata tudi o

receptiji oz. receptijski teoriji dve gesli, ki pa ju je obe napisal Z. Konstantinović. Širši izmed obeh sestavkov o tem predmetu je *receptija*, obogaten z naravnost razkošno bibliografijo, ki zaobjema relevantno znanstveno literaturo do l. 1981. Drugo geslo, *teorija receptije*, je šibkejše, nekoliko krajše, opremljeno pa samo s tremi, ne najnovejšimi bibliografskimi enotami, saj je edino domače delo iz l. 1978, najmlajše tuje pa iz l. 1972! Iz tega lahko sklepamo, da je drugo geslo starejša, morda celo pomotoma objavljena varianta bogatejše *receptije*, pa čeprav govori zoper to domnevo dejstvo, da prav nanj (pomotoma?) opozarja kazalka (str. 205). Ali je treba še posebej zapisati, da tako kot gesli o primerjalni književnosti tudi ti dve nista med sabo usklajeni, in da povsem očitno do podvajanja ni prišlo zavoljo morebitnih konkurenčnih pobud, ampak da gre za razviden uredniški spodrslijaj?

V RKT je tudi dosti drugačnih neuskklajenosti in napak, ki so se izmuznile urednikom in drugim sodelavcem pri pripravljanju gradiva za tisk. Če npr. pisec v geslu *uporedna književnost* s kazalko opozarja na svoj sestavek, ki bi se naj imenoval fenomenologija, v resnici pa je geslo najti pod naslovom *fenomenološki metod*, gre pri tem za neskladje, ki sicer ni opravičljivo, vendar v bistvu malenkostno, in ga bo bralec z lahkoto premagal. Huje pa je, če npr. kazalka neodgovorno napoveduje geslo književna pozajmica (str. 857), ustreznosti sestavek pa je treba poiskati po obrnjenem besednem redu, torej pod drugo črko: *pozajmica, književna*. Po daljšem listanju pa se bralec tudi tega navadi, saj je treba na tak način, se pravi z odvzemanjem ali dodajanjem pridevnika književni, včasih najti še nekatere druge pojme, kot npr. *period in pravac* (str. 344), ki ju v resnici obravnavata gesli *književni period in književni pravac*, itd.

Neenotnost v fonetični transkripciji tujih besed je razvidna npr. ob imenu Paula Van Tieghema, avtorja prve moderne monografije o naši stroki, ki ga Dragiša Živković zapiše van Tigem (str. 511), Zoran Konstantinović pa fan Tihem (str. 850). V bibliografijah obeh gesel o primerjalni književnosti navajata pisca samo francosko izdajo njegove *La Littérature comparée* iz l. 1931, Gvozden Eror pa nasprotno samo srbskohrvatski prevod *Uporedna književnost* iz l. 1955. V geslu *komparativna književnost* je omenjen Marius-François Guyard, čigar ime zapiše Koljević kar M. F. Gijon, pri čemer gre očitno za napako, ki ne zadeva samo transkripcije (pravilno bi bilo Gijar).

Medtem ko je beseda metoda v več kot ducat primerih rabljena kot maskulinum (geslo *biografski metod* in vrsta kazalk na str. 607 in drugod), jo Milan Damnjanović izjemoma uporablja kot femininum. Itd.

Primerjalna književnost kot posebna veda s samosvojo metodologijo in morda tudi teorijo je v RKT razmeroma šibko zastopana. Izmed pojmov, ki jih slovar obravnava, smo omenili skorajda vse, kar pomeni, da bi bilo

možno razložiti še kar lepo število specifičnih terminov, kot denimo imago-logija, literarno obzorje, posredniki, tematologija ipd. Vendar ne gre v prvi vrsti za to, da RKT do precejšnje mere zanemarja značilno izrazje te discipline; to, kar nas razočara, je očitno pomanjkanje uredniške volje, da bi bilo naše področje literarne vede prezentirano kot otipljiva celota, v kateri bi bili posamezni pojmi oz. gesla primerno izbrani, v skladnem razmerju in dopolnjujočem se odnosu, integrirani seveda v ostalo izrazje literarne vede.

Povedano pa ne velja za Konstantinovićevo osrednje geslo, ki v marsičem zapolnjuje siceršnje vrzeli v RKT.

Primerjalna književnost na Slovenskem

Ob Kosovi *Primerjalni zgodovini slovenske literature*

Primerjalno književnost je že od vsega začetka zaznamoval z znanstvenozgodovinskega stališča relativno pozen nastop, saj se je v institucionalizirani obliki pridružila tradicionalnim monoliterarnim vedam v raznih deželah pravzaprav šele ob koncu 19. stoletja. V družbi številnih nacionalnih filologij, ki so od nje starejše nekaj desetletij ali celo stoletje in več, je občutila nelagodje poznega prišleca, ki se ne čuti samo nepriznanega, ampak celo eksistenčno ogroženega. Primerjalna književnost, pogosto tarča srditih napadov, se je protivila poskusom, ki so jo hoteli omejiti na tako imenovano vplivologijo, pogodbo pa ji tudi ni bila vloga nekakšne superdiscipline. Če namreč prvi vzdevek namerno poudarja domnevno ozkost in enostranskost njenega raziskovalnega območja, pa ji druga oznaka podtika kar neke vrste znanstveno nastopaštvo ali elitizem, saj očitno namiguje na njeno dozdevno željo, da bi postala univerzalna znanost o literaturi. Nič čudnega torej, če si primerjalna književnost z razsežnim teoretičnim in metodološkim razglabljanjem kar naprej vztrajno prizadeva opravičiti svoj obstoj kot samostojna disciplina s posebnim raziskovalnim področjem. In če ob tej iz samoobrambnih nagibov potencirani avtorefleksiji upoštevamo še številne sestavke, v katerih spremlja nove smeri in se odziva na pogloblitve spremembe v literarni vedi, kako se skratka prilagaja novim paradigmam, zlahka zaključimo, da zavzema produkcija teoretičnih in metodoloških tekstov v naši stroki, še zlasti v primerjavi z monoliterarnimi vedami, nesorazmerno velik prostor.

Takšnim težnjam se z razumnim klicem po konkretnem raziskovalnem delu, ki se seveda ne odpoveduje nujnim teoretičnim opredelitvam in izhodiščem, kar pogosto in odločno postavljajo po robu komparativisti na različnih koncih sveta, bodisi na znanstvenih shodih ali v znanstvenem tisku. O tem vprašanju sta spregovorila npr. Harry Levin l. 1968 na zborovanju Ameriške zveze za primerjalno književnost in Anna Balakian l. 1985 na

Prvič obj.: *Primerjalna književnost*, 1988, letn. 11, št. 2, str. 51–54.

11. kongresu Mednarodne zveze za primerjalno književnost. Presenetljivo vehementni nastop Američanke v Parizu, ki je rohnela proti prebujnemu teoretiziranju v stroki, najbrž dokazuje, da argumentirana svarila, izrečena že pred dvajsetimi leti, niso zalegla. Takrat je Levin opozoril ne samo na pretirano vrednotenje teorije, ki da je povrh še ločena od prakse, ampak tudi na to, da se preveč energije troši za razpravljanje o sami stroki in njenih posameznih problemih, namesto da bi se lotili branja literature in njenega raziskovanja. Sorodne poglede na to vprašanje je razložil tudi Haskell Block, ki je proti koncu svoje jasne in pregledne knjižice o smereh in problemih primerjalne književnosti v petdesetih in šestdesetih letih zapisal: »Komparativisti sedaj potrebujejo velike [praktične] zgleda mnogo bolj kakor nejasne metodološke napotke.« (*Nouvelles tendances en littérature comparée*, Paris 1970, str. 52)

Na Slovenskem, kjer se je primerjalna književnost že razmeroma zgodaj konstituirala kot empirična historična veda, ki pa si je hkrati odprla poti tudi v kritiko in teorijo, je stroka lani in letos zabeležila dva imenitna znanstvena uspeha, dobila je dva velika praktična zgleda raziskovalno-publicistične dejavnosti. Prvič: doslej je izšlo deset letnikov pričujoče znanstveno-strokovne revije *Primerjalna književnost*, katere bibliografsko kazalo, sestavljeno posebej za to desetletje in objavljeno v prvi številki letošnjega letnika, je preprosto treba vzeti v roke in se tako poučiti o velikem številu prispevkov in avtorjev, impresivni raznovrstnosti obravnavanih tem in izjemno bogati in tehtni recenzijski dejavnosti. Ta jubilej je seveda toliko pomembnejši, ker gre za edini tovrstni jugoslovanski časopis in hkrati za eno izmed redkih komparativističnih periodičnih publikacij, ki jih po virih, s katerimi ta hip razpolagamo, v Evropi najbrž ni niti deset. Drugič: Janko Kos je izdal *Primerjalno zgodovino slovenske literature*, ki je rezultat dolgotrnega preučevanja slovenske literature. Najbrž ni treba posebej podčrtati misli, da je komparativno raziskovanje slovenske literature ena izmed osrednjih nalog pri nas, še zlasti spričo naraščanja internacionalizacije, ki jo doživlja literatura od 19. stoletja dalje.

Rokopis Kosovega dela je bil zaključen l. 1983, čez dve leti ga prevzame založba in šele v začetku l. 1988 izide knjiga z letnico 1987. Potemtakem se delo pojavi v tiskani obliki po več kot štirih letih.

Čemu navajamo ta dejstva? Najprej zato, ker delo, ki izide po tolikih letih natančno takšno, kakršno je bilo napisano, med ležanjem seveda ni zorelo, ampak utrpelo škodo, ki resda ni velika, saj je bil čas za kaj takega na srečo vendarle prekratek. Pač pa se manjša škoda kaže v nepopolnosti bibliografskega aparata, saj ta ne zajema najnovejše strokovne literature. Če se omejimo samo na študije, ki so izšle v Literarnem leksikonu, medtem

ko se je pripravljala izdaja Kosove knjige, pogrešamo vsaj štiri pomembne spise te edicije: Hladnikov zvezek *Trivialna literatura, Eksistencializem in literatura* Marjete Vasič, *Sentimentalni roman* Katarine Bogataj-Gradišnik in Kraljev *Ekspressionizem*. Pri naštevanju smo iz razumljivih razlogov pustili ob strani Kosova zvezka o razsvetljenstvu in predromantiki, saj nam ne gre samo za golo registracijo pogrešanih enot v bibliografskem razdelku knjige, ampak predvsem za dejstvo, da pisec kajpada ni mogel upoštevati znanstvenih izsledkov teh publikacij. Drugi razlog za poigravanje z letnicami je ta, da stoji med letoma 1983 in 1988 nekako na sredi leto 1986, tisto torej, v katerem bi knjiga, kot smo se mogli prepričati, ob živahnejši založniški skrbi lahko tudi v resnici izšla.

Ta letnica pa seveda ni izbrana naključno, saj želimo opozoriti, da je pred natanko pol stoletja, se pravi l. 1936, izšlo tisto znanstveno delo, ki zaznamuje na Slovenskem pričetek institucionalizirane primerjalne književnosti oz. primerjalne literarne zgodovine, kakor se je stroka takrat imenovala. Gre za knjigo Antona Ocvirka *Teorija primerjalne literarne zgodovine*; ta je v Evropi tretja predvojna in vse do začetka petdesetih let tudi zadnja monografija, posvečena novi literarnoznanstveni disciplini, ki jo je avtor pri nas utemeljil teoretično, zlasti skrbno pa še metodološko. In petdeset let po tem prodoru nove stroke izide na Slovenskem znanstvena publikacija, ki ponovno opazno zaznamuje pomemben mejnik v razvoju naše primerjalne književnosti. Toda medtem ko je pri Ocvirku govor o teoriji, gre pri Kosu za zgodovino, medtem ko prvi načela in metode razlaga, jih slednji reflektirano aplicira. Torej lahko Kosovo knjigo označimo kot pendant Ocvirkovi, se pravi, da je hkrati njeno nasprotje in njeno dopolnilo.

Na kratko smo omenili, da je Ocvirkova knjiga za takratne evropske in celo svetovne razmere zelo zgodna, ampak očitno so avtorju prišle mnoge spodbude iz ne tako daljne *La Littérature comparée*, prve moderne tovrstne monografije, ki jo je l. 1931 objavil Paul Van Tieghem. Sicer je res, da je Ocvirk med prvimi utemeljeno zavrnil Francozovo ločevanje med primerjalno in občo književnostjo in da se tudi sicer v marsičem razlikuje od njega, ne nazadnje seveda tudi po tem, da upošteva ustrezno umetniško in znanstveno gradivo iz slovenske literature, vendar so na dnu Ocvirkove knjige vendarle otipljive nekatere žive zveze z Van Tieghemovim temeljnim znanstvenim tekstom.

V nasprotju z Ocvirkovo relativno konceptualno izvornostjo, ki je zgodovinsko pogojena, pa sta Kosova odločitev in zasnova njegove študije svojvrsten novum, kajti s precejšnjo gotovostjo lahko trdimo, da v svetovnem literarnem zgodovinopisju ne obstaja nobeno delo, ki bi na tak način obravnavalo tuje vplive na skorajda celotno besedno umetnost kakega naroda.

Ne da literarni znanstveniki ne bi pogosto ugotavljali tujih vplivov na domače avtorje, konec koncev se kar velik del komparativnih razprav ukvarja prav z dejavnostjo te vrste, pač pa smo doslej pogrešali raziskavo, ki bi pri tem početu ohranjala zgodovinsko celovitost obravnavane nacionalne literature. In prav to se je posrečilo Kosu, kar ga je tudi opravičilo, da je svoje delo poimenoval »primerjalna zgodovina slovenske literature« in ne morda »tuji vplivi na slovensko literaturo«. Knjigo z naslovom prav takega tipa, namreč *Tuji vplivi na francosko literaturo (Les Influences étrangères sur la littérature française 1550–1880)*, je izdal Philippe Van Tieghem prvič l. 1961, zato je treba povedati, da naslov knjige natanko označuje avtorjev pristop, ki se bistveno razlikuje od Kosovega, saj dosledno izhaja iz tujih vplivov, se pravi zunajfrancoskega literarnega dogajanja. Zaradi tega pri njem seveda ne najdemo poglavja, posvečenega npr. Victorju Hugoju, ki bi obravnavalo njegovo poezijo, dramatiko in romanopisje ter tuje vplive v teh zvrsteh njegovega ustvarjanja. Pač pa nastopa Hugo poleg mnogih drugih avtorjev v več razdelkih te knjige: v poglavju, naslovljenem »Walter Scott«, ker je škotski pisec pač vplival ne samo na nastanek francoskega zgodovinskega romana, ampak kar na vso njihovo romantično literaturo; zavoljo španskih motivov v Hugojevi poeziji in dramatiki se njegovo ime pojavi ponovno v poglavju »Španija«, in končno še v razdelkih »Italijanska literatura« in »Nemška misel v francoski literaturi (1800–1900)«. Skratka, predmet poglavij niso niti posamezni francoski avtorji ne zvrsti in vrste niti literarna gibanja ali obdobja francoske literature, kar potrjuje misel, da v ospredju Van Tieghemove obravnave potemtakem ni francoska literatura v svoji organski sklenjenosti, ampak so v središče pozornosti pomaknjeni tisti tuji literarni pojavi, ki so nanjo vplivali med leti 1550 in 1880 oz. 1900.

Povsem drugače je zasnovana *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, saj raziskuje živi, tesni in ustvarjalni stik slovenske literature z drugimi evropskimi in zunajevropskimi literaturami, tako da ima bralec nenehno pred očmi dogajanje v slovenski literaturi, v njenih posameznih izsekih pa mu avtor odkriva poglobitne tuje vplive. V devetintridesetih poglavjih obravnava Kos probleme v slovenski literaturi, ki so bodisi povezani s kakim obdobjem bodisi s katero izmed zvrsti v posameznem obdobju oz. sméri ali pri posameznem avtorju, ipd.; pa seveda vsakokratne tuje vplive.

Za svojo raziskavo je moral Kos najprej evidentirati obsežno gradivo, ki se je o teh vprašanih nabralo v našem literarnem zgodovinopisju, te številne, večkrat le parcialne obravnave pa pogosto dopolnjuje z mnogimi izsledki lastnih raziskovanj. Ob tem kajpada upošteva tako filozofsko literaturo kakor tudi relevantna znanstvena dela svetovne literarne vede – zgodovinska in teoretična –, ki zadevajo druge, predvsem evropske literature.

Kosova knjiga se je zelo uspešno izognila nevarnosti, da bi obstala na ravnini skice ali samo pri bolj ali manj kritičnem naštevanju imen, naslovov, tem, form, smeri in obdobj iz obeh območij, slovenskega in tujega. Temu se je izognila zategadelj, ker avtor zares temeljito pozna ne le slovensko literaturo, ampak hkrati tudi zakonitosti evropskega in svetovnega literarnega in drugega duhovnega dogajanja, ki jih nenehno upošteva, in ne nazadnje, ker neprestano in intenzivno teži k sintezi.

Najbrž ne pretiravamo, če trdimo, da šele Kosova primerjalna zgodovina omogoča to, kar želimo imenovati pravičnejšo presojo in bolj celostno razumevanje slovenske literature in njenega zgodovinskega poteka. Nič preseñnetljivega ni, če je novi pogled na slovensko literaturo, ki je sedaj odlepljen od tal in razširjen, omogočil avtorju, da ponekod pokaže novo konfiguracijo, da tu in tam premakne meje med posameznimi literarnozgodovinskimi obdobji, da znotraj teh obdobj ugotovi drugačno razmerje idejno-estetskih prvin, da na novo označi tega ali drugega pisca, in morda še kaj. Uresničile so se torej napovedi nekaterih komparativistov, da bo primerjalna književnost razširjala in poglobljala preučevanje nacionalnih literatur. Če upoštevamo znano dejstvo, da je naša stroka na zahodu dolgo zanemarjala slovanske literature, je svojevrsten paradoks, da je prav ena izmed njih, povrh še mala, prva dobila svojo tako temeljito in izvirno primerjalno zgodovino.



Zoran Konstantinović:
Vergleichende Literaturwissenschaft
Verlag Peter Lang, Bern 1988
(Germanistische Lehrbuchsammlung, 81)

Na nemškem jezikovnem območju je po drugi svetovni vojni izšla vrsta razprav, ki obravnavajo temeljna vprašanja primerjalne literarne vede, njeno teorijo in metodologijo, predmet in naloge. Poleg številnih prispevkov v periodičnem znanstvenem tisku ali v posebnih zbornikih, posvečenih tej disciplini literarne vede, so nastale tudi obsežnejše samostojne knjižne publikacije, tako imenovani uvodi v primerjalno književnost. Ti kompendiji so sicer resda izšli v nemščini, kar pa seveda še ne pomeni, da so avtorji posameznih knjig samo Nemci. Nasprotno, izmed petih del, ki se ukvarjajo s problemi primerjalne literarne vede, sta namreč le dve, ki sta do l. 1980 izšli v nemščini, napisala Nemca: Ulrich Weisstein (1968), ki deluje že petintrideset let v ZDA in čigar knjiga je sploh prvi obsežnejši prikaz stroke v nemščini, ter Gerhard R. Kaiser (1980), ki poučuje v Zvezni republiki Nemčiji. Poleg teh dveh priročnikov, ki imata enak naslov (*Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*), je l. 1977 izšla nemško napisana predstavitev primerjalne literarne vede pod naslovom *Komparatistik*, katere avtor je Hugo Dyserinck, Flamec, ki poučuje v Aachnu, stičišču treh kultur ob nemško-belgijsko-nizozemski tromeji. Dva uvoda pa sta prevedena, in sicer iz francoščine (Claude Pichois & André-Michel Rousseau, *Vergleichende Literaturwissenschaft*, 1971) in iz slovaščine (Dionýz Ďurišin, *Vergleichende Literaturforschung*, 1972, 1976²).

Med komparativistične kompendije sodi še ena knjiga, ki se od navedenih razlikuje po tem, da je ni napisal en sam avtor. Osem nemških komparativistov je namreč prispevalo po eno poglavje, ki obravnavajo teorijo in metodologijo, periodizacijo, raziskovanje vplivov in recepcije, tematologijo,

Prvič obj.: *Primerjalna književnost*, 1989, letn. 12, št. 2, str. 60–64.

genologijo, literarni prevod ter odnose med literaturo in drugimi umetnostmi. V tem skupinskem priročniku, ki ga je izdal Manfred Schmeling l. 1981 pod naslovom *Vergleichende Literaturwissenschaft*, so torej zajete najpomembnejše komparativistične teme, ki jih je obravnaval npr. že Ulrich Weisstein, pa tudi razporejene so podobno kot pri njem. Očitno dobro usklajeno sodelovanje med avtorji te knjige je potemtakem rodilo nov tip uvoda v primerjalno književnost, ki se pa seveda bistveno razlikuje od raznih kompilacij, kakršne so izdali H. Rüdiger, H. N. Fügen, G. Ziegengeist in G. R. Kaiser (sedaj je govor o njegovi *Vergleichende Literaturforschung in den sozialistischen Ländern 1963–1979*, 1980), saj gre pri njih za antologije programatičnih spisov, empiričnih raziskav in poročil o primerjalnem literarnozgodovinskem raziskovanju, ne pa za sistematične predstavitve stroke in njenih problemov.

Razen Đurišinove knjige, ki je izšla v Nemški demokratični republiki, so bili vsi drugi našteti uvodi objavljeni v Zvezni republiki Nemčiji.

Nova knjiga o primerjalni književnosti pod naslovom *Vergleichende Literaturwissenschaft*, ki je izšla l. 1988 po nekajletnem premoru v tej izdajateljski dejavnosti, nadaljuje tradicijo tistih uvodov, ki so delo posameznega avtorja. Napisal jo je v nemškem jeziku srbski komparativist Zoran Konstantinović, ki poučuje v Avstriji. Knjiga je izšla v Bernu pri Petru Langu v posebni zbirki germanističnih učbenikov, ki pa je zasnovana mnogo širše, kot bi lahko sodili po njenem naslovu, kajti skoraj polovica zvezkov iz razdelka Literatura ni namenjena le germanistiki, ampak tudi drugim področjem literarne vede.

Čeprav je Konstantinović svoje delo podnaslovil *Bestandsaufnahme und Ausblicke*, se skuša skrajnostim te opredelitve vendarle izogniti. V uvodu svoje knjige namreč izrecno poudari, da noče zgolj popisati raziskovalnega stanja na področju primerjalne književnosti, da se pa hoče hkrati izogniti preosebno izraženim pogledom na prihodnje naloge te vede. Avtor vidi namreč svoj glavni namen v tem, da oriše koherentnost primerjalne književnosti kot znanstvene discipline. Prepričan je, da se je v najnovejšem času, potem ko je prišlo do občutnega zbližanja med različnimi pogledi njenih šol in smeri, izoblikovala njena notranja sklenjenost. K temu je kajpak pripomogel tudi avtor sam, ki se je trudil premoščati precejšnje razlike med nazori svojih učiteljev Renéja Welleka, Viktorja Žirmunskega in Horsta Rüdigerja, katerim je ta knjiga pomenljivo posvečena. Piščev strpni in spravljivi odnos do pogosto hudo nasprotujočih si pogledov na primerjalno književnost pa je seveda zanesljiv temelj in obetavna možnost za nastanek takšnega tipa knjižne publikacije, kot je učbenik oz. priročnik kake stroke.

Konstantinovićevo *Vergleichende Literaturwissenschaft* je njegova druga knjiga o primerjalni književnosti, saj je l. 1984 izdal v cirilici napisan *Uvod u*

*uporedno proučavanje književnosti.*¹ Medtem ko je starejše delo ohlapen tekst, kajti avtor je skušal v sklenjeno celoto povezati dvanajst svojih spisov o primerjalni literarni vedi, je za novi, nemško pisani priročnik značilna izredno skrbna in premišljena zgradba.

Po uvodu in kratkem historiatu primerjanja v literaturi, ki je neke vrste predzgodovina primerjalne književnosti (1. pogl.), obravnava avtor v 2. poglavju glavne šole in smeri, ki so nastajale potem, ko se je primerjalna književnost izoblikovala kot samostojna panoga literarne vede; zato govori Konstantinović o posebni fazi šol in smeri v razvoju primerjalne literarne vede. Poleg orisa treh tradicionalnih šol, francoske, ameriške in sovjetske, razloži avtor še posebnosti slovaške komparativistične šole, ki povezuje marksizem in strukturalizem, ta dialektično-strukturalni pristop k raziskovanju literature pa združuje s hermenevitično refleksijo. Govori tudi o nemški komparativistiki, ki ji pa očitno ne podeljuje več statusa posebne šole, saj poudarja eklektično usmerjenost primerjalne književnosti v Zvezni republiki Nemčiji.

Na podlagi opisanega stanja se nato v 3. poglavju loteva izdelave tega, kar imenuje »nastavki za metodologijo in teorijo primerjalne literarne vede«. Bralca seznanja s tremi bistvenimi delovnimi področji primerjalne književnosti, z interliterarnimi odnosi, interliterarnimi paralelami in transliterarnimi zvezami, kar je doslej imenoval nekoliko drugače: genetske ali kontaktne zveze, tipološke analogije in interdisciplinarne zveze. Za vsako izmed teh treh področij je ključnega pomena vsaj po en pojem, in sicer vpliv za interliterarne odnose, analogija za paralele in transformanca znaka za transliterarne zveze.

Posebej je poudarjeno, da se ti problemski krogi med seboj ne izključujejo in da niso izolirani drug od drugega, nasprotno, treba jih je pojmovati kot celoto, v njihovi medsebojni odvisnosti. Če avtorja pravilno razumemo, primerjalna književnost v t. i. fazi šol in smeri še ni obstajala kot koherentna znanstvena disciplina, in je to postala šele v novi fazi, ko so se stališča posameznih šol in smeri zblížala. Vprašanje pa je, ali je do tega zblíževanja res prišlo ali pa so v koherentno primerjalno književnost, kot jo razume Konstantinović, preprosto vključena različna hotenja šol in smeri ter proglašena za njena delovna področja. Na takšni podlagi pa je potem seveda upravičeno govoriti o posebni teoriji in metodologiji stroke.

Po osrednjem delu knjige – sestavljata ga drugo in tretje poglavje, ki sta tudi najdaljši, saj obsegata po več kot štirideset strani – obravnava avtor dve možnosti komparativističnih analiz, ki ju imenuje intertekstualnost in

1 Gl. oceno v *Primerjalni književnosti* 8/1985, št. 1, str. 176–181 [tukaj na str. 187–193 – ur. op.].

alteriteta (4. pogl.). Pri prvem pojmu gre za zvezo med literarnimi deli, ki jo primerjalna književnost razumljivo omejuje na navzočnost elementov iz tujih literatur. Konstantinović, ki se te omejitve zaveda, pa se zavzema za razširitev pojma, vendar v drugo smer, saj meni, da bi bilo smotrno raziskovati ne samo elemente iz drugih literatur, ampak tudi iz t. i. zunajliterarnih tekstov, skratka iz konteksta, ki se mu pravi življenje. Pri alteriteti pa gre za vprašanje, kako so kak tekst sprejeli v drugem jezikovnem okolju in do kakšnih sprememb je prišlo pri njegovem razumevanju. Čeprav povezuje pisec oba pojma seveda z (naj)novejšimi spoznanji literarne vede, kaže vendarle opozoriti na to, da spominjata dvojici intertekstualnost in alteriteta na Ocvirkovo ločevanje med t. i. koncentričnim in linearnim postopkom raziskovanja, ki jima je v metodološkem razdelku svoje *Teorije primerjalne literarne zgodovine* (1936) odmeril precejšnjo pozornost.

Seveda je v knjigi govor tudi o tistih raziskovalnih kompleksih, ki so izrazito komparativistični. Teh pozna Konstantinović skoraj dvajset in segajo – če jih naštejemo samo nekaj – od tematoloških študij prek literarnega posredništva in primerjalne literarne sociologije do genologije in primerjalne metodologije. Njihov obseg je kajpada različen, saj jim odmeri od sedem vrstic (primerjalno raziskovanje literarnih toposov) do dveh strani (snovi, teme in motivi; miti in simboli; prevod).

Ena izmed predstavljenih nalog je raziskovanje geografskih literarnih regij. V nasprotju, denimo, s primerjalno slavistiko, katere predmet je slovansko literarno področje, ki temelji na sorodnosti jezikov, se namreč to raziskovanje ukvarja z regijami, ki jih naseljujejo narodi z različnimi jeziki in kulturami. In prav takšno območje je srednjeevropski literarni prostor, katerega proučevanje je ena pomembnih nalog primerjalne literarne vede v Avstriji. S tem v zvezi je največ govora o avtorjevem lastnem bibliografsko temeljito dokumentiranem znanstvenem prispevku k temu vprašanju. Žal pa ni omenjena podobna raziskovalna usmeritev komparativistov na celovški univerzi, kjer se ukvarjajo z literarnimi pojavi v trijezični regiji Koroška-Furlanija-Slovenija.

Zavoljo sorodnosti je v istem poglavju takoj za imagologijo, ki se je v primerjalni književnosti kljub Wellekovi anatemi močno uveljavila, navedeno kot posebno področje t. i. primerjalno raziskovanje mentalitet, ki pa med komparativisti očitno nima kaj prida navdušencev. Večina imen, na katera se avtor v tem odstavku sklicuje, ne sodi v literarno vedo, omenjena literarna znanstvenika pa imata o njej vsak svojo predstavo.

Poleg literarne zgodovine, literarne teorije in literarne kritike je primerjalna književnost pač ena izmed temeljnih disciplin literarne vede, zato skuša pisec opredeliti njen odnos do njih (6. pogl.). Tako razmejevanje pa naleti na

izredno težaven splet vprašanj, ki ga še dodatno otežuje neenotno razumevanje in poimenovanje literarne teorije in kritike v različnih deželah. Avtorjeva razmišljanja zato prej opozarjajo na nekatere vidike odnosov med primerjalno književnostjo in drugimi disciplinami, kot da bi ponujala dokončne odgovore. To poglavje je spričo prisilne nedorečenosti najšibkejši razdelek knjige.

V sklepnem poglavju razmišlja avtor o perspektivah primerjalne književnosti. Potem ko ugotovi, da sta njen pomen in aktualnost nesporna ter da je minila (wellekovska) »kriza komparativistike«, ker ji je uspelo prilagoditi se tako strukturalističnim zahtevam kakor tudi hermenevtičnim potrebam, odločno izjavi, da je vprašanje »čemu sploh komparativistika?«, ki se je prej tako vztrajno postavljalo, odvečno; ni pa neaktualno samo v literarnoznanstvenem kontekstu, saj gre za samostojno, supranacionalno znanstveno disciplino, ki ima svojo lastno teorijo in svoje metode, ampak tudi s širšega, se pravi zunajliterarnega vidika. In tako sklene Konstantinovič svoje razpravljanje z naslednjimi vznesenimi besedami o sedanji in prihodnji vlogi primerjalne književnosti: »S tem namreč, ko neposredno in posebno intenzivno pospešuje dialog med kulturami in tako pripomore k razumevanju tuje mentalitete kakor tudi k odpravljanju medsebojnih nacionalnih predsodkov ter k ustrežnejši opredelitvi tega, kar je lastnega, in ker nasploh pomaga dojemati skupnost vsega duhovnega, se pokaže, da je ravno primerjalna književnost v grozečih razmerah razosebljujoče tehnike in najrazličnejših nasprotij, ki zijajo po vsem svetu, ena izmed tistih disciplin, ki so v prvi vrsti poklicane prispevati k varovanju človekove individualnosti in k razvoju postmoderne humanističnega, kozmopolitskega mišljenja.«

Knjigo zaključujejo izbrana in smiselno členjena bibliografija,² seznam (ne zgolj) komparativističnih pojmov, ki ima funkcijo stvarnega kazala, in imensko kazalo.

- 2 (A) Bibliografija, ki je prilagojena posameznim poglavjem v knjigi, je precej zanesljiva. Želeli bi opozoriti le na eno pomanjkljivost in nekaj netočnosti: (1) str. 172: v bibliografijo s področja primerjalne književnosti sodi poleg treh navedenih nedvomno obsežna standardna *Bibliography of Comparative Literature*, ki sta jo l. 1950 (1960²) izdala v ZDA F. Baldensperger in W. P. Friederich; (2) str. 172: *Revue de littérature comparée* ni ustanovil F. Baldensperger sam, Paul Hazard pa bi jo naj urejal šele kasneje, ampak sta jo l. 1921 ustanovila oba in skupaj urejala petnajst letnikov (1921–1935); (3) str. 169 in 26: več napak je v francoskem, angleškem in španskem podnaslovu Meltzlovega časopisa *Acta comparationis litterarum universarum*; (4) str. 173: Anselm Haverkamp je urednik, ne pa avtor knjige *Die Theorie der Metapher* (1983); (5) str. 173: Susanne Schröder obravnava v svoji knjigi nemško komparativistiko med letoma 1871 in 1918, ne pa 1871–1891.
- (B) Več napak je pri bibliografskih podatkih, ki so raztreseni drugod po knjigi; opozoriti kaže predvsem na naslednje: (1) str. 17: grški naslov Plutarhovih *Vzporednih življenjepisov* je zmaličen do nespoznavnosti; (2) str. 21: Herderjeva zbirka ljudskih pesmi, objavljena l. 1778, se imenuje *Volkslieder* in ne *Stimmen der Völker in Liedern*; s tem naslovom je izšla

Pričujoča knjiga, ki jo žal kazijo (pre)številne tiskovne in stvarne napake,³ ustreza temeljnim kriterijem komparativističnega učbenika, ki naj bo po Weissteinu izčrpno in (če je to sploh mogoče) nepristransko delo, obsega pa naj definicijo področja, historiat discipline ter razčlenjeno in po možnosti komentirano bibliografijo. Ker pa potrebuje najbrž vsaka generacija komparativistov svoj novi, lastni kompendij, se sprašujemo, ali bo Konstantinovičevi knjigi spričo obilnega gradiva, ki ga ponuja, širine tolerančnega spektra in zlasti neutrudnih poskusov modernizacije primerjalne književnosti uspelo postati če že ne »van tieghem« devetdesetih let, pa vsaj »weisstein« te generacije.

še le po Herderjevi smrti; (3) str. 24: antologija francoskih literarnih tekstov, ki sta jo izdala F. Noël in G. de La Place (naslov *Cours de Littérature Comparée* je natisnjen samo na zaščitnih ovitkih obeh zvezkov), je izšla l. 1804 in ne l. 1816. Prim. *Internationale Bibliographie zu Geschichte und Theorie der Komparatistik* (1985), str. 62; (4) str. 26: Posnettova knjiga *Comparative Literature* je izšla l. 1886 v Londonu, ne pa v New Yorku. V bibliografiji je kraj objave korektno naveden; (5) str. 77: Ecovega grafičnega prikaza komunikacijskega procesa ne najdemo na str. 167 v *Das offene Kunstwerk* (1973), pač pa na isti strani v njegovi *Einführung in die Semiotik* (1972); (6) str. 45: Naslov Wellekovega spisa, ki je objavljen v *Yearbook of Comparative and General Literature* 2/1953, ni niti *The Concept of Criticism* niti *The Concepts of Criticism*, ampak *The Concept of Comparative Literature*; (7) str. 81: Referata *The Crisis of Comparative Literature* Wellek ni imel na 1. kongresu Mednarodne zveze za primerjalno književnost v Benetkah, ampak na 2. kongresu v Chapel Hillu; (8) str. 146: pravilni naslov navedene revije ni *Slawistik*, ampak *Zeitschrift für Slawistik*; (9) str. 161: *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, ki jih je uredil Jean Weisgerber, niso izšle l. 1894 (kar je seveda tiskarska napaka), ampak l. 1984; (10) str. 161: naslov navedenega zbornika ni *Le Tournement du siècle de Lumières*, ampak *Le Tournant du siècle des Lumières*.

3 (A) Motijo zlasti spremenjena in izkrivljena imena: Ludwig Wittgenstein je preimenovan v Ernsta Wittgensteina (str. 103 in v imenskem kazalu); Jacques-Charles-Louis de Clinchamp de Malfiltâtre je postal Malfiltâtre (str. 125 in v imenskem kazalu); Teresa Skubalanka je preimenovana v Tamaro Skubulanka (str. 146 in v imenskem kazalu); ime Clausa Trägerja je spremenjeno v Klaus (str. 66 in v imenskem kazalu). V drugih primerih gre za tiskarske napake: tako je priimek Wernerja Kraussa ravno v bibliografiji osiromašen na Kraus (str. 170), medtem ko je drugod neoporečno naveden; Thomasa McFarlanda srečamo tudi kot McFralanda (str. 103), Mircea Eliade pa je postal Mirces Eliade (str. 140).

(B) Citati niso vselej pravilno navedeni. To ne velja samo za tujejezične navedke, npr. za francoske na str. 32, 33, 39, 45 in 148, kjer je ob drugih napakah madžarski znanstvenik naveden samo z imenom brez priimka, ampak tudi za nekatere nemške. Ko Konstantinovič na str. 24 v navedku iz nekega spisa Erwina Koppna, ki govori o tem, da raziskuje komparativist tiste literarne pojave, ki jih ni mogoče razumeti znotraj posamezne filologije, se pravi zgoljs poznavanjem nacionalne literarne sovisnosti, skrči »nacionalno literarno sovisnost« na »nacionalno sovisnost«, je citat sicer neupravičeno okrnjen, misel pa še razumljiva. Ko pa v nadaljevanju beremo, da je primerjalna literarna veda pristojna za vprašanja, ki sežejo preko nacionalnih literarnih oz. jezikovnih meja, in da se ukvarja z opisom in razlago literarnih pojavov v sklopu nacionalnega konteksta, namesto internacionalnega, kot je Koppen edino lahko zapisal, pa je smisel izjave kajpada sprevržen.

Primerjalna književnost in literarna veda

Ob Chevrelovi *La Littérature comparée*, 1989

O mestu primerjalne književnosti v sestavu literarne vede komparativisti še po več kot sto letih njenega obstoja niso dosegli soglasja. Ker je poglavitna težava v tem, da se primerjalna književnost pač dotika in celo prekriva z drugimi disciplinami na področju raziskovanja literature, obstaja več poskusov, da bi jo povezali v sistem literarne vede. Tako jo npr. Konstantinović uvršča kot samostojno disciplino poleg literarne zgodovine, literarne teorije in literarne kritike, Remak poleg nacionalne, svetovne in obče literarne vede, medtem ko zahteva Wellek enotno literarno vedo, saj nasploh dvomi o upravičenosti obstoja posameznih disciplin, torej tudi o razmejljivosti in samostojnosti primerjalne književnosti.

Wellekovo, v praksi neuresničljivo zahtevo, ki jo je strokovna publicistika utemeljeno odklonila, lahko pustimo popolnoma ob strani. Sprašujemo pa se, kaj nudita oba druga modela.

Konstantinovićeva odločitev je takšna, da primerjalno književnost doda tradicionalni trojici zgodovina–teorija–kritika, s čimer se pa seveda na mah spremeni celotna zgradba literarne vede v nejasno formacijo. Sporen je predvsem odnos med dosedanjo trojico panog na eni strani in pridruženo primerjalno književnostjo na drugi strani, saj je očitno, da nova členitev krovne literarne vede poslej ne sestoji iz istovrstnih enot. Dodana primerjalna književnost namreč nima istega statusa kot navedena trojica, zato v tem sistemu učinkuje kot zasilen podaljšek, kot tujek. Zaradi tega je treba seveda njeno razmerje do literarne zgodovine, literarne teorije in literarne kritike šele opredeliti.

V nasprotju s Konstantinovićem je Remakova sistematika bolj koherentna, saj je primerjalna književnost tukaj uvrščena v krog takih ved, ki se med seboj ne razlikujejo po tem, kakšen je njihov modus obravnavanja literature (zgodovinski, teoretičen ali kritičen), ampak kolikšen je njihov

4 Prvič obj.: *Primerjalna književnost*, 1990, letn. 13, št. 2, str. 45–51.

raziskovalni radij. Ta lahko obsega eno samo literaturo, več literatur ali pa literaturo Evrope oz. vsega sveta, z njimi pa se ukvarjajo nacionalna, primerjalna in svetovna literarna veda. (Obči literarni vedi avtor tako in tako ni naklonjen, ker je postal termin zavoljo prerazlične rabe nejasen in ga je mogoče po potrebi zamenjati z drugim, denimo tudi s primerjalno književnostjo.) Med svetovno književnostjo (ne kot skupkom literarnih del, ampak kot svetovno literarno vedo) in primerjalno književnostjo obstajajo po Remaku razlike, ki so bodisi stopenjske (svetovna književnost ima npr. širši geografski in časovni okvir kot primerjalna književnost) ali načelne (primerjalna književnost raziskuje zveze literature z drugimi področji, ima lastno metodo in se ukvarja s primerjanjem).

Če prav premislimo, pa ni prepričljivega razloga, zaradi katerega bi morali razločevati med svetovno in primerjalno literarno vedo, saj se je pogosto težko opredeliti, ali konkretna raziskava sodi v eno ali v drugo vedo. Pomisleke zoper svetovno književnost kot posebno disciplino literarne vede najbolje potrjuje izkušnja, ki pove, da je taka disciplina razmeroma redek pojav in brez širše znanstvene tradicije.

Kar lahko potemtakem zares tehtnega postavimo ob sklop različnih (eno)nacionalnih literarnih ved, je primerjalna književnost. Z vso pravico jo lahko uvrstimo poleg niza ved, ki raziskujejo denimo špansko, nemško ali slovensko literaturo, se pravi, da jo postavimo ob hispanistično, germanistično, slovenistično in še kako drugo nacionalno literarno vedo.

Delitev literarne vede na literarno zgodovino, literarno teorijo in literarno kritiko dopolnimo torej z delitvijo vsaj na nacionalne literarne vede in primerjalno literarno vedo. Trdno jedro vsake izmed teh ved sestavljajo načeloma seveda vse tri možnosti raziskovanja literature: zgodovina, teorija in kritika. Tem trem temeljnim panogam je lastno, da druga od druge niso strogo ločene in razmejene, ampak da so med sabo v korelativnih odnosih. Ko že poudarjamo njihovo medsebojno povezanost in soodvisnost, opozarjamo še na okoliščino, da ta področja v posameznih vedah niso vselej in povsod enakomerno zastopana. Področje, ki običajno prednjači pred drugima dvema, teorijo in kritiko, je literarna zgodovina.

Ko je pred nekaj desetletji termin primerjalna literarna veda najprej pri Nemcih, nato pa še pri nas postopoma zamenjal primerjalno literarno zgodovino, kot se je na Slovenskem veda imenovala še pri Ocvirku, je novo poimenovanje ustrezalo nastalim raziskovalnim premikom, saj se je ob proučevanju zgodovinske razsežnosti literature močno okrepilo teoretično raziskovanje, ki je za nekaj časa celo odtegnilo veljavo zgodovinskemu. Ob teh spremembah pa je že tako dvoumni termin primerjalna književnost postal še bolj nejasen. Če je sprva nastopal kot sinonim za primerjalno literarno

zgodovino, se je njegova raba kasneje samodejno prenesla na primerjalno literarno vedo in v tem novem, širšem pomenu ga pri nas običajno, vendar ne dosledno uporabljamo: kot univerzitetna študijska smer je primerjalna književnost ob literarni teoriji še vedno zgodovinska panoga.

Sicer pa raba tega termina tudi drugod ni enotna. Nemška primerjalna književnost se danes imenuje *Vergleichende Literaturwissenschaft* ali *Komparatistik*, nikakor pa ne *Vergleichende Literatur*, kajti ta nemški termin se je pojavil pred več kot sto leti samo za kratek čas in se v njihovi terminologiji ni zasidral. Pač pa uporabljajo nekateri nemški komparativisti (M. Gsteiger, M. Fischer) kar izvorno francosko obliko *littérature comparée*, vendar le takrat, ko z njo zaznamujejo t. i. francosko šolo.

V Franciji pa je seveda *la littérature comparée* kratko in malo vsesplošni termin. Vseh sedem priročnikov, ki so nastali v zadnjih šestdesetih letih, ima to besedno zvezo v naslovu: štirje se imenujejo *La Littérature comparée* (Van Tieghem ¹1931, ⁴1951; Guyard ¹1951, ⁶1978; Pichois & Rousseau ¹1967, ²1968; Chevrel 1989), dva sta naslov nekoliko spremenila v *Qu'est-ce que la littérature comparée* (Brunel & Pichois & Rousseau 1983) oz. *Précis de littérature comparée* (ur. Brunel & Chevrel, 1989), le pri enem je avtor v naslovu dodal še občo književnost, torej *Littérature générale et littérature comparée* (Jeune 1968).

Enodušna uporaba izraza pa seveda še ne pomeni, da gre pri vseh avtorjih za isti pomenski obseg pojma; nasprotno, primerjalna književnost danes kratko in malo ne more biti tisto, kar je bila pred šestdesetimi leti. Velike spremembe, ki so povezane z njenim močnim razraščanjem, je takrat predvidel že Paul Van Tieghem, ko je tej, kakor jo imenuje, francoski vedi s sijajno preteklostjo v uvodu k svoji knjigi preroško naznanil razsežno prihodnost. V tej prihodnosti, ki je medtem postala sedanjost, je izšel nov priročnik, ki uvaja predvsem frankofone bralce v bistvena vprašanja primerjalne književnosti: poleg obširnejšega dela, ki ga je uredil skupaj s Pierrom Brunelom, je Yves Chevrel l. 1989 v zbirki *Que sais-je?* objavil knjižico s tradicionalno preprostim naslovom *La Littérature comparée*.

Spoznanje, da znanstvena dela v nekaj desetletjih zastarajo, se najbrž nikjer tako dosledno ne uresničuje kot ravno v tej knjižni zbirki francoske založbe Presses Universitaires de France. V njej se namreč pod isto številko in istim naslovom čez čas pojavi popolnoma drugačen tekst novega avtorja, kar pomeni, da je delo prvotnega pisca tako rekoč nepreklicno odstranjeno s knjižnega trga.

Yves Chevrel, ki je svojo *La Littérature comparée* objavil kot obnovljeni 499. zvezek zbirke, je očitno želel omiliti kočljivost takšnega izganjanja prejšnjega avtorja, zato je v uvodu zapisal, da njegova knjižica sicer zamenjuje, ne pa tudi nadomešča večkrat ponatisnjeno istoimensko knjižico

F.-M. Guyarda iz l. 1951. Guyard, naprošen za spremno besedo, na piščevo ljubeznivo gesto spretno odgovarja s pohvalo, češ da ne gre za zamenjavo, kajti pri zamenjavi prihajajoča straža pač samo posnema gibe odhajajoče, medtem ko je Chevrel ustvaril nekaj drugačnega in je to delo dobro opravil. Guyard potemtakem poudarja različnost med svojim in Chevrelovim tekstom, kar razlaga kot posledico dejstva, da se je primerjalna književnost v zadnjih desetletjih ne samo močno razrasla, ampak tudi precej spremenila.

Sicer pa založba Guyardovega priročnika ni umaknila v njegovi prvotni podobi, ampak potem ko je avtor vnesel vanj nekaj sprememb. Odstranil je bibliografijo, zavoljo očitkov, da je delo frankocentrično, pa je izločil tabele, ki kronološko ponazarjajo raziskanost usode velikih francoskih (ne pa tudi drugih) pisateljev v posameznih evropskih deželah, in je namesto opuščenih preglednic in bibliografije objavil imensko kazalo. V zadnjih dveh izdajah, peti in šesti, pa je celo umaknil znameniti predgovor svojega učitelja J.-M. Carréja, v katerem je ta primerjalno književnost v vantieghemovski tradiciji opredelil kot vejo literarne zgodovine, ki raziskuje dejansko obstoječe mednarodne duhovne zveze med avtorji in deli različnih literatur. Umik je bil pomenljiv, saj gre za odmevno besedilo, ki je sprožilo v začetku petdesetih let spor o nalogah primerjalne književnosti, iz katerega se je nato izcimila podoba o dveh t. i. šolah, francoski in ameriški. Nasproti Guyardovi knjižici in posebej Carréjevemu programu je namreč René Wellek postavil svojo, drugačno zamisel o tej literarni vedi.

Kljub postopni preobrazbi, ki pa ni prinesla bistvenih sprememb, je Guyardova knjižica ostala ujeta v ris t.i. klasične francoske primerjalne književnosti, ki jo je začrtal že Paul Van Tieghem l. 1931. To posredno potrjuje Guyardova izjava, da ni ne mogel ne hotel sprejeti vseh (verjetno modernejših) sugestij svojega učenca R. Lauverjata, ki mu je pomagal posodobiti tekst za šesto izdajo. Nove knjige o primerjalni književnosti pa tako ali tako ni hotel in najbrž tudi ni mogel napisati.

Kritika je že l. 1951 ob izidu Guyardovega priročnika, ki časovno sovпада s četrto in hkrati zadnjo, posmrtno izdajo *La Littérature comparée* Paula Van Tieghema, ugotovila, da je Guyard od njega močno odvisen, da je ponostavil njegova dognanja in da je sodil o vedi ne s stališča sedanjosti ali prihodnosti, temveč preteklosti. Guyardova knjižica torej ni zamenjala ali celo nadomestila Van Tieghemove, ampak je v očeh nenaklonjene kritike obveljala le kot njena popreproščena adaptacija.

Kot delo, ki zares zasluži, da ga imamo za naslednika klasičnega Van Tieghemovega teksta, je po pravici obveljala šele *La Littérature comparée*, ki sta jo Claude Pichois in A.-M. Rousseau izdala l. 1967 pri isti založbi (Armand Colin), pri kateri je pred desetletji izšel Van Tieghemov priročnik. Za

knjigo Pichoisa in Rousseauja, ki je bila v nekaj letih prevedena v španščino, nemščino, nizozemščino in srbohrvaščino, je namreč značilno, da upošteva novejša pogleda na primerjalno književnost. Najbolj zgovorno priča o tem izredno precizna definicija vede, s katero avtorja proti koncu knjige povzemata svoje nazore:

Primerjalna književnost z metodičnim raziskovanjem podobnosti, sorodnosti in vplivov zbližuje bodisi literaturo z drugimi področji človekovega izražanja in spoznanja, bodisi literarne pojave in tekste med sabo, in sicer ne glede na njihovo morebitno časovno in prostorsko oddaljenost; pripadati pa morajo, tudi če so del iste tradicije, različnim jezikom in kulturam; to počenja z namenom, da bi jih bolje opisala, razumela in vrednotila.

Navedena razlaga, ki je v originalu umetelno izpisana v enem samem stavku, jasno izraža nova spoznanja in moderne odločitve, ki so stari šoli tuje. To pa je značilnost dobršnega dela knjige, zato je seveda pritegnila zanimanje literarnih znanstvenikov. Henryja Remaka je posebej navdušila njena odprtost do primerjalne književnosti drugih dežel, predvsem seveda Severne Amerike. Resnici na ljubo je treba povedati, da Remakovo navdušenje ni brez podlage, saj eden izmed bistvenih delov te definicije upošteva njegovo lastno formulacijo nalog primerjalne književnosti kot vede, ki ne raziskuje samo literature preko meja lastne dežele, ampak tudi odnose med literaturo ter drugimi umetnostmi in znanostmi.

Nikakršno naključje ni, da Chevrel v 1. poglavju svoje knjižice, naslovljenem *Definicije*, izhaja prav iz Pichoisove in Rousseaujeve celovite in moderne opredelitve primerjalne književnosti, ki jo v polnem obsegu citira, priznavalno komentira in povrh označi kot »zelo popolno«. To očitno povsem ustreza času, ko so se spori med obema šolama polegli, če že ne povsem prenehali.

Tuje delo (kot je naslovljeno 2. poglavje) je napisano v jeziku, ki ni bralčev lastni jezik; brano v izvorniku ali prevodu je manj znano od tistega, ki izvira iz bralčeve literature. Ko Chevrel razpravlja o prevajanju in prevodih, poudarja, da bi se morali komparativisti bolj posvetiti vprašanju, kako brati oz. raziskovati prevedeni literarni tekst. Omenja dve možnosti, ali preučevati več različic kakega prevedenega teksta v enem sprejemnem jeziku (npr. slovenske različice kake Mallarméjeve pesmi), ali pa prevode kakega teksta v več jezikih, seveda teksta, napisanega v jeziku, ki ga raziskovalec ne razume. To je včasih edina možnost, ki utre raziskovalcu pot k tekstu v težko dostopnem jeziku. Chevrel opozarja na znano dejstvo, da se prevajalec giblje med dvema skrajnostma, ki ju imenuje adekvatni in dinamični prevod. Prvi pač v največji meri upošteva tuji značaj izhodiščnega teksta,

medtem ko drugi kar se da močno vključuje prevedeni tekst v tradicijo, ki ga sprejema. – Kar se pa statusa prevedenega dela tiče, meni avtor, da nima popolnoma enakega kot izvirni tekst in da je njegov položaj na neki način paradoksen, saj je po eni strani odvisen od izvirnika, po drugi pa je sprožila njegov nastanek kultura tistega sistema, ki ga sprejema. – V tem poglavju je v posebnem odstavku govor o imagologiji, pomembnem delu komparativističnih študij, ki se ukvarja z raziskovanjem literarnih »podob« o drugih, tujih deželah.

Osrednje, najobsežnejše in hkrati najraznovrstnejše je 3. poglavje *Tveganja primerjalnega literarnega zgodovinopisja*, ki obsega kar trideset strani. Avtor poudarja, da se je to zgodovinopisje spreminjalo, saj je sprva raziskovalo predvsem binarne literarne odnose, kasneje pa je prevladala zahteva, naj obravnava celotnost literarnih pojavov. To idejo Chevrel zavrača in se zavzema za natančno opredelitev ciljev in metod ter za smotrno omejitev raziskovalnega področja.

Med dosedanjimi primerjalnoliterarnozgodovinskimi realizacijami kritično pretrse obsežni projekt Primerjalna zgodovina literatur v evropskih jezikih. Opozarja na neenotnost njegove zasnove, ki se kaže v tem, da posamezna dela upoštevajo različna vodila, bodisi kronološki princip obdobj ali zvrstni princip ali zgodovino gibanj. Kar pa zadeva zgradbo teh zvezkov, gre v prvem, ki obravnava ekspresionizem, za niz razprav o posameznih nacionalnih literaturah, medtem ko kasnejši v večji meri upoštevajo sintetične študije, ki obravnavajo pojave, skupne več literaturam. – Ko se sprašuje o odnosih med nacionalno in primerjalno literarno zgodovino, ugotavlja, da se sicer dopolnjujeta, vendar je njuna poglavitna usmeritev drugačna: prvo zanimajo bolj avtorji in njihovo ustvarjanje, drugo bolj literarna dela in njihovo kroženje. – Chevrel posebej razpravlja o zgodovini literarnih zvrsti ter navaja nekaj del iz primerjalnega zgodovinopisja, ki zadevajo gledališče, pripovedno literaturo, manj pa pesništvo, saj upravičeno meni, da sodi njegovo raziskovanje bolj v okvir poetike.

V tem poglavju govori avtor kar na treh mestih o vprašanih literarnozgodovinske periodizacije v širšem pomenu: na začetku obravnava terminološka vprašanja, kasneje probleme periodizacije, ki se mu zdi še posebej kočljivo početje, kadar gre za večnacionalni okvir, spet posebej pa spregovori o literarnih tokovih in gibanjih. Da razmerje med tema dvema pojmomoma ni razčiščeno, kaže primer realizma in naturalizma: ko govorimo o odnosu med naturalističnim in realističnim gibanjem, realizem ni samo gibanje, ki zaobseže tudi naturalizem, ampak je hkrati tudi nadzgodovinski tok.

Poseben razdelek je posvečen pojmomoma vpliv in recepcija. Potem ko pregledno razloži tri ključne pojme, recepcija, obzorje pričakovanja in zlitje

obzorij, zapiše, da se študije, ki se ukvarjajo z recepcijo, in tiste, ki se ukvarjajo z vplivi, dopolnjujejo in da slednje potrebujejo prve.

Ob koncu poglavja je govor o posrednikih, s čimer je avtor poimenoval vse, kar materialno in duhovno pogojuje kulturni proces, in v skladu s historiografsko naravnostjo tega poglavja obravnava zgodovino tiska, literarne kritike, prevodov in prevajalcev ter gledaliških režij.

Naslov 4. poglavja *Literarni miti* utegne nefrancoskega bralca na prvi pogled zavesti v zmoto, pa čeprav gre v resnici za tradicionalno področje primerjalne književnosti, ki ga je Van Tieghem pač imenoval *thématologie*, Nemci pa *Stoffgeschichte*.

Potem ko avtor razgrne terminološko zmedo, ki je na tem področju še posebej huda, opozori na nekatera relevantna dela iz znanstvene literature. Seveda ne more mimo Troussonove ugotovitve, da so nekateri miti, se pravi t. i. situacijske teme (kot npr. Antigona), zavoljo čvrstejšega fabulativnega temelja za dramatiko primernejše kot t. i. herojske teme.

Poglavitno pozornost posveča avtor vprašanjem, ki zadevajo raziskovanje mitov. Medtem ko se mu Lévy-Straussova formula za proučevanje literarnih mitov ne zdi primerna, sprejema plodnejši model o t. i. invariantah, ki so trdno jedro mita. Jean Rousset razločuje npr. pri mitu oz. temi o don Juanu tri invariante: smrt, skupino žensk in junaka, ki pride zavoljo ene izmed žensk v stik s smrtjo. – Chevrel ugotavlja, da so študije o mitih običajno diahronične, ker raziskovalca pač zanimajo spremembe, ki so jim zgodbe podvržene. Sprašuje se pa, če ne bi bile smotrne tudi sinhronične študije, denimo o tem, kakšen je v določenem trenutku položaj več mitov v enem ali več literarnih sistemih.

Svoje prepričanje o pomenu mita, vendar tokrat očitno ne v smislu teme, podkrepljuje z navedkom iz Nietzschejevega *Rojstva tragedije* (23. pogl.): »Brez mita [...] zgubi vsaka kultura svojo zdravo, ustvarjajočo naravno moč: šele z mitom obdan horizont zaključuje kulturno gibanje v celoto.«

Razmeroma obsežno 5. poglavje *Umetnostne forme: meje literarnega* uvaža razmišljanje, ali sodita vprašanji o razločevanju med literarnim in neliterarnim ter o odnosih med produkcijo tekstov in drugačnimi umetnostnimi izražaji v območje primerjalne književnosti, kajti razmerje med nacionalnim in tujim ni vedno v ospredju raziskovalčevega zanimanja. Razumna se zdi Chevrelova pomisel, da primerjalna književnost nima izključne pravice do obravnavanja teh vprašanj, pač pa je pomembno, da taka vprašanja postavlja. Dopušča celo možnost, da je njena vloga morda samo začasna in da jo bodo zamenjale druge vede.

Kljub temu pa naniza vrsto specifičnih nalog, ki se jih naj loteva prav primerjalna književnost, pa če gre za dvojico literatura – paraliteratura ali

pa za odnose med literaturo in drugimi umetnostmi. Pri slednjem se mu zdi pomembno razpravljati o problemih: kako obravnava literatura druge umetnosti (npr. opisi slik in risb v Huysmansovem romanu *À rebours*) in njihove izvajalce (umetniški romani in drame, npr. Rollandov roman *Jean-Christophe*, Goethejeva drama *Tasso*), kako nudi literatura motive, snovi in teme drugim umetnostim za slike, kipe, opere, filme itd., kako literatura opisuje vizualno ali avditivno izkušnjo, ki je bralec nima, ker ne gre za resnično obstoječe, ampak fiktivne slike ali glasbena dela (npr. Elstirjeve slike in Vinteuilova sonata v Proustovem *Iskanju izgubljenega časa*); najtežje vprašanje pa je, kako literatura in druge umetnosti uporabljajo postopke, ki niso samo nujno različni, ampak tudi podobni.

Aktualno je vprašanje o odnosih med literaturo in filmom oz. televizijo. Chevrel opozarja na to, da je status filmske priredbe glede na izvorni tekst analogen statusu prevoda. Zdi se mu nujno, da recepcijske študije zato upoštevajo tudi ekranizacije literarnih del, saj filmske oz. televizijske upodobitve močno opredeljujejo njihovo sprejemanje.

Ko se ob koncu poglavja, potem ko je obravnaval odnos predvsem med literaturo in glasbo, sprašuje o totalni umetnosti, ugotavlja, da je to vprašanje še odprto. Gre namreč za to, ali medsebojnemu povezovanju umetnosti najbolj ustreza gledališki okvir, ali pa je idealni kraj za spajanje umetnosti vendarle literarni tekst, ki se lahko realizira samo v ustvarjalčevi oz. bralčevi glavi.

V 6. poglavju *Primerjalni poetiki naproti?* avtor uvodoma ugotavlja, da primerjalna književnost nima svoje lastne teorije teksta, pač pa da jo zanima novejši pojem intertekst. Potem ko je obravnaval razne omejitve oz. pravila, ki opredeljujejo literaturo in ki so na področju pesništva pač najmočnejše, saj se tukaj spajajo jezikovne in zvrstno-oblikovne omejitve, se sprašuje o možnosti primerjalne poetike. Meni, da se jo da morebiti odkriti v soočanju zahodne in (daljno)vzhodne poetike. Hkrati pa že opozarja, naj bo raziskovanje primerjalne poetike širše, saj se svetovna književnost ne suče samo okoli vzhodno-zahodne osi.

Ko obravnava različne poetike (gledaliških predstav, prostora), posveča posebno pozornost poetiki pripovedi kot poglavitnemu področju sodobnega raziskovanja, tako da predstavi nekaj temeljnih naratoloških del.

Pri sklepnem, neoštevilčenem poglavju gre za *Prihodnost discipline*, ki je hkrati nepogrešljiva in utopična; čeprav pokriva obsežno območje, to ni neomejeno, poleg tega pa ima tudi svoja raziskovalna težišča. Ta trenutek komparativisti ne morejo predložiti svoje teorije literature, in ker nimajo lastne teorije o raziskovalnem predmetu, raje govorijo o posebni metodi. Komparativist je sicer zakoreninjen v svoji kulturi, vendar nujno vstopa v

odnose z drugimi kulturami, kar je porok za njegovo sposobnost, da dojame različnost in relativnost človekovega vedenja.

Sklepno poglavje zaključí avtor z vznesenim zunajznanstvenim razpravljanjem ne o prihodnosti primerjalne književnosti kot literarne vede, ampak komparativistične etike, ki da je etika odkrivanja. Parafrazirajoč Sartra zagotavlja, da za primerjalno književnost ni zaprtih vrat in da pekel ne morejo biti drugi. Poglavitna ambicija primerjalne književnosti je oblikovati moderni humanizem, ki ceni vsakršen izraz človekovega duha. Tri večno grozeče nadloge – nacionalizem, nestrpnost in rasizem – temeljijo namreč na zaničevanju drugega, kar izhaja edinole iz nevednosti. Itd. Avtor upa, da stojimo morda na začetku humanizma, ki bo (končno) planetaren ...

Chevrelovo delo zaključuje *Bibliografija*, ki v prvem razdelku navaja deset izbranih del o primerjalni književnosti, nastalih v zadnjih dveh desetletjih: poleg Mednarodne bibliografije o zgodovini in teoriji komparativistike (1985), dveh nemških knjig in ene slovaške v angleškem prevodu je navedenih sedem francoskih del, med njimi kar tri Étiemblove. Drugi razdelek upošteva kongresne zbornike in nekaj revij, tretji pa bralca napotuje na nekatere obsežnejše bibliografske sklope znotraj posameznih poglavij v knjigi.

Kot pomanjkljivosti knjige štejemo dejstvo, da nima osebnega kazala in da jo kazijo nekatere tiskarske površnosti.

Celotna Chevrelova knjižnica seveda potrjuje misel, ki jo je avtor v prvem poglavju izrečno poudaril: primerjalna književnost dandanes ni več disciplina literarne zgodovine, saj vključuje poleg nje tudi druge panoge, denimo primerjalno poetiko in raziskovanje zvez med umetnostmi. Primerjalna književnost je potemtakem ena izmed literarnih ved in ena izmed poti, kako se približati literaturi.

Da imamo pred sabo jasno predstavitev starih in novih metod, podatkovno in problemsko bogato delo, je tako in tako že ugotovil F.-M. Guyard, čigar knjižico je zamenjala Chevrelova v enako skromnem, na 128 strani določenem obsegu, ki ga narekuje enotna oprema zbirke *Que sais-je?*. Sicer se pa Chevrel večkrat sklicuje na obsežnejše delo enajstih avtorjev *Précis de littérature comparée*, ki je izšlo prav tako l. 1989; v njem ni samo podpisan kot sourednik, ampak je zanj tudi napisal dve obsežni študiji.



Komparativistična vita Janka Kosa

Literarna veda na Slovenskem pozna danes v svojem komparativističnem območju trojico velikih imen, ki so to literarnoznanstveno disciplino pri nas vsak po svoje bistveno zaznamovala. Ob Antonu Ocvirku (1907–1980) in Dušanu Pirjevcu (1921–1977) je tretji mož Janko Kos, ki letos obhaja svojo šestdesetletnico.

Rodil se je 9. marca 1931 v Ljubljani. Po maturi na klasični gimnaziji se je l. 1950 vpisal na oddelek za svetovno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete v Ljubljani, kjer je l. 1956 diplomiral. Po končanem študiju je bil sprva urednik in dramaturg, nato pa od 1963 do 1970 profesor za slovenski jezik in književnost na viški gimnaziji. Potem ko je obranil doktorsko disertacijo, je bil l. 1970 izvoljen za izrednega, l. 1975 pa za rednega univerzitetnega profesorja. Na Filozofski fakulteti je predstojnik oddelka za primerjalno književnost in literarno teorijo, ki ga vodi po krajši prekinitvi od leta 1976. Naslednje leto je postal dopisni, l. 1983 pa redni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Po Ocvirkovi smrti je bil najprej izvoljen za upravnika Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede SAZU, po reorganizaciji pa je bil imenovan za predsednika Znanstvenega sveta istega inštituta, ki je sedaj v okviru Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU.

S Kosovim poklicnim življenjem je tesno povezana njegova strokovno-družbena dejavnost, ki je zelo pestra, saj skorajda ni pomembnejše kulturne, strokovne ali znanstvene ustanove oz. organizacije, s katero ne bi občasno sodeloval ali jo celo vodil. Tako je denimo njegovo delovanje za krajši ali daljši čas povezano s SNG v Ljubljani, z Raziskovalno skupnostjo SRS, s programskim odborom Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete, komisijo za literarne nagrade pri Prešernovem skladu, komisijo Kidričevega sklada za nagrade s področja zgodovinskih in družbenih ved, z Zavodom za šolstvo, Društvom za primerjalno književnost, itd. Od l. 1984 je član Strokovnega sveta (S)RS za vzgojo in izobraževanje in predsednik komisije za učbenike in učila pri tem svetu, od l. 1987 pa predsednik strokovne komisije

Prvič obj.: *Jezik in slovstvo*, 1990/91, letn. 36, št. 5/6, str. 158–162.

pri Znanstvenem svetu za humanistične vede skupnega raziskovalnega programa RSS. Član Sveta ZRC SAZU je od l. 1989.

Semkaj kaže uvrstiti tudi Kosovo uredniško dejavnost. Sourejal je reviji *Beseda* in *Perspektive*, knjižni zbirki Naša beseda in Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev ter več leksikonov Cankarjeve založbe. Sedaj je član uredniških odborov več revij (*Primerjalna književnost*, *Slavistična revija* in *Sodobnost*). Od l. 1981 dalje je glavni urednik Literarnega leksikona, t.j. zbirke krajših monografskih študij o literarnoznanstvenih pojmi, ki jo izdaja Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede pri ZRC SAZU. Od januarja 1984 je tudi strokovni urednik Enciklopedije Slovenije za področje književnosti.

Teh periodičnih publikacij, knjižnih zbirk in leksikonov Kos ni sooblikoval samo kot urednik, ampak tudi kot avtor, saj je s svojimi številnimi in tehtnimi prispevki utrjeval njihovo vrednost in njihov ugled.

Neke vrste ločni most, ki spenja pedagoško in znanstveno-raziskovalno delo, so javni nastopi pred zunajšolskim avditorijem. Kos se je s predavanji in referati udeležil mnogih narodnih in mednarodnih znanstvenih in strokovnih shodov doma in v tujini: doma je sodeloval npr. na znanstvenih zborovanjih Slavističnega društva in Društva za primerjalno književnost, na ljubljanskih mednarodnih simpozijih o obdobjih razsvetljenstva, romantike in socialnega realizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi; znanstvenih posvetov Komparativno proučavanje jugoslovanskih književnosti se je udeležil l. 1985 v Zagrebu s predavanjem *Poskus tipologije južnoslovanskih književnosti*, l. 1987 pa v Varaždinu s prispevkom *Tematizacija slovenstva in jugoslovanstva v poeziji slovenskih razsvetljencev*; v tujini je nastopil npr. l. 1979 na 9. kongresu Mednarodne zveze za primerjalno književnost v Innsbrucku, kjer je govoril o pojmu klasike v marksistični perspektivi, l. 1982 na simpoziju Alpe-Adria v Benetkah z referatom *Cankar na križišču romanskih, germanskih in slovanskih literatur*, l. 1986 na simpoziju Evropska avantgarda v Celovcu s temo *Slovenska literatura in zgodovinska avantgarda* in istega leta na interdisciplinarnem simpoziju v Tübingenu s prispevkom *Trubers Begründung des slowenischen Schrifttums und die metaphysische Wende der Theologie Luthers*. Leta 1990 je dvakrat gostoval na tujih univerzah: na inštitutu za primerjalno literarno vedo univerze v Innsbrucku s predavanjem *Srednja Evropa kot literarnozgodovinski problem*, na slavističnem oddelku univerze v Celovcu pa s predavanjem *Srednja Evropa in primerjalna jugoslavistika*.

Raznovrstnost tem, ki jih je Janko Kos obravnaval na teh prireditvah, opozarja na širino njegovega raziskovalnega radija. Velik pa ni samo tematski razpon njegovega znanstvenega, strokovnega in esejističnega opusa, ampak je veliko, in to celo izjemno veliko tudi število njegovih knjižnih

in neknjižnih literaturoloških objav. Ni vedno prav lahko zamejiti posamezne tematske kroge njegovega publicističnega dela, vendar ne zavrlo tega, ker bi šlo za poljubno in nepregledno kopico spisov o vsakršnih rečeh, ampak zategadelj, ker se področja njegovega raziskovanja pogosto močno prepletajo.

Seveda je nekaj sklopov, ki se jih da določno opredeliti, denimo tisto publicistično dejavnost, ki je posvečena šolskemu delu. Semkaj sodita npr. oba priročnika za filozofijo (*Oris filozofije* 1967 in *Temelji filozofije za gimnazije* 1973) ter številne šolske knjige za pouk slovenske literature (npr. *Književnost. Učbenik literarne zgodovine in teorije* 1989). Njegov *Pregled svetovne književnosti* (1978), še zlasti pa *Pregled slovenskega slovstva*, ki je bil od l. 1974 kar osemkrat natisnjen in l. 1987 povrh še precej razširjen, sta seveda zahtevnejši deli, uporabni prav tako zunaj (srednje) šolskega pouka. Šolske potrebe presežejo kajpak tudi različne antologije, ki jih je Kos sestavil, pa naj gre za izbore iz svetovne literature ali pa iz slovenske lirike.

Eno najzgodnejših in hkrati najpomembnejših Kosovih raziskovalnih območij je gotovo prešernoslovje. Prav prešernoslovski prispevki so tisti, ki opazno uokvirjajo dosedanje piščeve znanstvene objave v knjižni obliki. Še posebno markantno je s Prešernom zaznamovan začetek njegove knjižne znanstvene publicistike; ne samo da je po sistematičnem ukvarjanju s pesnikovim opusom izdal njegovo *Zbrano delo* v dveh knjigah (1965, 1966), opremljeno z obsežnim kritičnim aparatom, ampak je tako rekoč hkrati z njim objavil še *Prešernov pesniški razvoj* (1966), svojo prvo monografsko študijo v knjižni obliki, ki je dve leti kasneje izšla tudi v srbskem prevodu. Avtor v tej knjigi, pomenljivo podnaslovljeni kot *Interpretacija*, obravnava posamezne stopnje pesnikovega razvoja in razčlenja bistvene prvine, ki so oblikovale njegov duhovni in umetniški svet.

Že po štirih letih izide Kosova naslednja prešernoslovska razprava, ki pa ima povsem drugačen značaj in je pendant k prejšnji knjigi. Kot napoveduje že njen naslov, *Prešeren in evropska romantika* (1970), sodi delo, ki je nastalo kot doktorska disertacija, katero je avtor leto poprej zagovarjal na ljubljanski Filozofski fakulteti, brez dvoma v osrednje področje primerjalne literarne vede.

V tej knjigi Kos z domiselno obravnavo eruirá Prešernovo literarno obzorje, ki je tukaj prvič sistematično raziskano, in Čopovo literarno posredništvo pri izoblikovanju Prešernovega razmerja do romantične literature. Osrednji del razprave, ki nadrobno raziskuje Prešernovo razmerje do predromantike, obeh romantičnih šol, Byrona in slovanske romantike, sklene avtor z ugotovitvijo, da je Prešeren sprejel iz posameznih tokov, šol in smeri romantike različne vplive, ki jih je nato, pač v skladu s svojo

osebnostjo, suvereno preoblikoval. V sklepnem delu, naslovljenem Temelji Prešernovega odnosa do evropske romantike, ki je najbolj vznemirljivi in fascinantni razdelek celotne razprave, avtor sintetično oriše pesnikovo razmerje do predromantike ter poglavitne sunke, ki so prodirali iz te literature v njegov duhovni in pesniški svet. Temelj tega sveta označi avtor kot prizadevanje za ravnotežje vseh sestavin, ki oblikujejo in uravnavajo strukturo človekove duhovne in estetske resničnosti. Pisec formulira tezo, da sta si vsebina in forma Prešernovega pesništva v zanimivem nasprotju, češ da idejna in motivna vsebina govori o nerešljivem sporu med posameznikom in svetom oz. domišljijo in stvarnostjo, medtem ko forma uresničuje idealno ravnotežje, ki ga njegova vsebina razglašča za nedosegljivo. Avtorjeva sklepna ugotovitev zadeva Prešernovo posebno mesto v evropski romantiki, češ da pesnikovo izvirnost določujeta enkratna struktura njegovega duhovnega in estetskega sveta in pa spoj romantičnih duhovnih in estetskih prvin z elementi rimske antike in evropske svobodomiselnice tradicije.

Kosov *Prešeren in evropska romantika*, ki prinaša vrsto novih pogledov na pesnika in njegov umetniški opus, ostaja ena velikih empiričnih raziskav naše komparativistike in s tem slovenske literarne vede.

Biografski monografiji o Vodniku (1990) in Čopu (1979), ki sta izšli v zbirki Znameniti Slovenci, pa sodelovanje pri znanstveni izdaji Čopovih pisem v akademijški zbirki Korespondence pomembnih Slovencev (1986) pomenljivo zaokrožujejo Kosovo raziskovanje Prešernove dobe. Sicer pa je naključje hotelo, da je Kos z večjim delom svoje najnovejše knjige zopet obogatil naša prešerniana. V publikacijo *Prešeren in njegova doba* (1991) je avtor v skladu z naslovom uvrstil tudi po dve razpravi o Valentinu Vodniku in Matiji Čopu ter eno o začetkih slovenske proze, drugih osem pa govori prav o Francetu Prešernu. Gre za tekste, ki jih je avtor objavljajal (razen dveh iz petdesetih let) od l. 1973 dalje, večinoma v *Slavistični reviji*.

Prešernov opus, ki ga je Kos izdal v Zbranih delih slovenskih pesnikov in pisateljev, ni bil njegov edini prispevek v tej zbirki. Takoj se je namreč lotil urejanja enega dela Cankarjevega pripovedništva in že l. 1967 je izšel prvi zvezek, ki prinaša mladostno prozo, nakar je v nekaj letih ediral še šest knjig njegove proze. Leta 1988 pa je izdal še zbrano delo Valentina Vodnika. Skladno z uveljavljeno uredniško politiko zbirke so seveda vsi zvezki opremljeni z obsežnimi in izčrpnimi opombami.

Nobenega dvoma ni, da je temeljno področje Kosovega raziskovanja slovenska literatura, in sicer od razsvetljenstva do današnjih dni, ki se je loteva bodisi slovenistično ali komparativno. Čeprav so številnejše njegove publikacije, ki proučujejo starejša obdobja, pa ni njegovo zanimanje za sodobno literaturo nič manjše. O tem pričajo mnoge objave, ki so deloma

sprejete v posebno knjigo, pomenljivo naslovljeno *Moderna misel in slovenska književnost* (1983). Razpon teh razprav seže od filozofije preko estetike do avantgarde in postmodernizma, s katerim se Kos že kar nekaj česa intenzivno ukvarja.

V drugačen sektor Kosovega delovanja sodi več krajših monografij o posameznih vprašanih literarne vede, ki jih je Kos objavil v izrazito komparativistično usmerjeni zbirki, imenovani Literarni leksikon, ki jo vodi že deset let. In sicer razpravlja o splošnih pojmi in metodah (*Literatura* 1978, *Morfologija literarnega dela* 1981, *Literarne tipologije* 1990), o literarni vrsti (*Roman* 1983) in o literarnih obdobjih oz. smereh (*Razsvetljenje* 1986, *Predromantika* 1987, *Romantika* 1980).

Medtem ko je značilnost teh študij, da povezujejo teorijo z empirijo oz. zgodovino, sta vsaj dve Kosovi knjigi, ki sta obe izšli l. 1983, izrazito literarnoteoretični. Prva je *Očrt literarne teorije*, ki je po Ocvirkovih poskusih tako rekoč prvi celostni pregled tega problemskega polja pri nas, saj razpravlja o bistvu literarne umetnosti, ontologiji literarnega dela, literarni morfologiji, formah, zvrsteh in tudi o literarni aksiologiji; prav temu literarnoteoretičnemu področju pa posveča avtor drugo knjigo z naslovom *Marksizem in problemi literarnega vrednotenja*.

Poseben tematski sklop je evropski roman, ki ga oblikujejo sestavki, objavljeni kot uvodne študije k tekstom v zbirki *Sto romanov*. Kos je s svojimi razpravami pospremil kar petino vseh proznih del v tej zbirki, kajti poleg slovenskega besedila (Cankar), je zajel še dvajset romanov iz tujih literatur: iz petih evropskih, severnoameriške (Faulkner, Hemingway) in japonske (Murasaki Šikibu). Nacionalni pestrosti se pridruži še kronološka raznoličnost, saj zaobjemlje ta korpus imena od gospe La Fayette in Voltaira preko Balzaca, Zolaja do Camusa in Butorja, od Grimmelshausna preko Hoffmanna do Thomasa Manna, od Walterja Scotta, Dickensa in Thackeraya preko Wilda do Joycea, govor pa je tudi o Manzoniu ter Lermontovu in Turgenjevu. Gre za zanimivo panoramo zlasti evropskega romanopisja.

Kosovo najpomembnejše komparativistično delo pa je nedvomno *Primerjalna zgodovina slovenske literature* (1987), ki je svojevrsten novum ne samo v slovenski, ampak gotovo tudi v svetovni literaturologiji. Gre za raziskavo, ki se ukvarja z ustvarjalnim stikom slovenske literature z drugimi evropskimi in zunajevropskimi literaturami, in sicer tako, da ima bralec nenehno pred očmi dogajanje v slovenski literaturi, v njenih posameznih izsekih pa mu avtor odkriva pogloblitve tuje vplive. Razprava ohranja torej zgodovinsko celovitost naše nacionalne literature, zato je Kos tudi upravičeno poimenoval svoje delo primerjalna zgodovina slovenske literature, ne

pa, denimo, tuji vplivi na slovensko literaturo. Kajti knjigo z naslovom prav take vrste, *Tuji vplivi na francosko literaturo (Les influences étrangères sur la littérature française 1550–1880)*, je izdal Philippe Van Tieghem l. 1961, zato je treba opozoriti na dejstvo, da njen naslov razkriva metodo, ki je bistveno drugačna od Kosove. Francoski pisec namreč načelno izhaja iz tujih vplivov, se pravi zunajfrancoskega dogajanja, kar pomeni, da v ospredju Van Tieghemove obravnave torej ne stoji francoska literatura v svoji organski sklenjenosti, ampak so v središče pomaknjeni tisti tuji vplivi, ki so nanjo učinkovali med leti 1550 in 1880 oz. 1900.

Kos je za svojo raziskavo seveda zbral raztreseno gradivo, ki se je o teh vprašanjih nabralo v našem literarnem zgodovinoписju, te številne obravnave pa je pogosto dopolnjeval z dognanji lastnih raziskovanj, s katerimi smo se deloma seznanjali preko revialnih objav, med drugim tudi v *Jeziku in slovstvu*. Da *Primerjalna zgodovina slovenske literature* ni obtičala v skiciranju problemov ali naštevanju imen, naslovov, tem, form in smeri iz obeh območij, slovenskega in tujega, gre zasluga avtorju, ki zares temeljito pozna ne le slovensko literaturo, ampak hkrati tudi zakonitosti evropskega in svetovnega literarnega in drugega duhovnega dogajanja, katere nenehno upošteva, in ne nazadnje, ker neprestano in intenzivno teži k sintezi. Trdimo lahko, da šele Kosova primerjalna zgodovina omogoča bolj celostno razumevanje slovenske literature in njenega zgodovinskega poteka. Novi pogled nanjo je avtorju omogočil, da ponekod ponuja novo konfiguracijo naše literature, premakne meje med posameznimi obdobji, znotraj njih ugotovi drugačno razmerje med idejno-estetskimi prvinami, na novo označi kakega pisca, in morda še kaj.

Uresničile so se torej napovedi, da bo primerjalna literarna veda razširjala in poglobljala proučevanje nacionalnih literatur. Če upoštevamo znano dejstvo, da je ta stroka na zahodu dolgo zanemarjala slovanske literature, je svojevrsten paradoks, da je prav ena izmed njih, povrhu še majhna, prva dobila tako temeljito in izvirno primerjalno zgodovino svoje besedne umetnosti.

Kosova primerjalna zgodovina je izšla petdeset let po tem, ko je Anton Ocvirk s svojo monografijo *Teorija primerjalne literarne zgodovine* (1936) pri nas teoretično in metodološko utemeljil to disciplino literarne vede. Ker je pri Ocvirku potemtakem govor o teoriji, medtem ko gre pri Kosu za zgodovino, lahko njegovo knjigo označimo kot pendant Ocvirkovi, se pravi, da je hkrati njen nasprotek in njeno dopolnilo. Pa ne samo to, kajti slovenska primerjalna književnost, ki je bila z Ocvirkom pred petdesetimi leti tako rekoč šele na pohodu, slavi s Kosovo primerjalno zgodovino prepričljivo zmagoslavje.

Če skušamo ob koncu zarisati temeljne značilnosti slavljencevega znanstvenega profila, moramo poleg izjemne delavnosti imenovati nekatere njegove sposobnosti, ki je o njih treba reči, da je že vsaka zase izredna dragocenost, združene v eni osebi pa že lahko zbudajo rahlo zavist. Med te imenitne lastnosti sodijo nedvomno univerzalnost duha, enciklopedičnost znanja, inventivnost in sistematična jasnost raziskovanja, smisel za bistveno ter pretanjen estetski čut. Poleg naštetih odlik moramo omeniti vsaj še njegovo izrazito spretnost, da prikaže zapletene reči očarujoče umljivo, in pa seveda posluh tako za zgodnje odkrivanje problemov kakor tudi za aplikacijo pojmov, ki se poprej pojavijo drugod. Vse to je seveda razlog več, da Janku Kosu – in to ne brez kanca sebičnosti – zaželimo

AD MULTOS ANNOS!



Literarna zgodovina med tradicionalno sklenjeno pripovedjo in virtualno sestavljanjo

Literarno zgodovino je mogoče na zelo preprost način opredeliti kot temeljno disciplino literarne vede, ki raziskuje literaturo kakega naroda, jezikovne skupnosti ali kulturnega kroga v časovnem zaporedju njenega pojavljanja. Izdeluje delne ali celostne preglede in v njih odmerja ustrezen prostor posameznim avtorjem in delom, s katerimi pogosto ponazarja obdobja ali smeri, ki nanje razčlenjuje celoto literarnega dogajanja. Literarna zgodovina, ki je seveda nujno retrospektivna pa tudi selektivna konstrukcija, uperja svoj pogled v čas, ki je minil, in če ne gre ravno za preprosto kompilatorsko delo, počenja to s povsem določenega filozofskozgodovinskega in metodološkega vidika, saj mora svoj predmet konstituirati in se odločiti, kako bo preteklost oblikovala.

Ta poskus, opisati njene poglavitne lastnosti, je res skorajda na nedopusten način posplošena poenostavitev; o tem priča dejstvo, da navedenim lastnostim v grobem ustreza edinole t. i. tradicionalni tip literarnega zgodovinopisja. Sem sodi med novejšimi deli večjega obsega npr. zgodovina italijanske literature nemškega romanista Manfreda Hardta,¹ ki mu je ta monografija v njegovem akademskem delovanju pomenila velik izziv, tako kot mnogim njegovim velikim evropskim predhodnikom, ki so kot posamezniki svoje znanstvene kariere ovenčali z obsežnimi zgodovinami svojih literatur. Hardt si prizadeva zasnovati čim bolj homogeno, nazorno in berljivo podobo o italijanski literaturi, ki temelji na konkretnih raziskavah ter interpretacijah tekstov; posveča se tako njenim oblikovnim kakor tudi tematskim vprašanjem ter biografijam umetnikov, njegove pozornosti je prav tako deležna recepcija del oziroma avtorjev ter njihove zveze z drugimi literaturami. Literarni pojavi so umeščeni v družbeno-politično zgodovino dežele, kar je sicer značilno za celotno Hardtovo knjigo, posebej pa

Prvič obj.: *Primerjalna književnost*, 1997, letn. 20, št. 1, str. 85–94.

1 Manfred Hardt: *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996 [960 strani].

poudarjajo to prepletenost nekaj strani obsegajoče zgodovinske panorame, t. i. pogledi na dobo, ki uvajajo v posamezne epohe italijanske literature, tukaj preprosto razčlenjene kar na stoletja.

Avtor si prizadeva za premočrtno sintezo, zato ne preseneča, da kot mnogo manj primerno alternativno možnost izrečno zavrača obliko zbornika razprav, ki da je dandanes izredno priljubljena. Prepričan je namreč, da nastaja z zbornikom konglomerat heterogenih in pogosto tudi po načinu presojanja nasprotujočih si prispevkov, saj raziskovalci različnih usmeritev obravnavajo svoja specialistična področja vsak s svojega posebnega vidika.

Če se Hardtu zborniška oblika za literarnozgodovinsko delo nikakor ni zdela primerna, pa se je skladala z nameni urednikov *Literary History of the United States*.² To zgodovino je po drugi svetovni vojni pripravilo petinpetdeset strokovnjakov, o katerih ni samo rečeno, da se imajo bolj za zgodovinarje in kritike širokega profila kakor za ozke specialiste na svojem področju, ampak da so med sabo tudi tesno sodelovali. Njihovi prispevki namreč niso razprave, ki druga z drugo ne bi bile v zvezi, ampak nasprotno, so tesno povezana poglavja skladne celote, saj je cilj, ki ga razglašajo, upoštevaje seveda različna stališča posameznih avtorjev, sklenjena pripoved.

Sklicujoč se na načelo, da si mora vsaka generacija preteklost razložiti nanovo in izdati vsaj eno literarno zgodovino, je to obsežno standardno delo nasledila, resda šele po štiridesetih letih, nova zgodovina ameriške literature, ki se tokrat imenuje *Columbia Literary History of the United States (CLHUS)*.³ Medtem ko si je starejša različica še prizadevala pripovedovati kolikor toliko enovito in sklenjeno zgodbo, je v splošnem uvodu k novi kolumbijski literarni zgodovini ZDA razločno zapisano, kako njeni avtorji, teh pa je že kar dvainsedemdeset, niso poskušali niti pripovedovati ene same in enotne zgodbe niti podati celostnega orisa. Zato uredniki niso posegali v besedila in povezovali konec posamezne razprave z začetkom naslednje, saj niso hoteli ustvariti vtisa o sklenjeni pripovedi, češ da to spričo raznolikosti literarnega gradiva in raznoterosti sodb ni niti zaželeno niti mogoče. Raziskovanje v zadnjih treh desetletjih je namreč razkrilo, da zgodovina literature v ZDA ne ponuja ene same zgodbe, ampak da obstaja več različnih zgodb, saj ameriške literature niso ustvarjali samo pisatelji Nove Anglije, ampak tudi Indijanci, črnci, ženske in drugi Američani azijskega, španskega in židovskega rodu. Povrhu pa je dogajanje v šestdesetih in sedemdesetih letih zavoljo hladne vojne, intervencije v Vietnamu in protestov zoper

2 Robert E. Spiller et al. (ur.): *Literary History of the United States*. New York: The Macmillan Company, 1946. Revised Edition in one volume, 1953; sixth printing 1962 [1480 strani].

3 Emory Elliott et al. (ur.): *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press, 1988 [1291 strani].

njo, ženskega gibanja ter bojev manjšinskih skupin globoko predrugačilo poglede Američanov na njihovo nacijo, kulturo in literaturo. Zato raziskovalci, v nasprotju s poenačujočo predstavo o nacionalni identiteti, ki je bila še značilna ob koncu svetovne vojne, sedaj uveljavljajo množico različnih vidikov, ki zaznamujejo sodobno znanost.

Knjiga je razdeljena na pet obsežnih delov; vsak ima vsaj eno splošno poglavje, ki uvaja v posamezno zgodovinsko dobo, medtem ko razpravljajo druga o literarnih zvrsteh, gibanjih, šolah, o posebnih družbenih, političnih in zgodovinskih pojavih ipd. Periodizacija ameriške literature temelji tukaj večkrat na pomembnih zgodovinskih dogodkih, kakršna sta npr. konec secesijske in druge svetovne vojne, vendar sestavjalci te zgodovine menijo, da uporabljene letnice, ki zaznamujejo dobe, ne posegajo nasilno v literarno dogajanje.

Zavoljo sprememb, ki jih je doživela literarna veda v zadnjih desetletjih, se po izjavi urednikov vsebina nekaterih temeljnih pojmov, kot so literatura, zgodovina in kritika, v *CLHUS* močno razlikuje od tistih, na katerih so temeljile prejšnje zgodovine ameriške literature. Avtorji razprav v *Columbia Literary History of the United States*, ki seveda tudi z naslovom daje vtis tradicionalne literarne zgodovine, te ustaljene pojme namreč v mnogih pogledih relativizirajo.

Kar zadeva oznako ZDA v naslovu knjige, uredniki poudarjajo, da zajema kolumbijska zgodovina literaturo, pisno in ustno, ki je bila ustvarjena na tistem koncu sveta, kjer so nastale kasnejše ZDA, se pravi, da so upoštevana tudi tista dela, ki niso vezana na angleški jezik. Pojem literatura je sicer rabljen v širšem pomenu, saj zajema zelo raznovrstne izrazne oblike, vendar pa je vsakokratna odločitev o tem, kaj ta pojem obsega in ali naj sodijo vanj denimo dnevniki, avtobiografije, znanstvena besedila ali celo film, prepuščena bolj ali manj posameznim sodelavcem. Ti pri sestavljanju karseda prepričljive pripovedi o preteklosti seveda ne posegajo samo po različnih dokumentih, zapiskih, statistikah ipd., ampak se trudijo literarna dela pojasniti in razlagati, posvečajo se torej njihovi interpretaciji in vrednotenju. V zgodovino vnašajo potemtakem razumevanje in upoštevanje estetskih vrednot, vendar na tem območju prav tako ne vlada enotnost, saj se avtorji na dvojni izziv literarnozgodovinskega raziskovanja odzivajo različno: eni se posvečajo bolj zgodovinskemu, drugi pa bolj kritičnemu delu, se pravi, da se nekatere razprave ukvarjajo bolj z zunajliterarnimi vprašanji, medtem ko so druge osredotočene na pesniško strukturo. Vsak izmed sodelavcev te literarne zgodovine potemtakem po svoje kljubuje napetosti med zgodovino in literaturo. Ta tenzija, na katero opozarjajo uredniki, obstaja med primikajočim oz. sredotežnim načinom razpravljanja, ko gre za

zgodovinsko povezovanje in urejanje literarne dediščine, ter odmikajočim oz. sredobežnim načinom razmišljanja, zadevajočega ustvarjalno delo interpretacije, ki spreminja ustaljeno podobo. Širše gledano pa je eden izmed temeljnih ciljev te kolumbijske literarne zgodovine ta, da želi biti presečišče usrediščujočih in združujočih sil ameriške družbe ter razsrediščujočih sil individualne ustvarjalne in kritične imaginacije.

Refleksija o teoriji literarne zgodovine, ki spremlja sestavljalce kolumbijskega zbornika, je značilna tudi za urednike leto dni mlajše *A New History of French Literature (NHFL)*;⁴ ne pojavlja se samo v nekaj strani obsegajočem spisu Denisa Hollierja z zgovornim naslovom *On Writing Literary History*, ampak tudi v Uvodu, s katerim se ta knjiga začneja.

Uredniki izrečno zavračajo oba, kakor pravijo, tradicionalna modela celostnega prikazovanja preteklosti, sklenjeno zgodovinsko pripoved ter abecedno urejen leksikon, češ da prvi literaturo umetelno homogenizira, drugi pa naniza množico pogosto nepomembnih informacij. Zato se odločajo za tretjo možnost in pri tem zagotavljajo, da njihova knjiga o francoski literaturi ni nikakršna inventarizacija avtorjev ali naslovov, ampak panorama literature v njenem kulturnem kontekstu, ki ga sestavljajo glasba, slikarstvo, politika ter pomembni javni in zasebni dosežki. Francoska literatura jim je zgodovinsko in kulturno polje, ki ga sodelavci različnih narodnosti in strokovnih usmeritev – francisti, komparativisti, zgodovinarji, umetnostni zgodovinarji, arheologi idr. – obravnavajo iz kar se da velikega števila pomembnih sodobnih perspektiv.

A New History of French Literature je prvič izšla l. 1989, ko pa je tej izdaji čez pet let sledil ponatis, je založba na hrbtni strani ovitka objavila najbolj navdušujoče odlomke iz sedmih pohvalnih ocen, ki so po prvem natisu knjige izšle v nekaterih uglednih časnikih in časopisih v Združenih državah Amerike, Veliki Britaniji in Franciji. Tukaj beremo vzhičene izjave o tem, da je ta nova zgodovina francoske literature pravo zmagoslavje založniške in raziskovalne bistrournosti in da nam to delo nudi napeto, razburljivo, poživljajoče, pogosto izzivalno, vendar vselej zanimivo branje; poleg ugotovitve kritika v *Times Literary Supplement*, kako se bo h knjigi pogostokrat vračal, ker da bralec, ki se potaplja v knjigo, priplava na površje z biseri iz prenekaterih poglavij, je natisnjena izpoved ocenjevalca v *New York Times*, ki mu je knjiga globok vrelec kulturne zgodovine, iz katerega zajema krepilen in poživljajoč napitek; in medtem ko eden izmed hvalilcev meni, da bodo zaradi te nove zgodovine francoske literature njene predhodnice zastarele, je zanesenjaka, ki se je oglasil v ugledni reviji *Critique*, globoko

4 Denis Hollier (ur.): *A New History of French Literature*. Cambridge, Mass. & London, England: Harvard University Press, 1989, ²1994 [1186 strani].

prepričan, kako bo od vsega blebetanja na raznih evropskih in ameriških prireditvah ob dvestoletnici francoske revolucije preživela samo – ta knjiga. In če brezmejno navdušenje, ki ga izpuhtevajo navedeni knjigotrško relevantni odlomki iz ocen izbranih kritikov, dopolnimo z zelo oprijemljivim podatkom, da je ta ameriška publikacija o francoski literaturi prejela kar dve institucionalni priznanji, Prix France-Amérique ter nagrado ameriške Modern Language Association za najboljšo knjigo leta, ki je nastala v krogu njenega članstva, nam zbujajo te navedbe zanimanje za utemeljeno vprašanje, katere so bistvene novosti, po katerih se ta knjiga razločuje od sorodnih literarnozgodovinskih početij, oziroma kakšna je ta njihova tretja pot, ki da je tako drugačna od doslej prehojenih. Konec koncev je neki recenzent, seveda eden izmed tistih, ki jih založniki navajajo na hrbtni strani ovitka, celo prepričan, da gre za delo, ki je sploh prvo take vrste v kateremkoli jeziku!

A New History of French Literature v resnici preseneča z vrsto posebnosti in novosti, med katerimi je nedvomno številčnost sodelavcev in njihovih prispevkov, saj je v knjigi udeleženi, kakor je ugotovil eden izmed recenzentov,⁵ natančno 164 avtorjev s kar 198 sestavki. Tem mikrotekstem, samo redki namreč dosežejo deset strani, so na koncu običajno dodane kazalke, ki bralca napotujejo na druga mesta v knjigi, obvezno pa je na koncu teksta navedena primerna bibliografija, v kateri je praviloma zastopan avtor tistega spisa z delom, ki je običajno novejšega datuma. Seznam je sicer urejen po abecedi avtorjev oziroma anonimnih del, vendar sta v njem pomešani primarna in sekundarna literatura, zavoljo česar je preglednost, zlasti za neangleškega bralca, nekoliko zamegljena, če sta npr. med dvema znanstvenima knjigama, ki sta ju o *Pesmi o Rolandu* napisala J. Duggan in E. Vance, navedena *Karlmagnus Saga* in *The Song of Roland*. Uporabnost teh razdrobljenih bibliografij pa zmanjšuje nespametna uredniška odločitev, da tukaj navedeni avtorji niso zajeti v imensko-stvarnem kazalu knjige, kar je tem manj razumljivo spričo dejstva, da knjiga nima osrednje bibliografije.

Poleg velikega števila besedilc je nenavaden predvsem način, kako so nanizana, saj si sledijo po kronološkem redu različnih dogodkov, o katerih nas informirajo njihovi naslovi. V naslovu vsakega sestavka sta namreč poleg številčnega časovnega podatka še dve verbalni oznaki: prva, kratko označena z udarnim nadpisom, utemeljuje izhodiščno letnico, druga, ki je bistveni del naslova, pa precizira njegovo vsebino: npr. »1876 – George Sand umre, medtem ko Flaubert zanjo piše *Preprosto srce* – IDEALIZEM.« Teh skoraj dvesto prispevkov, ki so lahko bodisi široki razgledi ali pa nadrobne analize, je razvrščenih med dvema letnicama francoske zgodovine, namreč 778

5 Tom Conley: L'écriture de l'histoire littéraire. *Littérature* 80 (1990), str. 103.

(»Roland umre v Roncevauxu«) in 1989 (»Proslavljanje dvestoletnice francoske revolucije«). Naslovni časovni podatki so lahko bolj ali manj natančni, denimo »21. oktober 1680«, ali pa je kakor v gornjih primerih navedena samo letnica, lahko pa so tudi nejasni, opremljeni celo z vprašajem, npr. »1180?«. Porazdelitev teh naslovnih letnic je v knjigi zelo neenakomerna: med enim in drugim sestavkom je lahko kar večdesetleten premor, ko npr. sestavku z letnico 1342 sledi besedilo, ki ima šele letnico 1401. Kar dvajsetim letnicam pa sta, nasprotno, posvečena celo po dva sestavka (npr. »Februar 1885 – Simbolistični pesniki izdajo *La revue wagnérienne* – GLASBA PRIHODNOSTI« in »Junij 1885 – Victor Hugo pokopan – Stéphane Mallarmé piše *Crise de vers* – OSVOBAJANJE VERZA«).

Ker so hoteli uredniki doseči učinek heterogenosti in tako razbiti tradicionalno urejenost in kategorialni sistem večine literarnih zgodovin, so zavestno nanizali različne sestavke tako, da se brez reda zvrstijo taki, ki so posvečeni kaki knjigi, literarni zvrsti in obliki, skupini ustvarjalcev, državni instituciji, televizijski kulturni oddaji, politični aferi ali kakemu literarnemu motivu, gibanju ipd., noben izmed teh t. i. esejev pa ne prikazuje kakega avtorja v celoti, tudi tedaj ne, kadar je oseba celo imenovana v naslovu (»1180? – Francozinja v Angliji piše za normanski dvor – MARIE DE FRANCE«).

Bralec, ki se hoče, denimo, poučiti o Maupassantu, najde v registru za njegovim imenom navedenih devet številčk strani, izmed katerih je kar pet identičnih. Na treh straneh je Maupassant samo omenjen, na eni je posebej govor o noveli *Postelja 29*, pa tudi vse drugo o njem je zapisano na isti strani. Tam je govor samo o štirih njegovih srhljivih zgodbah, ki so zaradi poudarjeno nadnaravne, skrivnostne in nedoumljive motivike obravnavane seveda skupaj z nekaterimi drugimi teksti v sestavku, naslovljenem »1837 – Prosper Mérimée objavi *Venero iz Illa* – FANTASTIČNE POVESTI«; to je imenitna študija o tem literarnem žanru, ki ga je l. 1829 v Francijo uvedel Jean-Jacques Ampère s svojim prevodom Hoffmannovih *Fantazijskih slik v Callotovi maniri* in ga je Mérimée z novelo, navedeno v naslovu, na novo ustvaril. Iz razpoložljivih podatkov o Maupassantu v tej knjigi torej ni razvidno, da bi bil poleg nekaj novel napisal tudi romane, pa tudi njegova znamenita *Debeluška*, s katero je tako sijajno zaznamoval svoj vstop v literaturo, ni nikjer omenjena. Priložnost za to se je ponudila, denimo, avtorju drugega sestavka, ki ima v naslovu letnico 1880 in je vrhu tega posvečen prostituciji v literaturi. Tukaj bi lahko pisec upravičeno spregovoril o Maupassantovem novelističnem prvcu, ki je izšel, tako kakor Zolajev roman *Nana*, prav tega leta, kar bi bilo tem bolj smiselno, ker že navaja neko drugo Maupassantovo zgodbo, *Postelja 29*; prav ta novela in *Debeluška*, pa še *Gospodična Cicifuj*, ki tukaj tudi ni omenjena, namreč ne govorijo samo o kupljivi ljubezni, pogostem motivu

njegove proze, ampak o posebni, spotikljivi zvezi med prostitucijo in patriotizmom, o kateri je v tem sestavku celo zapisanih nekaj besed.

Intenzivna volja avtorjev *A New History of French Literature* do fragmentarizacije se v ničemer ne kaže čisteje kakor v tem, da opuščajo vsakršen urejevalni poseg v zgodovino francoske literature, se pravi, da ne uvajajo nikakršne periodizacije, nobene členitve na generacije, šole, smeri ali obdobja. Vztrajajo edinole pri kronološki razporeditvi nekaterih letnic, kar seveda ne pomeni, da gre za običajno kronologijo zgodovinskih dogodkov; tej je namreč na koncu knjige posebej posvečenih dvajset strani z zemljevidom Francije vred. Kajti številčni del posameznega naslova zaznamuje samo datum najpomembnejšega dogodka oziroma pojava, o katerem ali okoli katerega je spletena pripoved. Tako temelji omenjena letnica 1880 na takratnem izredno velikem knjigotrškem uspehu prvega velikega romana o prostitutki, na katerega opozarja časnikarski senzacionalistično obarvani nadpis, stvarni zaključek pa šele označuje pravo temo spisa; celotni naslov se torej glasi: »1880 – Petinštirideset tisoč izvodov Zolajeve *Nana* prodanih na dan izida – PROSTITUCIJA V ROMANU«. Ta sestavek uvaja poročilo o prvi moderni znanstveni študiji o prostituciji iz l. 1836, pisec pa obravnava nekatera pripovedna dela Hugoja, Sueja, Flauberta, Maupassanta, Zolaja in Huysmansa (ne pa bratov Goncourtov!), v katerih je junakinja prostitutka. Govor je tudi o spolnih boleznih, o sifilisu in zgodovini njegovega zdravljenja, naštetih so sifilitiki med velikimi umetniki 19. stoletja, med njimi je naveden tudi pisatelj neimenovanega romana *Lepi striček*, in celo aidsu je posvečenih kar nekaj vrstic.

Avtorji *NHFL* se torej odpovedujejo periodizaciji, o kateri nasploh velja, da ni le najpomembnejša združujoča kategorija literarnega zgodovinopisja, ampak da je tudi njeno razlagajoče in urejajoče sredstvo. Ne zanimajo jih skupne ali tipične lastnosti literature v kakem obdobju, prevladujoče zvrsti in teme, vodilne ideje, izstopajoče tendence, oblikovne in stilne značilnosti ipd. Pa tudi posamezni umetniki jih ne zanimajo, saj si o Maupassantu, enem največjih svetovnih novelistov 19. stoletja, iz *A New History of French Literature* ni mogoče ustvariti podobe o tem, kdo je in kakšen je njegov umetniški opus. To pomeni, da te t. i. nove zgodovine ne moremo uporabljati niti kot splošen pregled francoske literature, saj med različnimi literarnimi deli ne vzpostavlja notranje logike, niti kot priročnik o njej, ki bi obsegal dovolj bogato gradivo in bi podatke urejal na pregleden način.

Prav bogastvo gradiva in preglednost podatkov pa je lastnost razsežnega priročniškega projekta, imenovanega *Kindlers neues Literatur-Lexikon*,⁶

6 *Kindlers neues Literatur Lexikon* 1–21. Studienausgabe. Ur. Walter Jens. München: Kindler, 1996 (1988).

ki je enciklopedija svetovne literature od starega orienta do devetdesetih let našega stoletja. Sestavki, teh je 19.000, informirajo o genezi, vsebini in interpretaciji posameznega dela, o njegovem kasnejšem učinkovanju in uvrščenosti v duhovnozgodovinski oziroma literarnozgodovinski kontekst. Ker gre za širše razumevanje literature, zajema leksikon poleg literarnih stvaritev v ožjem pomenu besede tudi tista dela z različnih drugih področij človekovega védenja, ki so pomembno vplivala na zgodovinski razvoj, npr. dela Aristotela, Barthesa, Churchilla, Sartra, Taina, pa Buffona, Darwina in Virchowa, če se omejimo samo na Evropo. Sestavki o posameznih besedilih individualnih piscev so razvrščeni po abecednem redu njihovih avtorjev, se pravi, da so vsi teksti enega avtorja uvrščeni v geslo, ki nosi njegovo ime. Če gre za poezijo, je običajno obravnavan celotni opus posameznega pesnika v strnjenem pregledu. Poleg teh spisov obstaja še druga skupina sestavkov, ki se ukvarjajo bodisi z anonimnimi deli (npr. *Sveto pismo*, *Gilgames*) ali pa obravnavajo dela s sorodno tematiko (npr. *Roman o Aleksandru*). Eni in drugi sestavki so spremešano objavljeni v 18. in 19. zvezku leksikona, prav tako po abecednem redu.

Vsako geslo ima najpogosteje bibliografski dodatek, ki je lahko dvojen: splošnejši je objavljen takoj za podatkom o tem, kdaj in kje se je pisec rodil in umrl, obsega pa lahko bibliografijo in poročila o stanju raziskav, ki zadevajo avtorja in njegov opus, biografije, celostne prikaze in posamezne študije o njem; specialnejši je dodan ob koncu sestavka o obravnavanem delu in prinaša najprej informacijo o najvažnejših izdajah, o morebitnih prevodih v nemščino in filmskih upodobitvah, nato pa še seznam sekundarne literature.

Posebna skupina objav, ki so razvrščene deloma v 19. in v celotnem 20. zvezku, so razprave na okoli tisoč straneh o več kakor stotridesetih nacionalnih literaturah, med katerimi je tudi slovenska, ki je obravnavana na sedmih straneh. Tudi ti sestavki so dopolnjeni z bibliografskim razdelkom, ki je precej temeljit, na koncu 20. zvezka pa je objavljeno še kazalo imen, ki se pojavljajo v teh razpravah. V sklepnem 21. zvezku pa so za celotni leksikon na 400 straneh v treh kolonah drobnega tiska objavljeni kar trije registri, in sicer seznam (1) avtorjev z njihovimi teksti, (2) anonimnih del in tematoloških miništudij – v obeh kazalih so ob naslovih navedeni zvezki in strani – in (3) register naslovov del, izvirnih in prevedenih v nemščino, ob katerih pa stojijo samo imena njihovih avtorjev, npr. *Galjot – (slov.)* → JANČAR.

Uredništvo priznava, da ob udeležbi okoli tisoč sodelavcev, ki so leksikon sestavili, načina obravnavanja ni bilo mogoče poenotiti in da ima delo zato širok razpon, saj sega od stvarnega poročila preudarnih strokovnjakov do suverene interpretacije nič manj razgledanih spretnih esejistov.

Bralec, ki ga še vedno zanima Guy de Maupassant, dobi v Kindlerjevem literarnem leksikonu zelene informacije na šestnajstih straneh 11. zvezka, kjer so po abecednem redu francoskih naslovov predstavljena njegova poglobljena dela, in še v dveh esejih, kjer je omenjen njegov vpliv na nizozemsko (20:192) in frankofono kanadsko literaturo (20:305). Kljub temu da se v eseju o francoski literaturi Maupassantovo ime ne pojavi, bralcu, pa čeprav bi bil začetnik, najbrž ne bi bilo težko umestiti ga v zgodovinski pregled francoske literature, saj se lahko pri tem opira na podatke o njegovem življenju in delu, dobljene v teh knjigah na mestih, na katerih je večkrat omenjen skupaj s Flaubertom, Zolajem in naturalizmom.

Naše razčlenjevanje nekaterih novejših del, ki se širokopotezno ukvarjajo s prikazovanjem literarne preteklosti nekaj literatur, pisanih v evropskih jezikih, razkriva, da je med dvema že ustaljenima oblikama, ki skušata dati celosten pregled literature – med tradicionalno literarno zgodovino in abecedno urejenim leksikonom – nastala posebna vrsta literarnozgodovinskih del. Takšni sta v ZDA objavljeni *Columbia Literary History of the United States* in *A New History of French Literature*, ki sta očitno odgovor na dvojni izziv časa,⁷ izziv novega historizma z njegovim programskim geslom o zgodovinskosti besedil in besedilnosti zgodovine ter postmodernizma. V nasprotju z zgolj modernostjo starejše *Literary History of the United States*, ki so jo mnogi ocenjevalci imenovali monumentalno, se urednikom *CLHUS* njihov projekt zdi zmerno postmodernističen, češ da se sklenjenosti in konsenzu ogiba, medtem ko različnost, zapletenost in protislovnost povzdiguje v strukturna načela. Izjavljajo, da je ta knjiga načrtovana po zgledu knjižnice oziroma umetniške galerije, ki jo sestavljajo prostori, kamor se vstopa skozi mnogo vhodov, da bi obiskovalec lahko doživel paradoksnó izkušnjo, videti takó ubranost kakor tudi nepovezanost razstavljenih predmetov. In medtem ko *CLHUS* še niha med celostno in razdrobljeno prezentacijo, kar

7 O vprašanju načina literarnozgodovinske prezentacije, ki ga utegne opredeliti kaka literarna smer, se je v zadnjih desetletjih v strokovni literaturi nabralo precejšnje število spisov. Tako npr. poroča Wilhelm Voßkamp, da se je v osemdesetih letih pogosto obravnavalo vprašanje, kako naj moderna literarna zgodovina prikazuje modernistično literaturo, in da so se spraševali, ali je še smiselno, da literarna zgodovina svoje pripovedovanje organizira kontinuirano, ko pa je za moderno umetniško literaturo v precejšnji meri značilna diskontinuiteta. In čeprav je Peter Szondi že l. 1973 opozoril, da literarna zgodovina lahko in celo mora posegati po nepripovednih tehnikah, da bi se tako izognila sleherni sugestiji o celosti in totaliteti, ostaja vprašanje, kako naj bodo pisane literarne zgodovine, ki se ne morejo izmakniti svoji urejevalni in pomenotvorni funkciji, še naprej odprto.

Prim. Wilhelm Voßkamp: *Theorien und Probleme gegenwärtiger Literaturgeschichte* (V: Frank Baasner (ur.), *Literaturgeschichtsschreibung in Italien und Deutschland*. (Reihe Villa Vigoni. Band 2). Tübingen: Niemeyer, 1989, str. 166–174.

ponazarja ta značilna, monumentalnosti popolnoma nasprotna arhitekturna metafora, pa se *NHFL* odločno prevesi v drobljenje, ki bralcu, kakor smo ugotovili, tako rekoč onemogoča, da bi si sestavil kako svojo celoto, pa naj bo še tako nezahtevna. Zato seveda ne preseneča, da so uredniki kolumbijske zgodovine ameriške literature in ne uredniki nove francoske literarne zgodovine tisti, ki pozivajo bralca, da si s selektivnim branjem na podlagi razpoložljivega gradiva sam interpretira vprašanje, ki ga zanima. Pri tem izrečno poudarjajo pomen detajlno izdelanega kazala kot vodnika, ki da ne informira samo o različnih mestih, na katerih je govor o kakem pisatelju, literarnem žanru, časopisu, psihološkem ali filozofskem pojmu, kulturnem ali zgodovinskem pojavu ipd., ampak tudi o zvezah med posameznimi razpravami.

A New History of French Literature, ki v marsičem stopnjuje hotenja *CLHUS*, saj je spričo igrivega eksperimentiranja njena razsrediščenost mnogo izrazitejša, je tako rekoč oblika literarne zgodovine, ki to več ni; ali pa naj rečemo, da je prava postmodernistična literarna zgodovina? Zakaj tehnika sicer spominja na kolaž, katerega namen je, da ne glede na različnost uporabljenega gradiva sestavi neko sliko, vendar tega tukaj ne stori, saj tej t. i. zgodovini iz množice kratkih samostojnih in nepovezanih esejev ne uspe ustvariti celovite podobe o francoski literaturi. To pa hkrati pomeni, da nikakor ne more izriniti drugih, bolj tradicionalnih zgodovin francoske literature, ki so slej ko prej potrebne,⁸ pa če je kak navdušen recenzent še tako prepričan o nasprotnem. Zaradi zahtevne koncepcije, strokovne zanesljivosti, pa tudi inventivne širine in visokega intelektualnega nivoja *A New History of French Literature* seveda zanimivo dopolnjuje knjižno ponudbo za posebno razgledane in strokovno že kar razvajene bralce, iskalce biserov.⁹

8 Clément Moisan v sklepnem poglavju svoje knjižice *L'histoire littéraire* jasno in razločno izjavi: »Literarna zgodovina je zopet v modi.« Strukturalizmu, ki mu očitajo, da je vztrajal pri raziskovanju posameznih del in tako zanemarjal zgodovinsko perspektivo, postavi nasproti literarno zgodovino, ki da mora kot znanstvena disciplina zaobjeti literaturo enega ali več narodov kot totaliteto in jo raziskovati na časovni in prostorski osi.

Prim. Clément Moisan: *L'histoire littéraire*. (Que sais-je? 2540). Paris: Presses universitaires de France, 1990, str. 118.

9 H. Béhar in R. Fayolle ugotavljata, da se literarna zgodovina, ki ni homogena in natančno opredeljena znanstvena disciplina, kakor večina humanističnih ved prilagaja družbenim spremembam, vendar hkrati poudarjata, da jih obstaja več vrst in da so namenjene različnim krogom bralcev: izobražencem, ki jim je sestavina njihovega enciklopedičnega znanja, dijakom in študentom, ki jim služi kot šolski priročnik, ter znanstvenikom, ki jim izpopolnjuje in požlahtnjuje njihovo vedenje.

Prim. Henri Béhar & Roger Fayolle (ur.): *L'histoire littéraire aujourd'hui*. Paris: Armand Colin, 1990, str. 6.

Literaturološki postmodernizem, zmerni ali radikalni, ta še posebej, očitno ne more ogroziti tradicionalne literarne zgodovine, pa tudi enciklopedičnega dela ne. Slednje je spričo neizmernega podatkovnega gradiva, kakršnega ponuja denimo Kindlerjev literarni leksikon, gotovo najprimernejša oblika za produkcijo neke vrste virtualne zgodovinske literarne situacije, ki si jo bralec sam ustvari s pomočjo ustreznih, na več načinov dostopnih podatkov. Čeprav so ti seveda tudi v enciklopedijah največkrat že interpretirani in vrednoteni, je prepletenost njihovih medsebojnih odnosov tam neprimerno bolj rahla in pregledna kakor v t. i. postmodernistični literarni zgodovini, odkoder jih je treba, povrh številčno daleč bolj skromne, šele izluščiti iz mnogih in tudi znatno čvrstejših sprimkov posameznih razprav. Vsakdo mora potemtakem, pač glede na svojo motiviranost, svoje zanimanje in kriterije, poskušati iz ustreznih virov individualno simulirati preteklost.¹⁰ To, kar na tak način nastane, je nekaka pragmatična literarnozgodovinska sestavljanka, pravo nasprotje tega, kar nam je doslej pesnila za literarno zgodovino pristojna Klio.¹¹

10 Ko bodo v računalniškem zapisu poleg baze literarnih del dosegljiva še literaturološka dela, bo tako početje močno olajšano.

11 »Kako pesni za literarno zgodovino pristojna muza Klio?« se namreč sprašuje Miltos Pehlivanos, ki ga zanima vprašanje, katere so ustrezne tehnike literarnozgodovinskega prikazovanja.

Prim. Miltos Pehlivanos: *Literaturgeschichte(n)*. V: Miltos Pehlivanos et al. (ur.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart-Weimar: Metzler, 1995, str. 170–181 (tukaj str. 170).



Je leksikon o germanistični literarni vedi lahko samo germanističen?

Objaviti v komparativistični reviji sestavek o zelo pomembni publikaciji kake nacionalne literarne vede pomeni, da publikaciji pripisujemo pomen, ki presega meje njenega matičnega območja. Prepričani smo namreč, da takšno delo spričo opazne internacionalizacije literarne vede, ki pa še vedno krepko zaostaja za drugimi humanističnimi in družbenimi vedami, prvič, ne more nastati, ne da bi nanj vplivalo to, kar se po svetu razpravlja o metodičnih in teoretičnih vprašanjih, in drugič, da zategadelj ne more zadevati samo uporabnikov znotraj kake nacionalne literarne vede. Tako delo nagovarja literaturologe vseh vrst.

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, doslej najbolj ambiciozno načrtovani in najuglednejši kompendij germanistične literarne vede v Nemčiji, ki ima povrh z dvema izdajama še najdaljšo tradicijo, je Ulrich Weisstein v neki svoji recenziji¹ sicer že pred dvema desetletjema navedel kot *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, a se mu je tedaj ta pomenska različica naslova, v kateri je prišlo do nespregledljivega premika z literarne zgodovine na literarno vedo, očitno zapisala pomotoma, zakaj prava publikacija s takim imenom² je prvič izšla šele l. 1997. Kakor je razvidno deloma že iz podnaslova te nove knjige, predvsem pa iz njenih uvodnih informacij, gre za prvi del tretje, vendar v temelju povsem na novo predelane izdaje obsežnega priročnika *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, katerega prvi snopič (ne pa zvezek) prve izdaje je izšel že leta 1925, druge izdaje pa l. 1954.³

Prvič obj.: *Primerjalna književnost*, 1998, letn. 21, št. 1, str. 75–82.

- 1 U. Weisstein v oceni nemškega priročnika *Handlexikon zur Literaturwissenschaft* (ur. D. Krywalski), *Arcadia* 11/1976, str. 86.
- 2 *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band I: A–G. Ur. Klaus Weimar, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1997 [=RDLW].
- 3 *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Ur. Paul Merker in Wolfgang Mohr. 1 (1926) – 4 (1931). Berlin: Walter de Gruyter [=¹RDLG].

Če je starejši naslov tega dela s svojo zgodovinsko komponento morda še dopuščal domnevo, da je predmetno področje leksikona nemška literarna ustvarjalnost, se pravi nemški avtorji in njihov umetniški opus, pa novi naslov s poudarkom na literarni vedi takega morebitnega pričakovanja ne more več razvnesti. Sedaj je namreč tudi s tem segmentom naslova jasno potrjeno, da področje, ki mu je publikacija v resnici že od vsega začetka posvečena, ni sama nemška literatura, ampak veda o njej, natančneje germanistična literarna veda. To temeljno opredelitev priročnika izraža seveda najbolj opazno prva sestavina prve zloženke naslova, saj se realije – denimo v nasprotju s personalijami, ki so seveda ne samo iz te knjige, ampak iz vseh treh izdaj tega leksikona izrečno izključene – nanašajo na informacije o različnih pojmi. Realije (gre za termin, ki je po svojem izvoru znanstvenozgodovinski nasledek pozitivizma) zadevajo potemtakem strokovno izrazje germanistične literarne vede, njeno pojmovno podlago, torej tiste elemente, ki jih mora uporabljati strokovni diskurz, da lahko uspešno uveljavi želeno stopnjo intersubjektivnosti. Avtorjem tega leksikona gre za čimbolj popoln in sistematičen popis pojmovnega kanona sodobne literarne vede, zato je njihov cilj pravzaprav njegovo natančno pojasnjevanje, torej prizadevanje za čim večjo preciznost znanstvene jezikovne rabe, tako rekoč za poznanstvenjenje literarne vede in ne morda za to, da bi dajali prednost kateri izmed njenih smeri. Ker se zavedajo, da njihovi izsledki terminološkega raziskovanja ne temeljijo na splošnem soglasju, ponujajo svoja dognanja tudi kot podlago za nadaljnje razpravljanje. Nemški germanisti, ki si tokrat že tretjič prizadevajo podati prepričljivo sklenjeno podobo germanistične literarne vede, so se v nasprotju s prejšnjima generacijama, ki sta svojo zamisel izpeljali po obeh svetovnih vojnah, lotili dela z veliko mero samozavesti, kakršne npr. W. Kohlschmidt in W. Mohr, urednika ²RDLG, še nista premogla, saj sta tedaj rahlo podvomila o možnosti, da bi generacija, ki je preživela drugo svetovno vojno, zmogla že nekaj let po njej svojo vedo nanovo orisati z učinkovito zanesljivostjo. Morda sta prav zategadelj s poudarkom izjavila, da je njun leksikon vezan na tradicijo, katero želita nadaljevati in predelati, ne pa preseči.

Novi *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, ki pa tradicijo želi preseči, ima v svoji prvi knjigi objavljenih 307 geselskih enot, medtem ko jih prinaša prva knjiga ²RDLG (seveda samo do črke G) na približno enakem številu strani le 141. V novem leksikonu je nekaj gesel iz prejšnje izdaje scvrknjenih v geselske kazalke, ki obravnavo teh pojmov premaknejo v

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Ur. Werner Kohlschmidt in Wolfgang Mohr. 1 (1958) – 3 (1977); Klaus Kanzog in Achim Masser 4 (1984) – 5 Stvarno kazalo (1988). Berlin (1–2), Berlin – New York (3–5): Walter de Gruyter [=²RDLG].

druge enote, dobršen del starejših gesel pa je povsem opuščениh. Mednje sodi denimo angleška literatura, ki sta ji v obeh izdajah *RDLG* posvečena obsežna spisa, izrečno opredeljena kot razpravi o njenem vplivu na nemško literaturo, pa gesla o ameriški in finski literaturi, angleških komedijantih, berlinskem Svobodnem odru (Freie Bühne) idr. Glavni razlog, da ta gesla sploh niso sprejeta v *RDLW*, tudi ne z novim besedilom, najbrž ni ta, da ne bi bila dovolj aktualna ali zanimiva, ampak je tako zato, ker očitno ne ustrezajo stališču uredništva, ki se odločneje kakor prejšnja izogiba razpravam o literarnozgodovinskih dogodkih in procesih ter dosledneje vztraja pri pojmovnih geslih. V tem leksikonu opažamo torej zgovorna znamenja težnje po nekakšnem delnem razzgodovinjenu geslovnika, kar je konec koncev tudi v skladu s spremenjenim naslovom publikacije. S tem dejstvom lahko dodatno osvetlimo novi naslov, ki ga sicer uredništvo utemeljuje tako, da se stroka, ki se je ob izidu prve izdaje *RDLG* še imenovala »nemška literarna zgodovina«, danes nasploh imenuje »nemška literarna veda«.

Ob prevzetih geslih, ki so sedaj opremljena z bistveno predrugačeno bibliografijo, pa je seveda nastalo veliko novih, povezanih z razširitvijo ter pluralizacijo smeri in metod v literarni vedi. Novi geslovník, prenovljen s približno dvema tretjinama pojmov, potemtakem nazorno odraža spremembe, ki so se v zadnjih desetletjih zgodile v območju te znanstvene discipline. Med pojmi, ki jim *RDLW* sedaj posveča posebno geslo, so taki, ki poprej ali sploh niso obstajali ali pa še niso bili do te mere uveljavljeni, da bi jih ²*RDLG* utegnil upoštevati, saj ne samo da tam niso dobili svojega gesla, ampak v vseh njegovih zvezkih niti enkrat niso omenjeni: aktant, arheologija znanja, dekonstrukcija, feministična literarna veda, ženska literatura, gender studies, gramatologija, grafiti; nekaj pojmov, ki so v *RDLW* prav tako popolnoma na novo uvedeni, obstaja za sedaj samo v geselskih kazalkah, svoje pravo mesto bodo dobili šele v novih geslih naslednjih tomov: *horizont pričakovanja* (*Erwartungshorizont*) → *Receptijska estetika*; *genotekst* → *Intertekstualnost*; *camera eye* → *Perspektiva*; *digitalno* → *Komunikacijska teorija*; *entropija* → *Informacijska teorija* ipd. Druga skupina sestoji iz pojmov, ki so v ²*RDLG* sicer bili na različnih mestih posamično omenjeni, a so se sedaj osamosvojili v svojih lastnih geslih: *Analitična literarna veda*, *Diskurz*, *Teorija diskurza* (*Diskurstheorie*), *Empirična literarna veda*, *Televizijska igra* (*Fernsehspiel*), *Film* (poprej zajet v geslu *Literatura in film*), *Praktičnosporazumevalna besedila* (*Gebrauchstexte*).

Med termini, ki so v *RDLW* dobili svoje posebno geslo, je tudi *Vpliv* (*Einfluß*), ključni pojem tradicionalne primerjalne književnosti, ki je obravnavan v petih stolpcih. Že grafična podoba tega sestavka, prebodenega s skoraj 40 puščičastimi kazalkami, ki napotujejo na rekordno število drugih

gesel, je znamenje avtorjeve pretenciozne ambicije, zaobjeti tako rekoč vse zgodovinske fasete tega pojma. To željo, ki v tako skromnem leksikografskem obsegu sploh ni uresničljiva, izdaja tudi spisek navedenih razprav. V tem bibliografskem sprimku raznovrstnih del, med katerimi je nekaj tudi sredobežnih, izgublja očih se v najrazličnejše smeri, pa pogrešamo nekatere temeljne razprave o tem vprašanju, ki so jih objavili npr. Paul Van Tieghem, Anna Balakian, pa Nemca Wolfgang Clemen in Erwin Koppen. Ko govori pisec o slabljenju pojma literarni vpliv, to sicer povezuje z uveljavljanjem teorije o intertekstualnosti, niti z besedico pa nista omenjeni ne recepcija ne recepcijska teorija.⁴

Abecedno razvrščeni geselski članki, ki so tudi v novem *RDLW* tiskani v dveh stolpcih, so po enotni shemi členjeni na več delov. Uvodoma je geslo v zaglavju razloženo čisto na kratko, v dveh do štirih vrsticah, največkrat na kar se da preprost in nezahteven način: denimo *Pisemski roman* – »roman v pismih«; *Pomen (Bedeutung)* – »kar je označeno z različnimi znaki (besede, slike, kretnje, zvoki)«; ali pa *Ženska literatura (Frauenliteratur)* – »literatura žensk, posebno tista, ki se kritično ukvarja z izkušnjami žensk«; takšna razlaga pa je seveda lahko tudi nekoliko zahtevnejša: *Zorst (Gattung)* – »teoretičen in metateoretičen pojem za sestave besedilnih skupin z različno stopnjo občosti, ki so si v medsebojni sinhroni in diahroni opoziciji.«

Po kratki in splošni nenaslovljeni uvodni označitvi gesla, ki je namenjena resda zgolj temeljni orientaciji, najdemo več obsežnejših razdelkov. Prvi, imenovan EKSPLIKACIJA, precizira znanstveno rabo razlaganega izraza, se pravi, da ga razmejuje od njegove morebitne pogovorne rabe. Gre za zgodovinsko podprt predlog o obsegu in sestavinah pojma, s katerimi kaže termin v sodobni literarni vedi smotrno uporabljati. Tej razlagi sledijo štirje zgodovinski orisi: ZGODOVINA IZRAZA, ZGODOVINA POJMA, ZGODOVINA PREDMETA in ZGODOVINA RAZISKOVANJA. Strnjena bibliografija je priobčena na koncu zadnjega poglavja, vendar je kdaj pa kdaj tudi kako izmed poglavij opremljeno s seznamom tiskanih del, če ta zadevajo predvsem tisto poglavje ali so tam prednostno citirana. Tak seznam znotraj geselskega članka je lahko celo daljši od sklepne bibliografije, saj npr. v geslu *Teorija drame (Dramentheorie)* vmesni spisek tiskanih del k poglavju o zgodovini izraza in pojma teorija drame obsega kar cel stolpec, medtem ko je sklepna bibliografija za več ko polovico krajša. Bibliografija, ki dosledno razvršča enote po abecedi njihovih avtorjev, je največkrat enodelna, bodisi da prinaša samo sekundarno literaturo bodisi da z njo premeša t. i. vire oz. primarno literaturo. Le

4 Prim. Marko Juvan: Vpliv in medbesedilnost. Detronizacija ali retorizacija? *Primerjalna književnost* 14/1991, št. 2, str. 23–40. – Gvozden Eror: Pojam uticaja u književnim studijama (Leksikografska obrada). *Književna istorija* 26/1994, str. 137–170.

redkokateri geselski članek pa je opremljen z dvodelno bibliografijo, ki je seveda bolj pregledna od tiste iz enega kosa: v njenem prvem delu so denimo navedene ali objavljene zbirke pisem (*Pismo/Brief*) ali objave letakov (*Letak/Flugblatt*) ali leksikoni (*Ženska literatura/Frauenliteratur*) ali pa arhivski viri (*Knjigotrštvo/Buchhandel*); njen drugi del pa ponuja strokovno literaturo.

Pregledno shemo te smotrno členjene in grafično označene razlagalne zgradbe, ki jo uredniki upravičeno razglašajo kot posebnost tega priročnika, pisci člankov zelo dosledno upoštevajo, tako da navedejo kako poglavje (npr. ZGODOVINA RAZISKOVANJA) celo tedaj, kadar lahko zapišejo samo to, da tisti geselski predmet ni bil deležen pravega raziskovanja (str. 621). Sicer se pa avtorji z vsemi vprašanji ne ukvarjajo vselej ločeno v namenskih poglavjih. Nekatere pisce namreč gradivo sili k prilagajanju okvirnega načrta, tako da obravnavajo po dve kategoriji v enem poglavju. Medtem ko je sicer večina gesel res razložena po vseh kriterijih posamično in zapovrstjo v posebnih poglavjih, sta npr. v geslu *Artes mechanicae* zgodovina pojma in predmeta, v geslih *Ženska literatura (Frauenliteratur)*, *Gender studies*, *Genera dicendi* in *Priložnostna pesem (Gelegenheitsgedicht)* pa zgodovina izraza in pojma obravnavani skupaj v enem razdelku (najbrž zaradi tega, ker med njima ni mogoče vselej potegniti jasne meje), v geslih *Analitična literarna veda*, *Feministična literarna veda* in *Generativna poetika* pa sta strnjeni še po dve drugi kategoriji, zgodovina predmeta in raziskovanja.

Kot primer geselskega članka, ki je strogo členjen po predpisani shemi, navedimo *Pisemski roman (Briefroman)*. Njegov avtor ga opredeljuje v poglavju EKSPLIKACIJA kot niz fiktivnih pisem kakega posameznika oz. več oseb, ki jih je sestavil umišljeni izdajatelj; opozarja ne samo na narativne možnosti, ki jih tak roman ponuja, ampak tudi na razliko med »enoglasnim« pisemskim romanom na eni ter prvoosebni romanom, avtobiografijo in dnevnikom na drugi strani; na koncu pa razmejuje to romanopisno formo od običajne zbirke pisem, saj pisemski roman opredeljuje izdajateljska fikcija. V poglavju ZGODOVINA IZRAZA je skicirano, kako se je nemška zloženka »Briefroman« oblikovala po francoskem in angleškem zgledu, kako se je uveljavila in dokončno spodrinila sorodni izraz »roman v pismih / Roman in Briefen«, tako da se v 20. stol. uporablja samo še oznaka pisemski roman.⁵ Razdelek ZGODOVINA POJMA na kratko razloži, da je pojem od nastanka sem ohranil isti pomenski obseg, da pa se je v zgodovini tega žanra spreminjalo njegovo vrednotenje. ZGODOVINA PREDMETA opozarja na pojav pisem v epskih delih od grškega *Romana o Aleksandru* in poznoantičnega

5 Čprav je Janko Kos l. 1977 ob oznaki »roman v pismih« uvedel »pisemski roman«, s katerim je naslovil ustrezno geslo v leksikonu *Literatura* Cankarjeve založbe, ga tretji zvezek SSKJ (1979) še ni zabeležil.

ljubezenskega romana dalje, oriše nastanek evropskega romana, sestavljenega iz samih pisem, ter njegov razmah in vrhunec, ki ga doseže v drugi polovici 18. stol., njegov razvoj v Franciji in Angliji, najobsežneje pa obravnava seveda nemški pisemski roman. Ta se ni zgledoval pri Goetheju, ki se je bil povrnil k monološki formi, se pravi k enemu piscu pisem, ampak mu je bil odločilen zgled Richardsonov multiperspektivni roman *Clarissa* (1747/48) z več pisci. Potem ko je v sto letih, od izida Richardsonove *Pamele* (1741), ki je sicer še monološka, do l. 1840, nastalo po svetu več kakor 800 primerkov tega žanra, ki se je nato popolnoma obrabil, je prišlo v začetku 20. stol. do posameznih poskusov njegovega oživljanja. Kot medij pa je pismo v literaturi dokončno izgubilo svoj pomen tedaj, ko je multiperspektivno pripovedovanje postalo nekaj samoumevnega. O tem, kako tesno je zanimanje za pisemski roman povezano s pripovednoteoretičnimi vidiki romanopisja, ti so pravzaprav spodbudili raziskovanje tega žanra, nas pouči ZGODOVINA RAZISKOVANJA. Čeprav je o tem žanru v drugi polovici 20. stol. nastalo kar nekaj razprav, ki so tukaj pospremljene s komentarjem, pogreša avtor tega gesla obsežno monografijo, ki bi se pisemskega romana lotila celovito, se pravi tako z vidika zgodovine kakor tudi sistematike, občuti pa tudi pomanjkanje seznama tiskanih nemških pisemskih romanov, ne nazadnje zategadelj, ker tako bibliografijo Angleži in Francozi že premorejo.

Sklepni bibliografski razdelek LITERATURA navaja seznam 27 razpravnih enot, bodisi knjižnih del ali revialnih študij, pa tudi geselskih sestavkov v literarnih enciklopedijah. Med navedenimi publikacijami nahajamo tudi nekaj takih, ki se s pisemskim romanom izrečno ne ukvarjajo; tako je npr. osrednje Stanzlovo naratološko delo *Theorie des Erzählens*. Največ teh del je napisanih v nemščini (17), druga v angleščini (6) in francoščini (4). Pomenljivo pa je, da se kljub razmeroma velikemu številu nemško pisanih razprav samo štiri izmed njih, sodeč po naslovih, posvečajo pisemskemu romanopisju v Nemčiji: ena se loteva dveh romanov, Tieckovega in Brentanovega, dve disertaciji se ukvarjata širše z nemškim romanom tega žanra, tretja pa s Tieckovo *Zgodbo gospoda Williama Lovella*, vendar je to obsežno delo obravnavano v okviru evropskega pisemskega romana. Dvanajsterica drugih avtorjev pa raziskuje to prozno vrsto z več vidikov, bodisi da jih zanima pisemski roman v celoti ali v dobi njegovega razcveta ali struktura pisemskega romana in njegov nastanek v Angliji ali zgodovina in struktura evropskega pisemskega romanopisja posebej glede na romanske literature ali njegova poetika v 18. stol. ali pripovedovalna vprašanja tega žanra ali funkcija pisma v njem. Tudi znanstveni teksti, objavljeni v dveh drugih evropskih jezikih, se ukvarjajo s pisemskim romanom bodisi v celoti ali samo z njegovimi začetki v Franciji, Italiji in Španiji, poleg tega pa jih zanima ta žanr ali kot

literarna forma ali kot neuprizorjena drama, govor pa je tudi o vprašanju pisemskosti (*epistolary*).

Bibliografija tega geselskega članka s širokim spektrom pregledane strokovne literature potemtakem opazno podkrepljuje in razširja germanistove ugotovitve, saj sta tukaj v še večji meri kakor v drugih delih sestavka upoštevani evropska tradicija in sovisnost pisemskega romana. Navedena značilnost pride še tem bolj do izraza tedaj, ko primerjamo to geslo v *RDLW* z obema izdajama *RDLG*. V prvi izdaji je z enakim naslovom in približno enakim obsegom objavljeno pregledno členjeno geslo, v katerem pa sta izmed nenemških avtorjev pisemskega romana imenovana, in še to skopo, samo Richardson in Rousseau: prvega povezuje avtorica članka z zmagovitim pohodom tega žanra, drugega navaja kot pisatelja, ki da je povzdignil pismo v orodje največje strasti. Strokovne literature pa ta članek ne premore. Kar pa zadeva ²*RDLG*, v njem pisemski roman kot samostojno geslo ne obstaja, le kazalka opozarja, da je uvrščen v geselski članek *Roman*, tam pa se zavoljo kronološke razporejenosti in razsežnosti sestavka ta žanr tako rekoč izgubi, konec koncev ga tudi ne podpira nikakršna bibliografija, ne seznam primarne ne seznam sekundarne literature.

RDLW je nastal pod vodstvom štirih urednikov, med katerimi je prvi Klaus Weimar, kompetenten znanstvenik, avtor svojevrstne, nekonvencionalne enciklopedije literarne vede, razčlenjene na skoraj štiristo paragrafov, in pa obsežne zgodovine nemške literarne vede do l. 1900,⁶ prve temeljne monografije o tem vprašanju, nastale po Sigmundu Lempickem, ki je pred tričetrstoletja izdal podobno delo, le da je to zajelo čas do l. 1800.⁷ Klausu Weimarju, ki ima zagotovo zeleno znanstveno avtoriteto ter temeljit in zanesljiv pregled nad posameznimi področji literarne vede, ne nazadnje pa tudi potrebne izkušnje, stoje ob strani trije uredniki, s katerimi je bedel nad končno redakcijo prispevkov, ki so jih sestavili sodelavci leksikona. Temu nadzoru uredniki očitno pripisujejo precejšen pomen, sicer ne bi posebnega seznama vseh člankov, objavljenega v uvodu prve knjige, opremili z začetno črko priimka vsakokratnega odgovornega urednika. Ker je izšla šele prva knjiga te obsežne edicije in torej še nimamo pred seboj celotnega dela, pa čeprav je njegova zasnova razložena, bi bilo seveda preuranjeno ugotavljati, v kolikšni meri ustrezajo proporci med posameznimi področji, saj ne bi bilo v tem trenutku tako početje nič kaj zanesljivo. Lahko pa preverjamo,

6 Klaus Weimar: *Enzyklopädie der Literaturwissenschaft*. (UTB. 1034). München: Francke, 1980; *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. München: Fink, 1989.

7 Sigmund von Lempicki: *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1920 (²1968).

do kolikšne stopnje je vsaj v nekaterih pogledih uveljavljena enotnost edicije in v kolikšni meri je prezentacija razumljiva oz. razločno in prepričljivo artikulirana.

Opozorili smo že na posebnost shematske ureditve slovarskih gesel, ki so zaradi tega, ker so osrednjeuredniško usmerjena, skorajda do popolnosti poenotena. Do takšne enotnosti pa kljub pazljivosti posameznih urednikov očitno ni vselej mogoče prignati ne besedila vseh sodelavcev in ne vseh ravnin prispevkov. O tem priča nekaj ugotovitev.

Pisci posameznih gesel navajajo različne izdaje Goethejevih del, ki so v bibliografskih pregledih zastopana s tremi edicijami, s frankfurtsko (npr. str. 405), hamburško (str. 398, 468, 470) in weimarsko (str. 196, 214, 567, 596, 657). Ker pa avtorji gesel ne navajajo vselej ustreznega zvezka pesnikovega (zbranega) dela, kaj šele da bi postregli z natančnejšimi podatki, bralec, če prav premislimo, ni navezan na prav nobeno izmed citiranih izdaj. Čeprav gre pri pisanosti te ponudbe potemtakem bolj za nekakšno bibliografsko motnost kakor pa za usodno napako, bi bilo morda kljub temu smotrnejše navajati vseskozi samo eno izmed sicer številnih izdaj del nemškega pesnika: denimo, ali obsežno starejšo weimarsko (Weimarer Ausgabe, imenovana tudi Sophien-Ausgabe, 1887–1919), ki je sicer temeljna publikacija Goethejevih zbranih del, opremljena z bogatim gradivom, vendar brez stvarnih opomb in težko dosegljiva, ali pa po obsegu skromnejšo novejšo hamburško (Hamburger Ausgabe, 1949–1960), ki pa je zelo bogato komentirana in povrh lahko dostopna, saj jo pogosto ponatiskujejo, celo v ceneni broširani izdaji. Tako bi bilo ustrezno večji enotnosti edicije in ob pravšnji ponudbi podatkov bi bila omogočena tudi temeljitejša orientacija. Navedba kake druge izdaje, mimo dogovorjene, bi bila najbrž upravičena le tedaj, če bi bil Goethejev tekst, ki ga avtor gesla izrečno upošteva in ki bi ga moral zato tudi razvidno dokumentirati, objavljen samo v tej dodatno navedeni ediciji.

Eden najbolj tehtnih, naravnost nepogrešljivih priročnikov, ki so v uvodnem delu te knjige prav zavoljo pomembnosti in pogostega navajanja zbrani v posebnem seznamu in opremljeni s kratico naslova, je *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*.⁸ Ta leksikon, posvečen retoriki, ki je v njem poleg filozofije opredeljena kot najpomembnejši, najbolj diferenciran in učinkovit izobraževalni sistem evropske kulturne zgodovine, obravnava kategorije in pojme retorike ter njeno prepletenost z drugimi disciplinami od antičke dalje, ne nazadnje tudi z literarno vedo, saj se ukvarja mdr. s stilistiko,

8 Gert Ueding (ur.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 1: A–Bib (1992), Band 2: Bie–Eul (1994), Band 3: Eup–Hor (1996). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [=HWbRh].

besediloslovjem, genologijo in literarnimi smermi oz. obdobji, kar pomeni, da se njegova dejavnost celo delno prekriva z *RDLW*. Kljub temu pa imajo pisci *RDLW* do tega retoričnega priročnika, ki se odlikuje po mogočni zasnovi, minuciozni izvedbi in bogatem gradivu, posamezne knjige obsegajo namreč po 800 strani velikega knjižnega formata, dvojen odnos: eni, ki so napisali gesla *Argumentatio*, *Attizismus*, *Descriptio* in *Epilog*, so razumno posegali po tej publikaciji, medtem ko je drugi, razpravljajoč v svojih člankih o istih pojmi, ki jih obravnava tudi *HWbRh*, ne navajajo. To še zlasti preseneča tedaj, ko avtorja dveh gesel v *RDLW*, ki se ukvarjata z najpomembnejšima fazama antičnega retoričnega nauka o govornikovih nalogah oz. delovnih stadijih, *Dispositio* in *Elocutio*, ki ju obravnava v drugem tomu *HWbRh* kar več piscev, prvo na osemnajstih, drugo pa celo na tridesetih straneh, teh virov iz retoričnega slovarja ne omenjata. To vzbuja tem večje začudenje, ker je v *RDLW* v članku o elokuciji naveden celo slovar nemškega jezika založbe Brockhaus in v članku o dispoziciji veliki Ritterjev zgodovinski leksikon filozofije, kjer je to geslo obravnavano skromneje, na komaj šestih straneh. Očitno se tudi nekaterim drugim piscem gesel (npr. *Pomen/Bedeutung*, *Vzvišeno/Erhaben*, *Geminatio*) ni zdelo primerno, da bi upoštevali meritorni retorični leksikon, ki se s temi vprašanji pogosto ukvarja mnogo temeljiteje. Ker vzroka za to seveda ne vidimo v tem, da piscem zvezki tega slovarja v tistem času ne bi bili dosegljivi, saj se npr. avtor gesla *Genera dicendi* sklicuje že na njegov tretji del, ki je izšel komaj leto dni pred *RDLW*, obstaja seveda možnost, ki je ne bi kazalo povsem izključiti, da namreč ti sodelavci o obstoju ali o uporabnosti tega priročnika niso poučeni. Sicer se pa lahko pisec odloči tudi tako, da se na *HWbRh* nasloni samo deloma, to pa je razvidno iz gesla z dvočlenskim sinonimnim naslovom *Aptum, Decorum*, latinska izraza za osrednji retorični termin »tò prépon«. Avtorica tega članka se sicer sklicuje na *HWbRh*, vendar samo na njegovo geslo *Primernost (Angemessenheit)*, ki je na trinajstih straneh objavljeno v prvem delu, ne pa tudi na dopolnilni *Decorum*, prispevek enakega obsega, objavljen v drugem delu, na katerega nespregledljivo napotuje kazalka na koncu gesla o primernosti. Spričo dejstva, da je več kakor polovica tega članka posvečena slikarstvu in arhitekturi in da je samo v preostalem delu govor o retoriki in literaturi, utegne biti njena odločitev deloma celo razumljiva.

Čeprav so prispevki v *RDLW* nasploh napisani zelo pregledno, stvarno in skrbno, in so mnogi med njimi samostojne monografske enote z veliko stopnjo zanesljivosti in prepričljivosti, se utegnemo srečati tudi z besedilom, ki naštetim kriterijem nikakor ne ustreza. Na takšen primer naletimo v enem izmed prispevkov Wilhelma Voßkampa; avtor namreč prva dva od petih vidikov, ki da so za zgodovino zvrsti v istoimenskem geslu

(*Gattungsgeschichte*) osrednjega pomena, formulira takole (naš prevedek je morda celo za spoznanje jasnejši od osnovka):

- (1) Zvrsti kot selekcije iz rezervoarja literarnih možnosti, katerih zgodovina je z vsakokratnimi dominantami (besedilnimi in bralskimi konstantami pričakovanja) v veliki meri opredeljena kot dinamičen proces permanentno možnih redukcij in stabiliziranj, usmerjen v prihodnost.
- (2) Dinamični proces kot literarno-socialna zgodovina institucij, »kot posledica izkristaliziranja, stabiliziranja in institucionalne utrditve dominantnih struktur«, pri čemer izhajamo iz tega, »da institucionalizacija rabi 'uspešnemu precenjevanju konsenza', tako da se pri bralcu ali poslušalcu zbudijo ustrezna 'pričakovanja kontinuitete' v odnosu do zvrsti«.

Navedena vidika, vsak izmed njiju je zapisan v eni sami povedi, sta v tej dikciji čudaška in skoraj do nerazumljivosti iznakažena. K temu pripomore še posebej okoliščina, da je Voßkamp drugo alineo sestavil s citatom, in sicer iz lastne razprave izpred dvajsetih let, in da je ta avtocitat povrh še pretaknjen z drugima citatoma, tokrat iz razprave Niklasa Luhmanna; obe izjavi utegneta biti v prvotnem besedilu, pač glede na neprimerno širši kontekst, razumljivi in najbrž tudi učinkoviti, tukaj pa v okleščeni, razcefrano-fragmentarizirani obliki ne samo da nimata nikakršne razsvetljuječe moči, ampak se tudi hudo pregrešita nad bralčevo vedoželjnostjo in potrpežljivostjo.

Običaj je in navsezadnje ustreza tudi resnici, če ob koncu kritičnega pretresa zapišemo, da te pripombe nočejo in ne morejo krniti pomembnosti predstavljene knjige. Sicer pa, kaj je že nekoč ugotovil neki moder pisec o publikacijah, ki niso primerne za kontinuirano branje, temveč za prelistavanje, in po katerih segajo bralci tedaj, ko jih zanimajo informacije o povsem določeni reči? Da je za take knjige natančnost njihov vrhovni kriterij, zanesljivost njihova najvišja vrednost; brezhibnost, kaj šele popolnost, pa ostajata ideal, ki ga je mogoče doseči samo približno.

Primerjalna in nacionalna literarna veda

Kakor napoveduje naslov, zadeva ta prispevek primerjalno literarno vedo, ki jo običajno krajše, vendar manj natančno imenujemo primerjalna književnost oz. komparativistika, ter nacionalno literarno vedo, ki sta obe paradigmi literarne vede kot krovne znanstvene dejavnosti. Ob izteku tisočletja, v času najrazličnejših oblik evropskega združevanja, še zlasti pa ob pridruženju oz. vključevanju Slovenije v Evropsko zvezo, je ob predvidljivih spremembah gotovo upravičeno vprašanje, kakšno mesto bosta v spremenjenih razmerah imeli pri raziskovanju in v šolskem sistemu nacionalna, se pravi slovenistična literarna veda in primerjalna, ki opravičujeta svoj obstoj z različnim znanstvenim zanimanjem, nacionalnim oz. več- ali nadnacionalnim. Ker je slovenska literatura najprej seveda del večnacionalne evropske literature, s katero je tesno povezana, in ker je treba opredeliti našo predstavo o njej, kaže navesti eno izmed temeljnih oznak, ki jo je zapisal že Friedrich Schlegel v svoji knjigi *O študiju grške poezije*, objavljeni l. 1797, torej pred dvesto enim letom.¹ V svoji opredelitvi evropske literature izhaja pisec iz ugotovitve, da izkazuje »evropski sestav ljudstev« kljub posebnostim in različnostim posameznih narodov vendarle nenavadno duhovno podobnost med jeziki, družbenimi ureditvami, šegami in institucijami, kar kaže na skupen izvor kulture teh ljudstev, povezanih še s skupno religijo, ki se precej razlikuje od vseh drugih. Na to kulturnozgodovinsko podlago postavlja Schlegel moderno poezijo, torej literaturo od renesanse dalje, o kateri meni, da je tako kakor moderna kultura sklenjena celota. O tej notranji povezanosti da priča že stalno medsebojno vplivanje moderne poezije in da je od renesanse dalje opaziti v različnih nacionalnih poezijah največjih in najbolj kultiviranih evropskih narodov stalno medsebojno posnemanje.

Prvič obj.: Jan, Zoltan (ur.): *Razpotja slovenske literarne vede* (Zbornik Slavističnega društva Slovenije, 9). Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 1999, str. 58–63.

- 1 Friedrich Schlegel: *Über das Studium der Griechischen Poesie*. V: F. Sch., *Kritische Ausgabe seiner Werke* 1 (Paderborn – München – Wien: Verlag Ferdinand Schöningh; Zürich: Thomas-Verlag, 1979), 217–367.

Schlegel svojo temeljno misel o sklenjenosti evropske literature poantira takole: »Če iztrgamo posamezne nacionalne dele iz povezanosti moderne poezije in jih opazujemo kot enote, ki obstajajo same zase, jih ne moremo pojasniti. Šele druga z drugo dobijo svojo trdnost in svoj pomen.«² V tej študiji Schlegel govori torej o tem, kako tesno so evropske literature od renesanse dalje medsebojno prepletene, ta povezanost pa je posledica dveh: skupnega zgodovinskega izvora in medsebojnega vplivanja literatur. Različne fasete izvora zaposlujejo lingvistiko, sociologijo, etnologijo, zgodovino in religiologijo, medtem ko se z razgibanim dogajanjem v literaturi ukvarja literarna veda. Še danes prepričljivi Schleglov pogled na celotno evropsko literaturo, temelječi na trdni zgodovinski podlagi, je tako temeljit in prikupno moderen, da so v primeri z njim nekatere druge njegove izjave,³ pa celo mnogo poznejša tolmačenja drugih literaturologov, ki se ukvarjajo z evropsko literaturo, morda včasih natančnejša ali nazornejša ali slikovitejša, bistveno novih pomenskih sestavin pa ne dodajajo.

Ko je pol stoletja po objavi navedene Schleglove opredelitve nemški literarni zgodovinar T. W. Danzel, razpravljajoč v nekem govoru o nemški literaturi, izjavil, da jo je mogoče resnično dojeti »le z izrečno pritegnitvijo vsaj zgodovine italijanske, francoske in angleške literature, da ne govorimo o poznavanju antične«,⁴ ali če je sto petdeset let pozneje nemški romanist E. R. Curtius zapisal, »da je evropska literatura 'smiselna celota', ki se izmika presoji, če jo razcepimo na kose«,⁵ gre pravzaprav samo za variaciji misli, objavljene že l. 1797. Med mnoge take izjave lahko uvrstimo tudi razmeroma splošnejšo ugotovitev Fritza Stricha,⁶ da v evropskih literaturah kljub raz-

2 Prav tam, 228.

3 Friedrich Schlegel: *Geschichte der europäischen Literatur (1803/04)*, V: F. Sch. *Kritische Ausgabe seiner Werke* 11 (Paderbom – München – Wien: Verlag Ferdinand Schöningh; Zürich: Thomas-Verlag, 1958), 5: »Evropska literatura sestavlja povezano celoto, kjer so vse veje najtesneje sprepletene, kjer eno temelji na drugem ter je z njim razloženo in dopolnjeno. To se dogaja neprestano v vseh časih in pri vseh narodih prav do današnjih časov.«

4 Theodor Wilhelm Danzel: *Über die Behandlung der Geschichte der neueren deutschen Literatur [1849]*. V: Edgar Marsch (ur.), *Über Geschichtsschreibung: Die historisierende Methode des 19. Jahrhunderts in Programm und Kritik* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975), 177–185 (tukaj 183).

5 Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern – München: Francke, 1965), 24.

6 Misel Fritza Stricha navaja Jürgen Fohrmann: *Über die Bedeutung zweier Differenzen*. V: Hendrik Birus (ur.), *Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposium 1993* (Stuttgart – Weimar: Metzler, 1995), 15–27 (tukaj 15). – Misel, ki je neke vrste komparativistična stalnica, je bila pogosto izražena. Eno takih najbolj določnih izjav je večkrat podal Viktor Žirmunski, ki z marksističnega vidika utemeljuje zaporedje velikih literarnih stilov v

likam med nacionalnimi značaji zlahka opažamo vzporeden, nadnarodno vezan potek in enakomeren razvoj in da nobeden izmed stilov ni vezan na eno samo literaturo; tja pa sodi tudi mnogo določnejša izjava angleškega komparativista Henryja Gifforda, ki v svoji knjigi tretje poglavje, naslovljeno *The mind of Europe (Duh Evrope)*, pričinja z jedrnato ugotovitvijo: »Nobena posamezna literatura ni celota«,⁷ češ da je vsaka literatura umeščena v širši nadnacionalni kontekst, ki ga je treba upoštevati in brez katerega bi bilo marsikaj nejasno. Opozoriti kaže na to, da je Giffordova podoba literarne Evrope usklajena s polno geografsko razsežnostjo celine od Atlantika do Urala, medtem ko se v navedeni zgodnji Schleglovi izjavi evropski literarni zemljevid ne ujema z geografskim, saj zaobjema le zahodnoevropske literature. Je pa res, da je Schlegel svoje videnje dinamičnega literarnega življenja že čez deset let posplošil in razširil prek zahodnoevropskega okvira na zunaevropsko prizorišče, saj je v duhu poznejše Goethejeve ideje o *Weltliteratur*, tj. *svetovni literaturi*, izoblikovane šele l. 1827, zapisal: »Tako kakor so v zgodovini ljudstev Azijci in Evropejci ena sama družina ter sta Azija in Evropa zgodovinsko neločljiva celota, bi se morali čedalje bolj truditi, da bi tudi literaturo vseh omikanih ljudstev obravnavali kot veliko celoto, kjer bi marsikatero pristransko in omejeno mnenje izginilo samo od sebe, mnogokaj šele v povezanosti postalo razumljivo, vse pa bi se v tej luči pokazalo na novo.«⁸

O prepletenosti evropskih literatur je v novejšem času zapisal slikovito in nazorno podobo H. A. Glaser, ki meni, da je vsaka izmed njih podobna niti, prepleteni z mnogimi drugimi nitmi, ki šele skupaj ustvarijo celotno podobo živahne vezenine. Da gre za pisan, nekoliko skrivnosten, toda vselej presenetljiv in živahen vezilni vzorec, v katerega je uvezeno nitje evropske literature. In zdaj najpomembnejši stavek: »Vsaka izmed njih dobiva svojo specifično barvo in obliko ne le iz same sebe, temveč s hkratno prepletenostjo z drugimi.«⁹ Tako kakor v drugih primerih je seveda tudi v tej po-

Evropi z družbeno-zgodovinskim razvojem evropskih narodov. Prim. Victor Girmounsky: *Les courants littéraires en tant que phénomènes internationaux*. V: Nikola Banašević (ur.), *Actes du Ve Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée / Proceedings of the Vth Congress of the International Comparative Literature Association*. Belgrade 1967 (Université de Belgrade; Amsterdam: Swets & Zeitlinger, 1969), 3–21.

- 7 Henry Gifford: *Comparative Literature* (London: Routledge & Kegan Paul; New York: Humanities Press, 1969), 30: »No single literature stands complete.«
- 8 Friedrich Schlegel: *Über die Sprache und Weisheit der Inder* [1808]. V: F. Sch., *Kritische Ausgabe seiner Werke* 8 (Paderborn – München – Wien: Verlag Ferdinand Schöningh; Zürich: Thomas-Verlag, 1975), 105–433 (tukaj 314).
- 9 Horst Albert Glaser: *Über den Zusammenhang der deutschen Literatur mit der europäischen oder: Plädoyer für eine europäische Literaturwissenschaft*. *Comparatistica* 2/1990, 126–136 (tukaj 314).

dobi zlahka prepoznati temeljno ogrodje še dandanes aktualne Schleglove misli. Te variacije in tudi drugih na to schleglovsko temo ne bi navajali, če tako gledanje na evropsko literarno dogajanje ne bi takó odlično izražalo komparativističnega razumevanja mednarodnih literarnih pojavov. To pa seveda pomeni, da je že Schleglov izvorni domislek ukrojen eminentno primerjalnoliterarnozgodovinsko, čeprav je nastal – in to lahko ugotavljamo z neznanskim navdušenjem, če že ne z globokim občudovanjem – v času, ko primerjalne književnosti kot posebne discipline literarne vede preprosto še ni bilo, ko primerjalna književnost ne po ustanovah, ne po raziskavah, ne po imenu še ni obstajala. Ne gre torej za nikakršno presenečenje, če je Ferdinand Brunetière l. 1900 na prvem kornparativističnem znanstvenem shodu, sklicanem v okviru mednarodnega kongresa za primerjalno zgodovino v Parizu, v svojem otvoritvenem predavanju, pomenljivo naslovljenem *La littérature européenne (Evropska literatura)*, ponudil raziskovanje schleglovsko razumljenih odnosov in vplivov med modernimi evropskimi literaturami od renesanse dalje kot eno izmed temeljnih znanstvenih nalog primerjalne književnosti. Tudi Brunetière je potemtakem evropsko literaturo, ki je bila zanj tisti trenutek edino realna, saj se mu je zdel poseg v zunajevropske literature tedaj še tvegan, razumel kot organsko celoto, ki jo konstituira enotnost v različnosti. Če iz množice komparativistov 20. stol. navedemo vsaj Antona Ocvirka, ki je l. 1936 zapisal, da so predvsem evropske literature »bolj ali manj vzročno med seboj povezani členi, ki pa tvorijo skupno organsko celoto«,¹⁰ odmeva tudi v tej misli daljna Schleglova predstava o tej entiteti.

Seveda pa je na evropsko literaturo možen tudi drugačen, ožji pogled, ki je Schleglovemu panoramsko-dinamičnemu diametralno nasproten. Če ostanemo pri podobi o okrasnem izdelku, nam je na voljo, da se po njem premikamo skozi različne zavoje in figure le vzdolž posamezne niti, ne da bi se zanimali za fascinantni preplet celinske ornamentike. Se pravi, da proučujemo in interpretiramo zgolj eno izmed evropskih literatur, ki jo želimo po temah, idejah in formah razumeti iz nje same; dojeti hočemo osamljeno nit, od drugih odločeno iz živopisne celote evropske vezenine, ki se tako bohotno ponuja literarnozgodovinskemu raziskovalcu. Najbrž nam bo vsakdo pritrdil, da bo slika o tej literaturi, izolirani od drugih, nujno nepopolna, osiromašena in nezanesljiva. Ali določneje: posamezna nit, iztrgana iz celotne vezenine, nacionalna literatura, izpuljena iz evropskega konteksta, je in ostaja le bolj ali manj nerazumljen delček mnogo razkošnejše celote.

Sicer pa – tako je govoril že Schlegel.

10 Anton Ocvirk: *Teorija primerjalne literarne zgodovine*. Razprave Znanstvenega društva v Ljubljani 12. Historični odsek 4 (Ljubljana: Znanstveno društvo, 1936), 44.

Kar smo pravkar skicirali, ostajajoč znotraj razpredene podobe o pisani vezeni, je seveda običajen pogled vsake nacionalne literarne vede, ki se pač ukvarja s svojo, se pravi posamezno nacionalno literaturo. V nasprotju s specifičnim zanimanjem primerjalne književnosti, ki je usmerjena v raziskovanje tega, kar je literaturam ob vseh različnostih skupnega, se nacionalna literarna veda posveča njihovim posebnostim in značilnostim. To, s čimer namreč nacionalna literarna veda dokazuje svojo upravičenost in utemeljuje svoje početje, konec koncev pa tudi svoj obstoj, je predvsem posebni jezik, ki je seveda značilen za posamezno nacionalno literaturo.¹¹

Presenetljivo pa je, da se prav glede tega, očitno najpomembnejšega elementa, ki determinira nacionalno literaturo, oglašajo dvomi o tem, da bi posebni jezik mogel načelno konstituirati bistvo kake nacionalne literature. Sicer so vsi prepričani, da se literature med seboj razlikujejo, konec koncev koreninijo pogosto v različnih kulturnih tradicijah, vendar je mogoče prebrati opozorilo,¹² kako nastajajo te razlike prej zaradi tega, ker so imele posamezne dežele/države pač različne zgodovinske razvoje, kakor pa zavoljo posebne narave kakega jezika. Kar zadeva temeljno vlogo jezika pri konstituiranju nacionalne literature, je podobnega mnenja estonski literarni zgodovinar Naftoli Bassel,¹³ ki opredeljuje nacionalno literaturo kot poseben sistem, določen z osmimi značilnostmi. Paradokсно in pomenljivo je, da uvršča avtor nacionalni jezik (kot temeljni medij njenega obstoja) šele na drugo mesto, na prvo pa postavlja organsko povezanost nacionalne literature z zgodovinsko usodo njene etnične skupine, se pravi, da je ta zanj očitno pomembnejša lastnost kakor sam jezik.

Ne glede na morebitno upravičenost teh dvomov se s posamezno literaturo, ki je nastala kot narodova simbolna dobrina in je napisana v posebnem jeziku, ukvarja nacionalna literarna veda. Vztrajanje zgolj pri eni izmed literatur pa je ne nazadnje izrazito šolskopolitično vprašanje, saj je tesno povezano z izobraževalnim sistemom, ki povsod temelji, kakor je splošno znano, na tradicionalni razdelitvi filoloških strok, izvirajoči še iz časov, ko so v Evropi nastajale nacionalne države. In ker obstajajo potrebe po šolanju učiteljev za posamezne jezikovne predmete, je študij na univerzi

11 Parafrazirali smo znano Rüdigerjevo krilatico, ki se glasi: »Jeziki razcepljajo literaturo v literature; literarne forme združujejo literature v literaturo.« Prim. Horst Rüdiger: *Grenzen und Aufgaben der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. V: H. R. (ur.), *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Komparatistische Studien*. Beihefte zu »arcadia« 1 (Berlin – New York: de Gruyter, 1971), 1–14 (tukaj 7).

12 Glaser, prav tam 135 (gl. op. 9)

13 Naftoli Bassel: *National Literature and Interliterary System*. *Poetics Today* 12/1991, 773–779.

organiziran tako, da pač posamezne nacionalne filologije, npr. slovenistika, anglistika, germanistika, francistika, izšolajo učitelje za poučevanje slovenščine, angleščine, nemščine, francoščine, medtem ko slovenistična, anglistična, germanistična, francistična literarna veda raziskujejo slovensko, angleško, nemško, francosko literaturo.

Ob takem stanju se samoumevno postavlja vprašanje, ali bodo tudi v prihodnji Evropski zvezi na visokih in srednjih šolah v posameznih državah še naprej vztrajno poučevali ločeno slovensko, angleško, nemško, francosko literaturo, kakor da ne bi obstajala še kaka druga in kakor da bi mogli razumeti eno, ne da bi poznali druge. Slišati je glasove, da je sedaj, ko se na naši celini na pragu novega tisočletja spreminjajo gospodarsko-politične razmere, napočil trenutek, da se spodkoplje uveljavljeni način posredovanja literarnega izročila, ki ga goji tradicionalni sistem nacionalnih filologij. In ker te, kakor vemo, obstajajo predvsem zavoljo potrebe po šolanju učiteljev teh predmetov, bi se to seveda lahko spremenilo le tedaj, če bi nastale nove zahteve po učiteljih, katerih tradicionalno enoliterarno obzorje bi bilo prepričljivo vseevropsko razširjeno. In primerjalna književnost, ki je raziskovalno očarana in spodbujena od živopisne figurativnosti evropske vezenine, ki upošteva dejansko medsebojno povezanost oz. sovisnost različnih literatur ter mnogovrstne zveze med literaturo in drugimi umetnostmi in vednostmi, bi lahko s svojo posebno odprtostjo do sveta bila eden izmed dejavnikov, tista disciplina, ki bi pomagala modificirati študij literature, razdeljen po jezikovnih oddelkih na univerzah. Ponuja se npr. možnost, da bi študenti slovenske ali angleške ali nemške ali francoske literature študirali še primerjalno književnost – in če bi bilo potrebno, deloma tudi na račun študija tiste nacionalne literature. Kajti če hoče kdo razumeti in vrednotiti npr. pisemski roman v 18. stol., realistični roman v 19. stol. in modernistični roman v 20. stol., nikakor ni dovolj, da pozna ustrezna romanopisna besedila tega žanra oz. te smeri v eni literaturi, ampak se mora lotiti tudi poglavitnih del vsaj nekaterih drugih literatur. Se pravi, v večji meri kakor doslej bi bilo treba upoštevati vsaj nerazdružljivo povezanost različnih evropskih literatur.

Dovolj razlogov imamo, da se lahko z vso pravico strinjamo s prepričanjem, kako se bo vsako nacionalno omejevanje v svetu, ki se z naravoslovjem, tehniko, prometom, gospodarstvom, denarništvom in politiko neprestano tako močno krči, da je mogoče marsikaj čedalje bolj razumeti le še globalno, v vedno večji meri nujno občutilo kot ravnanje, ki ni v skladu z dobo in razmerami. Torej je pričakovati, da bo v času utrjevanja znotraj-evropskih razmerij in različnih preoblikovanj, ko dobiva tudi vloga nacionalne države razne modifikacije, prišlo do sprememb še v odnosu do obeh

paradigem literarne vede. Nikakršna skrivnost namreč ni, da nacionalna ogroženost vselej preveličuje nacionalno funkcijo nacionalne filologije, ki je zaradi tega politično instrumentalizirana, medtem ko relativno stabilna nacionalna okolja podpirajo oz. pospešujejo komparativistične dejavnosti. Zato je upravičeno pričakovati, da bo primerjalni književnosti zavoljo njene kozmoliterarno usmerjene vloge pri raznovrstnem evropskem povezovanju v prihodnosti pomen še naraščal, saj brez te vede, ki raziskuje literarne procese ne samo z diahroničnimi/vertikalnimi, ampak tudi s sinhroničnimi/horizontalnimi primerjavami, kakor pravi Remak, posamezni stebri niso povezani in nimajo strehe.¹⁴ Ne smemo pa pozabiti, da ima primerjalna književnost, ki se ukvarja z literarnim ostrešenjem evropske hiše, seveda tudi bogato kozmopolitsko tradicijo zunaj literarnoznanstvene dejavnosti, saj je bila že kot mlada akademska disciplina zavezana evropskemu idealu sporazumevanja med narodi, tako da jo povezujejo celo z ustanovitvijo Društva narodov po prvi svetovni vojni.¹⁵

Že iz naslova, v katerem med dvema kriloma literarne vede ni postavljen ločno rabljeni veznik *ali*, temveč vezalno rabljeni veznik *in*, ki pove, da med njima vlada spravljivo in povezujoče soobstajanje, je jasno razvideti sporočilo, da nikakor ne dvomimo o potrebi po nacionalni literarni vedi, saj je povsem gotovo, da je ta slejkoprej ne le potrebna, temveč celo nujna. Vendar je treba resnici na ljubo poudariti, kako tudi raziskovalce posamezne literature, ki pač nikoli ni statična, izključno nacionalna in popolnoma izolirana, njihov predmet pogosto sili k temu, da ne morejo vselej vztrajati samo pri svoji literaturi; zato se morajo občasno razgledovati po drugih literaturah, da potemtakem prestopajo nacionalni okvir in ravnajo na neki način primerjalnoliterarnozgodovinsko. Nič čudnega torej, če se je v znanstveni publicistiki uveljavila misel o t. i. »neogibnosti komparativistike«.¹⁶

14 Henry H. H. Remak: The Situation of Comparative Literature in the Universities. *Colloquium Helveticum* 1/1985, 7–15 (tukaj 8).

15 Prim. Manfred S. Fischer, *Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte: Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie*. Aachener Beiträge zur Komparatistik 8 (Bonn: Grundmann, 1981), 137.

16 Ulrich Schulz-Buschhaus: Die Unvermeidlichkeit der Komparatistik. Zum Verhältnis von einzelsprachlichen Literaturen und Vergleichender Literaturwissenschaft. *Arcadia* 14/1979, 223–236.



Dama, ki izgine, ali Je literatura v *novi* primerjalni književnosti in *novih* zgodovinah nacionalnih literatur resnično ogrožena?

Po zaslugi Toma Virka, ki je pred šestimi leti pregledno, izčrpno in kritično orisal vznemirljive premike, do katerih prihaja v zadnjih dveh, treh desetletjih v primerjalni književnosti, je naša strokovna javnost natančno poučena o pretresih ter spremembah, ki jih snujejo nekateri krogi komparativistov (Virk 2001). Ti načrti bi našo vedo, če bi se uresničili, ne le nevarno oslabilili, ampak tudi eksistenčno ogrozili, saj bi se po njihovih predvidevanjih z literaturo ukvarjala le obrobno. Virkov prepričljivi problemski prikaz tega stanja ni samo dragocen vir za tiste, ki ustreznih manifestov in polemik niso mogli sami proučiti, ampak lahko rabi tudi kot koristno napotilo pri branju teh objav.

Označiti to, na trenutke skorajda srhljivo dogajanje, ki ga že nekaj časa spremljamo, preprosto kot krizo primerjalne književnosti, bi bilo seveda čisto podtiravanje, zakaj naša stroka je, če sodimo po raznih spisih ter občasnih poročilih o njenem stanju, pravzaprav neprenehno v krizi. Kar nekaj komparativistov, med njimi so tudi zelo pomembni možje, je namreč pred mnogimi leti (René Wellek na primer pred pol stoletja) že v naslovih svojih prispevkov razglašalo *krizo* primerjalne književnosti (npr. Wellek 1959, Weisstein 1984). In ko se je Američanom naslov provokativne Étiemblove knjige *Comparaison n'est pas raison* iz l. 1963 očitno zdel težko prevedljiv ali ne dovolj udaren, so njen podnaslov »La crise de la littérature comparée« tri leta kasneje, ko je delo izšlo v angleščini, kratkomalo prekvalificirali v glavni naslov: tako se prevod imenuje pač *The Crisis in Comparative literature* (Étiemble 1966). Pri starejših t. i. krizah gre v prvi vrsti za spore o tem, kaj raziskovati in kako raziskovati to, s čimer naj bi se primerjalna književnost ukvarjala. Če se je tedaj zataknilo v glavnem pri predmetu in metodi, sežejo

Prvič obj.: Dolinar, Darko in Juvan, Marko (ur.): *Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk* (Studia litteraria). Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008, str. 307–314.

sedanja nesoglasja mnogo globlje, vse tja do najusodnejšega vprašanja, ali ima naša veda sploh še pravico do obstoja. O tem pa, da dobiva današnji položaj že kar vznemirljivo razsežnost, priča dejstvo, da nastopajo zoper dosedanjo podobo in vlogo primerjalne književnosti ljudje, ki so sami komparativisti, da potemtakem nikakor ne gre za ravnanje morebitnih obstrancev ali raziskovalcev iz vrst, denimo, dozdevno konkurenčnih nacionalnih literarnih ved oziroma filologij, sociologije ali drugih znanosti; torej ne more biti govora o poskusih t. i. sovražnega prevzema.

Iz nekomparativističnega tabora so nekoč sicer prihajali ostri, včasih celo žaljivi izpadi proti primerjalni književnosti, vendar se je to dogajalo predvsem v njeni zgodnejši dobi, ko je bila nova veda deležna precejšnjega nerazumevanja in celo omalovaževanja. Z vidika domnevno solidnejše nacionalne filologije, ki je na neki način izhajala iz klasične filologije, so raziskovalcem, ki so se ukvarjali s primerjalno književnostjo, očitali površnost, nekateri so jih celo ozmerjali kot šarlatane, pač izhajajoč iz ne povsem zmotnega prepričanja, češ da posameznik ne more biti resničen strokovnjak za tako veliko množico različnih tem, da preprosto ne more biti kos širokemu raziskovalnemu spektru, kakršnega si je primerjalna književnost zamislila skoraj od vsega začetka. In nobena skrivnost ni, da je njeno področje kajpada precej obsežnejše od tistega, ki ga raziskujejo posamezne nacionalne literarne vede.

Poglavitni, če ne celo edini tradicionalni predmet raziskovanja celotne literarne vede, in to obeh njenih kril, posameznih nacionalnih literarnih ved ter primerjalne literarne vede ali primerjalne književnosti, je – literatura, kakorkoli jo že razumemo, po katerih koli kriterijih jo opredelimo: ali izključno kot visoko, lepo umetnost, torej besedno umetnino, ali širše, upoštevajoč tudi nekatere druge vrste ustne ali pisne komunikacije. Glede na specifične okoliščine nastanka in razvoja obeh vrst literarne vede ter njune precej različne cilje, ki se konec koncev dopolnjujejo, je bila stopnja raziskovalne pozornosti, ki sta jo namenili sami literaturi, seveda drugačna. Literarnemu delu, opusu kakega avtorja, deloma literaturi kake dobe ali naroda se je tako minuciozno kakor tudi sintetično intenzivneje posvečala zgodovina posamezne literature, medtem ko se je primerjalna književnost, stremeča k širokim zamahom in razsežnim pregledom, usmerjena v razkrivanje raznovrstnih nadnarodnih povezav, ne nazadnje tudi zazrta v zunajliterarna poslanstva, pri svojem početju prav izsledkov nacionalne literarne zgodovine pogosto posluževala. Vendar se je najkasneje s tako imenovanimi novima zgodovinama literature, najprvo francoske (*A New History of French Literature*, 1989) in nato še nemške (*A New History of German Literature*, 2004), v enem delu nacionalnega literarnega zgodovinopisja spremenil

dotedanji odnos do literature. Obe zajetni knjigi nista namreč niti zgodovina *literature* niti *zgodovina literature*, ampak – in to je v novi zgodovini nemške literature izrečno zapisano – »kulturna kronika«. To pomeni, da se nizajo po strogem časovnem zaporedju urejeni sestavki, ki jih je napisala poldruga stotnija avtorjev najraznovrstnejših strokovnih profilov (germanisti, francisti, anglisti, komparativisti, zgodovinarji, filozofi, psihoanalitiki, muzikologi, filmologi), in to o različnih kulturnih in drugih dogodkih iz življenja teh dveh narodov. Opozoriti pa moramo na vpadljivo dejstvo, da je namreč literatura v tej *novi zgodovini nemške literature* zgolj eden izmed mnogih kulturnih pojavov. Da v teh publikacijah literatura nima dovolj trdnega mesta, pomenljivo potrjuje – resda nekoliko pretirana – oznaka, ki jo je zapisal Ali Houissa, eden izmed ocenjevalcev *A New History of German Literature*. Obsežna knjiga da ne prikazuje le velikih mož, kakršni so npr. Kant, Hegel, Goethe, Beethoven, Freud in mnogi drugi, ampak da oriše tudi [!] literarna dela in literarne teme, seveda poleg zgodovinskih dogodkov, glasbenih del in drugega.

Več ko očitno je, da literatura tukaj ni več niti edina in najbrž tudi ne najiminitnejša vlakovna kompozicija na literarnozgodovinskem tirju, ker se premika na njem poleg te še kar nekaj drugih garnitur, ki so postale mikavne in pomembne. Čeprav obstaja možnost, da bo spričo vsesplošno usihajočega zanimanja za literaturo ta tip novih zgodovin posamezne literature sčasoma morda celo prevladal, za sedaj ni opaznejših znamenj, da bi se nacionalno literarno zgodovinopisje nasploh bistveno reorganiziralo. Še najmanj je to pričakovati na Slovenskem, čeprav je treba resnici na ljubo povedati, da za take prevratniške poglede tudi slovenska publicistika ni bila vselej povsem imuna. Potem ko je l. 1953 prvič izšel Janežev pregled *Slovenska književnost*, je namreč ocenjevalec tega učbenika, ki v nekem pogledu spominja na duha kasnejših t. i. *novih* zgodovin nacionalnih literatur, razočarano ugotovil, da avtor te slovenske literarne zgodovine obravnava zgolj literaturo, ne pa tudi glasbe in likovne umetnosti, kaj šele da bi se lotil strokovne literature, politike, prava, zdravstva, stavbarstva, tehnike, športa itd., »torej vsega, v čemer se Slovenci duhovno izživljamo in s čimer gradimo svojo narodno kulturo.« Nejevoljno je zabeležil, da niso omenjeni niti elektrotehnik in šahist Milan Vidmar, geograf Anton Melik, jezikoslovec Rajko Nahtigal in umetnostni zgodovinar France Stele. Vsa ta našteta področja in vsa ta imena pogreša, zakaj trdno je prepričan, da vse to sodi v »zgodovino kulture slovenskega naroda«. In tako smo dobili tudi na Slovenskem zgodnjega glasnika tega, kar bi ne bila več zgodovina slovenske literature, ampak »slovenska kulturna zgodovina«. In knjigi, ki bi bila napisana po recenzentovih željah, po možnosti na novo

organizirani po strogem kronološkem zaporedju, bi bržkone dali ime kar *Nova zgodovina slovenske literature*. Odprto ostane le vprašanje, kako velik naj bi bil tedaj delež, ki bi ga dobila v tej publikaciji literatura: polovični, tretjinski ali še manjši?

Nenavadna misel, izražena v navedeni oceni, je ostala zgolj hipna kritiška epizoda. Da je obtičal ta, lahko rečemo, osamljeni glas povsem na obrobju slovenskega strokovnega zanimanja, obstajata vsaj dva razloga: prvi, za tako globok poseg v literarnozgodovinske učbenike tedanji čas ni imel niti najrahljšega posluha, in drugi, oprijemljivejši razlog, ocene te knjige ni napisal nekdo, ki bi deloval na področju humanističnih ali družbošlovnih ved, marveč, in to je presenetljivo – zdravnik. Ime mu je bilo Mirko Černič.¹ In če bi ali ko bi nekoč v slovenistiki prišlo do tako zares radikalnih premikov v zgodovinskem obravnavanju literature, se bodo mogli takratni drzni znanilci sprememb gotovo sklicevati prav nanj (Černič 1954).

Podobno kakor t. i. novo zgodovino nacionalnih literatur je spreminjajoči se odnos do literature očitno zaznamoval tudi primerjalno književnost, o čemer zgovorno pričajo uvodoma omenjeni pripetljaji od devetdesetih let dalje, zlasti v anglosaškem svetu. S tem, da nekateri glasniki reform literaturo razglašajo za zgolj enega izmed diskurzov, ji občutno zmanjšujejo veljavo in pomen, jemljejo ji primat, ter tako spreminjajo prednostno raziskovalno področje naše vede. Vse to ne nazadnje tudi iz prilagojevalnih razlogov, češ da mora biti študij literature – kajpada iz finančnih razlogov – pragmatičen, družbeno pomemben in všečen, da mora vzbujati zadovoljstvo pri politikih in davkoplačevalcih. Pred očitnim izganjanjem literature iz središča naše stroke se ti komparativisti umaknejo in hitijo primerjalno književnost uslužno preusmeriti v druge dejavnosti in jo ustrezno preimenovali, najraje v »primerjalne kulturne študije«, nekateri so šli celo tako daleč, da našo vedo v sedanji podobi kar pokopljejo. Kakor da npr. načrtovane »(primerjalne) kulturne študije«, ki naj bi s spremenjenim programom nadomestile doseđanje primerjalno književnost, ne bi mogle obstajati ob njej, ki se poleg literature konec koncev tako ali tako že dolgo – in to programatično – ukvarja ne samo s transliterarnimi temami, tj. z različnimi zvezami med literaturo in drugimi področji človekovega ustvarjanja, ampak denimo tudi z imagologijo, z disciplino, katere dognanja razveseljujejo vsaj še zgodovinarje, sociologe, politologe in psihologe, skratka z dejavnostmi, ki presegajo njeno prvotno raziskovalno področje. Potemtakem ne more biti nobenega dvoma, da je tudi sedanja primerjalna književnost, bolj kakor katera koli literaturološka dejavnost, tesno povezana z drugimi znanstvenimi področji in

1 Dr. Mirko Černič (1884–1956), ugleden mariborski zdravnik, avtor in prevajalec več strokovnih knjig, zlasti s področja medicinske terminologije.

disciplinami, saj pogosto sodeluje z umetnostno zgodovino, muzikologijo, filozofijo, religiologijo ipd. Drugače povedano, primerjalna književnost je že sedaj družbeno pomembna disciplina, če s tem všečnim izrazom obeležimo njeno nespregljivo ukvarjanje s spoznavnimi in etičnimi možnostmi literature oz. z zunajliterarnimi pojavi, da ne omenjamo njenih posebno izstopajočih politično sporazumevalnih in združevalnih ambicij. In če sedaj reformatorji zahtevajo, da naj se veda preusmeri v raziskovanje drugih tem, kakor so na primer študije spolov, kulturne in postkolonialne študije, bi to pač utegnili razumeti kot njeno novo širitev na te mod(er)ne discipline, če seveda ne bi marsikaj kazalo na to – in to je njihov opazni greh –, da samo literaturo tako očitno izrinjajo iz središča zanimanja na njen oddaljeni rob. Jonathan Culler (2000: 43–44) opozarja na razširjeno prakso iz devetdesetih let, ko znanstveniki popolnoma opustijo raziskovanje literature in se lotevajo drugačnih, neliterarnih, kulturoloških tem. Tako denimo shakespearologi analizirajo biseksualnost in erotiko v vsakdanjem življenju ter omledne televizijske nadaljevanke, drugi se obrnejo od Milтона k Madonni, francisti piše knjigi o cigaretah in ameriški obsedenosti z debelostjo, specialisti za realizem pa se ukvarjajo z množičnimi morilci. Kako naj spričo takih publikacij, ki so v navedenem Cullerjevem zveščiču bibliografsko natančno dokumentirane, razumemo kulturne študije kot obširen projekt, v katerem dobiva literarna veda novo moč in nov uvid, ne pa da te študije pogoltnejo vedo in uničijo literaturo?

Ta novi, tako rekoč korozivni odnos do literature se v prihodnosti ne bi utegnil nikjer usodnejše in kvarnejše pokazati kakor pri najintimnejšem ravnanju z literaturo, predvsem z visoko, tedaj pri tistem empiričnem raziskovanju, ki je ob upoštevanju konteksta osredinjeno na poetično podobo kot posebno obliko estetske komunikacije. Vsakršno interpretacijsko obravnavanje literarnosti seveda ni že kratkomalo komparativistična dejavnost, saj je zanimanje za umetniške kvalitete literarnega dela skupno tudi raziskovalcem katere koli posamezne nacionalne literature. Eminentno komparativističen pa postane tak postopek prav gotovo v tistem trenutku, ko raziskovalec kak pesniški tekst povezuje z njegovimi tujejezičnimi podobami, se pravi tedaj, ko ga obravnava skupaj s prevodi tega dela. Da so za primerjalno književnost že od nekdaj prav prevajalci in prevodi raziskovalno silno privlačen pojav, je splošno znano. Izhajajoč iz široko sprejetega prepričanja, da je literatura kljub ločevalni vlogi nacionalnih jezikov celota, v kateri posamezno literarno delo nastaja malokdaj popolnoma avtohtono in kjer je medsebojno učinkovanje besedil iz različnih literatur redkokdaj neposredno, zlahka razumemo, da imajo v tem procesu pomemben delež t. i. posredniki. In ker so med njimi najpomembnejši prevajalci in prevodi,

je raziskovanje njihove vloge ena najstarejših nalog primerjalne književnosti.² Vendar nas v tem prispevku prevod ne zanima kot posrednik, ampak kot literarna umetnina.

Ko raziskovalec proučuje kak tekst v izvirni in prevodni podobi, se ne zanima samo za sporočilo, ideje in družbeno-zgodovinski kontekst, ampak predvsem za njegovo umetniško zgradbo; tedaj se loteva vrste vprašanj, ki se odpirajo ob primerjavi različnih tujejezičnih verzij med sabo in z izhodiščnim delom. Zanima ga npr., h kakšnim postopkom in pripomočkom so se prevajalci zatekli, kako prevodi uresničujejo semantične in nesemantične, formalne lastnosti izvirnega teksta, koliko so različne rešitve prevajalcev odvisne od značaja njihovega jezika, od njihove inteligence, literarne in jezikovne razgledanosti, umetniške senzibilnosti in ustvarjalne volje ter njihove metode prestavljanja; in končno: kaj izkazuje bilanca analiziranih prevodov? Tem nalogam je kajpak – to sicer zveni nekoliko nečimrno – najlažje kos ravno komparativist, prav tak, kakor ga je opredelil René Étiemble (1963: 86): da ima enciklopedično znanje, dobro pozna več jezikov in je osebno globoko izkusil lepoto literature.³ To nepogrešljivo intimno izkušnjo literarne lepote najdemo seveda pri tistem raziskovalcu, ki je vsaj tankočuten, muzičen interpret, še bolj pa, če je tudi sam prevajalec ali literarni ustvarjalec, kakršni so denimo med francoskimi komparativisti Fernand Baldensperger (pod prozornim psevdonimom Fernand Baldenne), Paul Hazard, Jean-Marie Carré in drugi, med slovenskimi pa vsaj Anton Ocvirk in Boris A. Novak.

Literarnega prevoda pa ne postavlja v ospredje le aktivna tradicionalna primerjalna književnost, ampak tudi reformatorji, ki snujejo tektonske premike v literarni vedi. Medtem ko mnogi komparativisti izredno visoko ceni-jo t. i. primerjalno raziskovanje prevodov, saj se jim zdi ravno ta dejavnost prava, resnična primerjalna književnost, uživajo pri novodobnih inovatorjih močan ugled t. i. prevodne študije. Tem študijam izkazujejo posebno naklonjenost in pozornost, jim pripisujejo že kar demonstrativno izjemen status, saj jim dajejo celo prednost pred samo primerjalno književnostjo, se

- 2 Temu vprašanju primerjalne književnosti so posvečeni posebni razdelki v modernih monografijah, ki se zgodovinsko, teoretično in metodološko lotevajo naše vede. Mednje sodi tudi *Teorija primerjalne literarne zgodovine* Antona Ocvirka, ki v okviru svoje metodologije v poglavju *Posredniki* izčrpno razpravlja o prevodu kot najmočnejšem in obenem najuspešnejšem sredstvu »za razširjanje ali posredovanje literarnih umotvorov med narodi« (Ocvirk 1936: 124). Avtorjev celoviti pogled na prevod je izčrpno analizirala Majda Stanovnik (2005: 85–87).
- 3 Sposobnosti, ki so potrebne za uspešno delo literarnega komparativista, ni nič manj zahtevno opredelil že France Kidrič: »obširno jezikovno znanje, literarni okus, zvezan z intuicijo, razgledanost po svetovnih literaturah« (-an-: 1937).

pravi, da te študije preprosto izločijo iz območja naše vede, jih osamosvojijo in postavijo nad primerjalno književnost. Eni izmed bojevnic za novo raziskovanje literature je uspelo kategorično zapisati, da naj bodo poslej »prevodne študije glavna disciplina, primerjalna književnost pa cenjeno, a njim podrejeno področje« (Bassnett 1993: 161). In če prav razumemo namere snovalcev pri reorganizaciji literarne vede, bi proučevanje prevodov z vsem širokim spektrom vprašanj, vključujoč ne nazadnje tudi umetniške vidike literarnih tekstov, potekalo prav tukaj, v dominirajočih prevodnih študijah, in ne v matičnem okviru primerjalne književnosti, ki da je, kakor ji je bilo izrečno očitano, prevode marginalizirala.⁴

Z nekoliko hudomušnosti, zakaj povsem zares prav vseh izjav o naši vedi le ne moremo vzeti, lahko ugibamo, ali ne bi v sedanjem kritičnem stanju pristno ukvarjanje z literaturo, ki jo izrinjajo iz vseh literarnih ved, eno izmed njih pa kar ukinjajo, prav v » Translation Studies« našlo varno zatočišče in potrebno ustvarjalno pozornost, odtod pa bi se lahko po pričakovani spremembi klime vrnilo v osrčje *literarne* vede oziroma primerjalne književnosti, torej tja, kamor v resnici prednostno sodi.

In kaj ima ta prispevek opraviti z *Damo, ki izgine*, kakor je zapisano v prvem delu našega naslova? Gre za Damo z nekega mednarodnega vlaka, za katero se v razgibanih časih na poti po Evropi nenadoma izgubi vsaka sled. Nerazložljiva odsotnost Dame ne vznemirja nikogar od potnikov, razen mlajše ženske, ta pa je odločena, da prijazno pogrešanko poišče, in pri tem iskanju ji stoji ob strani muzičen moški, glasbenik. Drugi sicer tudi vedo, da Dama, njihova sopotnica, v resnici obstaja, ampak ti si ob njenem izginotju iz sebičnih razlogov zatiskajo oči. Na vso srečo vedri Dami uspe, da se po različnih zapletljajih čila in zdrava vrne v krog svojih zaskrbljenih sodelavcev. Njen srečni povratek spremlja glasba: sama zaigra na klavirju napev, ki ga že poznamo in nam zveni domače.

Za sklep se lahko vprašamo, ali je razplet pripovedi o Dami iz prvega dela naslova že tudi tolažilna zgodbena projekcija drugega dela naslova tega prispevka, ki se v celoti glasi: *Dama, ki izgine ali Je literatura v novi primerjalni književnosti in novih zgodovinah nacionalnih literatur resnično ogrožena?*

Nakar projektor ugasne.

4 Susan Bassnett poudarja posebni pomen »Translation Studies« že s tem, da jih v knjigi obravnava v posebnem poglavju, ki je sklepno in najobsežnejše. Sicer pa ton in dikcija njenega pisanja izdajata nam ne povsem razumljivo nasprotovanje tradicionalni primerjalni književnosti, o kateri mdr. zapiše, da se je silno trudila definirati samo sebe, medtem ko pa so se prevodne študije ukvarjale s teksti in konteksti, s prakso in teorijo, z diahronijami in sinhronijami itd.

Literatura

- an-, 1937: Nastopno predavanje priv. doc. dr. A. Ocvirka. *Slovenec* 65, št. 273 (27.11.).
- Bassnett, Susan, 1993: *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford (UK) in Cambridge (USA): Blackwell.
- Culler, Jonathan, 2000 (¹1997): *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford in New York: Oxford University Press (Very Short Introductions).
- Černič, Mirko, 1954: Non scholae, sed vitae (Misli in pobude ob Janeževem Pregledu slovenske književnosti). *Naši razgledi* 3, št. 8 (24. 4.), str. 21–22.
- Étiemble, [René], 1963: *Comparaison n'est pas raison: La crise de la littérature comparée*. Paris: Gallimard.
- Étiemble, [René], 1966: *The Crisis in Comparative Literature*. Prev. Herbert Weisinger in Georges Joyaux. East Lansing: Michigan State University Press.
- Hollier, Denis (ur.), 1994 (¹1989): *A New History of French Literature*. Cambridge (Mass.) in London (GB): Harvard University Press.
- Houissa, Ali: A New History of German Literature [Knjižna ocena]. *Library Journal*. [http://www.hup.harvard.edu/catalog\(WELNEW.html?show=reviews](http://www.hup.harvard.edu/catalog(WELNEW.html?show=reviews).
- Ocvirk, Anton, 1936: *Teorija primerjalne literarne zgodovine*. Ljubljana: Znanstveno društvo v Ljubljani. – Ponatis: Ljubljana, Partizanska knjiga, 1975.
- Pickford, Henry, 2005: A New History of German Literature [Knjižna ocena]. *Harvard Review* (6.r.).
- Stanovnik, Majda, 2005: *Slovenski literarni prevod 1550–2000*. Ljubljana: ZRC, ZRC SAZU (Studia litteraria).
- Virk, Tomo, 2001: Primerjalna književnost danes – in jutri? *Primerjalna književnost* 24, št. 2, str. 9–31.
- Weisstein, Ulrich, 1984: D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?: The Permanent Crisis of Comparative Literature. *Canadian Review of Comparative Literature* 11, št. 2, str. 167–192.
- Wellbery, David in Judith Ryan (ur.), 2004: *A New History of German Literature*. Cambridge (Mass.) in London (GB): The Belknap Press of Harvard University Press.
- Wellek, René, 1959: The Crisis of Comparative Literature. V: *Comparative Literature. Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature. Volume I*. Ur. Werner P. Friederich. Chapel Hill: University of North Carolina Press. Str.149–159.

III

ŠTUDIJE O VERZIFIKACIJI, RETORIKI IN PREVODOSLOVJU



O prevajanju pesniških podob

1

Pisatelj je glede na besedišče in jezikovna pravila razmeroma utesnjen, zato pa ima neprimerno večje, čeprav seveda ne neomejene možnosti pri izbiri oz. kreaciji podob, ki z njimi svoja videnja izraža na najbolj nazoren, zgoščen in celovit način. Termin *podoba* je sicer nekoliko neostra, vendar kljub temu prikladna oznaka za tiste posebne jezikovne tvorbe, ki nastanejo z različnim povezovanjem dveh reči, bodisi zavoljo njune podobnosti bodisi zaradi njune skupne včlenjenosti v kako časovno, prostorsko ali duhovno celotnost. Podobe niso torej samo metafora in komparacija, ampak tudi metonimija in njej sorodne figure, ki pa ne morejo doseči ekspresivne izviranosti metafore. Visoka gostotna stopnja izraza in izkustva, ki je nasploh značilna za podobe, je namreč ravno pri njej najvišja; to lastnost imenitno ponazarja tudi v metaforološki literaturi¹ ne znani verz Williama Blaka »To see a World in a Grain of Sand« – »V Zrnu peska videti ves Svet«, ki tako preveden uvaja slovenski izbor Blakove poezije.²

Poleg teh, imenujmo jih enofigurnih podob, ki so najpogostejše, obstajajo še t. i. razpredene podobe, običajno sestavljene iz komparacije in metafore, bodisi da komparacija podobo uvaja in ji nato sledi metafora, ali pa da po metafori komparacija podobo sklene.³ Podobe sicer lahko nastopajo posamezno, tako rekoč neodvisno druga od druge, neredko pa so vendarle

Prvič obj.: Počaj-Rus, Darinka et al. (ur.): *Zbornik predavanj* (Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 27). Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 1991, str. 179–195.

1 Newmark 1981, str. 96.

2 Blake, str. 7

3 Ullmann omenja neko ameriško disertacijo iz l. 1953 o Proustovih podobah, v kateri je avtor naštel 4578 enot. Ullmann meni, da točnega števila Proustovih podob ni mogoče navesti, ker je velik del njegovih komparacij in metafor med sabo prepletenih in nerazdružljivo povezanih. Ullmann 1964, str. 133.

integrirane v večje istovetne sklope; med sabo so namreč lahko povezane na več načinov, denimo po skupnih izviri ali po temah, saj govorimo npr. o gledaliških, medicinskih in drugih podobah. Posebna vrsta takega asocijskega sestava je združba več podob, ki jo oblikujejo matica in nekatere druge podobe, ki iz nje izhajajo oz. se nanjo navezujejo, pojavijo se pa na različnih mestih teksta, tako kakor na več mestih z zemljo pokrite mladike matične rastline poženejo korenine. Prav na to predstavo se očitno opira Albert Henry, ko posrečeno govori o semantičnih grebenicah metafore (podobe).⁴

Naše razpravljanje vodi prepričanje, kakó podobstvo – s tem izrazom označujemo celoto podob denimo kakega teksta, avtorja ali obdobja – ni okrasje, ni nekaj, kar je umetnini od zunaj naneseno oz. dodano, ampak da je bistveni element pesniške strukture in karakteristike, ki ima v tekstni konfiguraciji izredno pomembno funkcijo. Spričo svoje specifičnosti pa so ta peščena zrna svetov, ta jezikovna mikrovezja – če še mi tvegamo kako metaforo – pri prevajanju iz enega jezika v drugega izpostavljena veliko večjim nevarnostim kakor druge ubeseditvene sestavine, saj lahko postanejo morebitne spremembe v njihovih prevedkih za tisto delo mnogo usodnejše.

O problemu prevajanja pesniških podob obstaja literatura, ki pa ni prav obsežna.⁵ Zanimanje, ki ga avtorji kažejo za ta problem, in stališče, ki ga zavzamejo, pa je seveda zelo različno. Po eni strani npr. Rudolf Zimmer v svoji knjigi z obetajočim naslovom *Probleme der Übersetzung formbetonter Sprache* sicer razpravlja o prevajanju arhaizmov, dialektizmov in sociolektov, o metaforiki pa takorekoč ni govora, čeprav ga zanima, kot beremo v naslovu, predvsem oblikovno oz. izrazno bogato strukturirani jezik. Po drugi strani pa se Raymond van den Broeck nekako opravičuje, da se loteva metafore ločeno od drugih pesniških sredstev, se pravi, da obravnava posebej nekaj, kar je v resničnosti združeno, saj je prevedljivost metafore v konkretnem tekstu pač odvisna od njenih odnosov do drugih, npr. sintaktičnih in prozodičnih elementov.

Mnogo številnejše od teoretičnih razmišljanj so empirične študije, ki se na temelju ožje ali širše tekstne baze ukvarjajo z vprašanjem prevoda pesniških podob. Med novejšimi deli je zanimiva obsežna monografija jezikoslovca Uweja Kjära *Omara vzdihuje (Der Schrank seufzt)*, po avtorjevi lastni izjavi prva empirična raziskava, ki statistično obravnava določen tip metafore v več literarnih delih. Gre za glagolske metafore, ki so ekscerpirane iz enajstih pripovednih del nemške in šestih del švedske povojne literature,

4 Henry 1971, str. 136.

5 Prim.: Dagut 1968, Waard 1974, Kupsch-Losereit 1977, Broeck 1981, Newmark 1981.

se pravi, da je bila nemščina v prvem primeru izhodiščni, v drugem pa ciljni jezik. Bolj kakor podrobna statistična analiza, ki natančno ugotavlja, koliko metafor je bilo nasploh zajetih, kakšna je njihova povprečna gostota na stran ipd., sta zanimiva naslednja podatka: prvič, da so žive, inventivne metafore, ki jih Kjär imenuje okazionalne, v obeh povojnih prozah, nemški in švedski, zelo pomembno in pogosto stilistično sredstvo, in drugič, da je proti pričakovanju prevedenih kar 67 % glagolskih metafor, s čimer je po avtorjevem mnenju ovržena trditev, da so te figure težko prevedljive. Kljub temu, da je ostalo 33 % metafor neprevedenih, ali kakor to imenuje Kjär, nevtraliziranih, pa je njihovo skupno število v ciljnem jeziku vendarle večje, saj je iz nemetaforičnih sintagem v izhodiščnem jeziku nastalo v ciljnem za 15 % novih, t. i. kompenzacijskih glagolskih metafor, in tako jih je sedaj skupaj kar 82 %! S tem podatkom o visokem odstotku metafor je po avtorjevem mnenju kvantificirana teza, ki zahteva od literarnega prevoda kreativno predelavo izvirnega teksta.

Za svoje delo, ki ga razume kot prispevek k raziskovanju *rezultatov prevajanja*, katerim da je posvečena prešibka pozornost, je Kjär izdelal posebno sistematično prevodnih rezultatov. Ta klasifikacija, ki pozna tri glavne skupine in sedem podskupin, seže od maksimalne ekvivalence, kjer gre za popolno formalno in semantično-leksikalno ujemanje, preko nevtralizirane, prostega in neustreznega prevedka do prevodne vrzeli, kjer metafora iz izhodiščnega jezika nima korelata v ciljnem jeziku niti kot metafora niti kot nemetaforična parafraza.

Kjärova sistematika ni samo prepričljiva, ampak tudi uporabna, saj opozarja na raznoličnost pojavov, do katerih pride pri prevajanju pesniških podob. Za naš sestavek, ki obravnava samo nekaj prevodnih primerov in se torej opira na omejeno gradivo, je njegova precizna kategorizacija sicer preokorna, vendar ne trdimo, da je pri našem obravnavanju ne upoštevamo, pa čeprav uporabljamo dvojico pojmov, ki je pomensko relativna: *podprevedek* in *preprevedek*.⁶

2

Tretje poglavje Dickensovega romana *Pusta hiša* je eno tistih, ki jih pripoveduje Esther Summerson. Pripovedovalka v njem na kratko opiše, kako so jo kot štirinajstletno siroto iz hiše njene pravkar umrle tete, ki jo je kot nezakonskega otroka strogo vzgajala, odpravili v drug kraj v šolski zavod:

6 Pojmovna para sta nastala po analogiji Gjurinove dvojice *podprevedek* in *nadprevedek*, ki pa ju uporablja z drugačnim pomenom. Gjurin 1980.

Ko mi je [gospa Rachael] dala mrzel poslovilni poljub na čelo, *kakor bi padla name kaplja ledene vode s kamnitega nadzidka* – dan je bil zelo mrzel – sem se čutila tako bedna in skesana [...].⁷

Bistvena značilnost, ki opredeljuje ves navedeni prizor, je mraz: mrzel je gospejin poljub, mrzla je kaplja, ki ga z njo pripovedovalka primerja, in mrzel je dan, ko se to dogaja. Seveda je povsem očitno, da ta mraz ni samo meteorološki pojav, ampak da je hkrati tudi emocijska prvina, ki konstituira celotno ozračje, se pravi, da nizka zunanja temperatura konotira brezčutnost in čustveni hlad.

Osrednjo vlogo v tem navedku ima seveda komparacija. Poljub namreč ni samo primerjan z ledeno mrzlo kapljo, ampak ta kaplja kane – kar je pomenljivo – s kamnitega nadzidka, in ne, denimo, z drevesa oz. veje. Komparacija potemtakem kar z dvema, med sabo povezanimi pojmom, ledenostjo in kamnitostjo, v podobi podkrepljuje izpovednost prizora; in s tem je figura postala žarišče njegove celotne klime.

Če pa prevod v to komparacijo namesto kaplje ledene vode vpelje kapljo *odtajanega snega*,⁸ potem se celotna slika kajpada premakne in se njena ostrina zabriše, saj kopnečega snega ne povezujemo s strupenim mrazom, ampak s prijaznim, najbrž celo spomladanskim vremenom, skorajda gotovo pa pomislimo na sonce in toploto. Neustrezní prevod je potemtakem z implicirano višjo temperaturo če že ne izničil, pa vsaj oslabil konsistentnost, funkcionalnost in s tem seveda tudi učinkovitost navedene Dickensove komparacije, pri čemer sploh ni – na kar kaže prav tako opozoriti – posegel v njene formalne prvine.

Medtem ko gre pri zgornji Dickensovi figuri samo za komparacijo, pa imamo v naslednjem primeru opravka z razpredeno podobo. Nanjo naletímo v odlomku Andrićevega romana *Most na Drini*, kjer je Avdagova Fata, ki bi se morala proti svoji volji poročiti z Mustajbegovim sinom, razpeta »med svojim *ne* in očetovim *da*«; in iz tega brezupno nerešljivega položaja skuša najti izhod:

Ta košček poti je obletaval njena misel nenehavno od enega konca do drugega, prav *kakor drsi čolniček skozi tkanje*. Od meščeme čez pol trga in čez tržnico do konca mosta, od tam pa se je pri priči vračala kot pred prepadom

7 »When she gave me one cold parting kiss upon my forehead, like a thaw-drop from the stene porch – it was a very frosty day – I felt so miserable and self-reproachful [...].« Dickens, *Bleak House*, str. 70

8 »Kako mi je dala mrzel poslovilni poljub na čelo, kakor bi padla name *kaplja odtajanega snega* s kamnitega nadzidka – dan je bil zelo mrzel – sem se čutila tako budna in skesana [...].« *Pusta hiša*, str. 29.

čez most, tržnico in skozi trg do meščeme. In tako kar naprej: tja – nazaj, tja – nazaj! *Tu se je tkala njena usoda.* (8. pogl.)

Prevajalec je glavne značilnosti podobe sicer ohranil, vendar jo je v uvodnem komparacijskem delu sematično oškrnil, ko je Andrićev komparand »kao što čunak leti kroz tkanje« neustrezno prevedel s »kakor drsi čolniček med prejo«. ⁹ Celotna podoba je sedaj osiromašena, saj metaforično tkanje usode nima več tkalskega ustreznika v izhodiščni komparaciji.

V Flaubertovem romanu *Gospa Bovaryjeva* je o Charlesu Bovaryju zapisanih precej vrednostnih sodb, ki izvirajo najpogosteje iz subjektivne perspektive njegove žene Eme, oglašča pa se tudi pripovedovalec, čigar odnos do Charlesa je, čeprav resda redkeje, vendarle kar nekajkrat očiten, kot denimo v naslednji podobi:

[...] z mirno dušo in zadovoljnim telesom je premleval svojo srečo kakor ljudje, ki še po večerji prežvekujejo okus zaužitih gomoljik. (1. del, 5. pogl.)

Zavoljo njene idiomatičnosti je za besedno zvezo *premlevati svojo srečo* značilna pravzaprav nevtralna lega. Kakor hitro pa ta idiom povežemo s sosednjo komparacijo, ni nikakršnega dvoma, da glagol *prežvekovati* revitalizira očitno metaforičnost glagola *premlevati*, se pravi, da se močneje zavemo njegovega prvotnega pomena, ki je sicer v običajni rabi tako rekoč zabrisan. Intenzivnost podobe, ki z obema pomensko bližnjima glagoloma *ruminer* in *mâcher* očitno sugerira Charlesovo instinktivno animaličnost, pa je prevajalec oslabil s tem, da je zapisal, kako je Bovary *premišljeval* svojo srečo, in ne – kot bi se glasil ustrezní prevod – premleval. ¹⁰

Nič kaj laskava ni tudi druga pripovedovalčeva sodba o njegovem duševnem habitusu, ki jo razbiramo iz tehle vrstic:

Charlesovi pogovori so bili plitvi kakor ulični pločnik in vsakdanje misli so se po njem sprehajale v svoji navadni obleki, ne da bi vzbudile čustvo, smeh ali sanjarjenje. (1. del, 7. pogl.) ¹¹

In čez nekaj poglavij naletimo še na tole Emino ugotovitev:

9 *Na Drini ćuprija*, str. 130; *Most na Drini*, str. 146–147.

10 Flaubert: *Œuvres* I, str. 356; *Gospa Bovaryjeva*, str. 49.

11 »La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient, dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie.« *Œuvres* I, str. 362.

[...] *zdelo se ji je, da je bila preko suknje razgrnjena vsa plitvost njegove osebe.* (2. del, 5. pogl.)¹²

Imamo vtis, kakor da kratka Emina sodba o Charlesovi plitvi nepomembnosti dopolnjuje prejšnjo pripovedovalčevo negativno oznako njegove osebnosti, ki jo zelo nazorno in sugestivno izraža podoba, sestavljena iz dveh med sabo tesno sprijetih členov, kratke uvodne komparacije in daljše metafore, izpeljane iz te komparacije.

Presenetljivo je, da je prevajalec ohranil Emينو kratko sodbo o moževi plitvosti, ki pa sedaj ni več povezana s tisto slikovito izraženo plitvostjo v prejšnji razpredeni podobi, zakaj ta podoba je v prevodu ne samo bistveno predrugačena, ampak je njena prvotna domiselna zgradba tako strukturno kakor tudi semantično osiromašena; obledeli prevedek se namreč glasi takole:

Charlesovi pogovori so bili pusti kakor cestni tlak; vsakdanje misli v svoji navadni obleki, brez ganljivosti, ki niso budile ne smeha ne sanjarije.¹³

V naslednjem prevedku iz prvega poglavja Zolajevega romana *Nana*, ki se skuša kar najtesneje nasloniti na osnovek,¹⁴ je opisan prizor iz pariškega gledališča ob pričetku premierske uprizoritve Plavolase Venere, ki je prva igralska vloga naslovne junakinje:

Uvertura se je že začela, ljudje pa so še vedno prihajali. Zamudniki so prisilili cele vrste gledalcev, da so se dvignili, lažna vrata so loputala, v kuloarjih so se *prepirali močni glasovi*. Hrup pogovorov ni prenehal [...]. Bila je zmeda, *gneča premikajočih se glav in rok*, eni so se poskušali usesti kar najbolj udobno, drugi so vztrajno ostajali pokonci, da bi še zadnjikrat pogledati okoli sebe.

12 »[...] elle y trouvait étalé sur le redingote toute la platitude du personnage.« *Œuvres I*, str. 417.

13 *Gospa Bovaryjeva*, str. 59. Izmed sedmih pregledanih prevodov tega romana, dveh angleških (Eleanor Marx Aveling & Paul de Man 1965, Alan Russell 1950), dveh nemških (Ilse Parker & Ernst Sander 1972, Walter Widmer 1970) in treh srbskohrvatskih (Josip Matijaš 1967, Vera Naumov 1968, Cveta Kotevska 1975), sta samo Russell in Widmer ohranila v celoti podobo s plitvim pločnikom, po katerem se sprehajajo navadno oblečene preproste misli. Nobeden izmed teh sedmih prevajalcev oz. prevajalskih dvojic pa ni s to podobo povezal plitvosti iz Emine sodbe.

14 »L'ouverture était commencée, on entrainait encore. Des retardataires forçaient des rangées entières de spectateurs à se lever, les portes des loges battaient, de grosses voix se querrelaient dans les couloirs. Et le bruit des conversations ne cessait pas [...]. C'était une confusion, un fouillis de têtes et de bras qui s'agitaient, les uns s'asseyant et cherchant leurs aises, les autres s'entêtant à rester debout pour jeter un dernier coup d'œil.« *Les Rougon-Macquart II*, str. 1104.

V navedku smo grafično označili dve metonimični figuri, izmed katerih posreduje prva slušno zaznavanje hrupa, ki ga je od zunaj slišati v gledališko dvorano, druga pa vidno zaznavo »gneče premikajočih se glav in rok«, pri čemer ni to spreminjanje njihovega položaja seveda niti organizirano niti določeno niti niso pojasnjene smeri teh premikov, nasprotno, opisana zmeda zbuja predstavo o nenadzorovanih, neuglašanih in raznosmernih gibih glav in rok. Medtem ko je prevajalec prvo podobo le modificiral (»iz kuloarjev je udarjalo glasno klepetanje«), je drugo, »gnečo premikajočih se glav in rok«, ki doseže estetski učinek prav z zgoščeno izraženo nedoločnostjo, preprosto razvezal v samovoljno parafrazo, celo poved pa prevedel takole:

Nastala je prava zmeda, eni so stegovali glave na desno in levo, drugi so krilili z rokami, eni so se poskušali usesti čimbolj udobno, drugi pa so še vedno vstajali, da bi še enkrat pogledali po publiki.¹⁵

Namesto izvirnega vrveža, ki ni bil natančno opredeljen, imamo sedaj dve jasno določeni vrsti mehanično ponavljanih gibov, stegovanje glav in kriljenje z rokami, kar je enakomerno porazdeljeno na dve skupini, sestavljeni iz gledališkega občinstva. Tema dvema telesno dejavnima vrstama obiskovalcev se pridružita še dve skupini (ali pa gre le za dopolnilni opis vadbe prvih dveh?), ki izvajata, zopet ločeno, sédanje na sedeže in vstajanje s sedežev, čeprav o slednjem pri Zolaju sploh ni govora. Knjižni prevedek potemtakem spominja na koreografsko oblikovanje marionetne gimnastike avditorija, kar pa nehote povzroča naravnost komičen učinek.

Sprašujemo se, kakšna neki bi bila po tem vzorcu parafrazirana podoba »»dieses hin- und herdrängende Dickicht aus Armen und Beinen und Brüsten« – tako namreč zaznava lenobno vrvenje sprehajalcev moški, ki tik ob obalni promenadi iz prednje vrste kavarne opazuje premikanje številnih dopustnikov – če bi v prevodu opustili »to sem ter tja prerivajočo se goščavo rok in nog in prsi«? Kajti ta metonimični sprimek iz novele Martina Walserja,¹⁶ ki je bogatejši od Zolajevega, ponuja s svojim nadihom čutnosti še precej večje možnosti za razvezalno razlago.

Življenjska področja, iz katerih zajema Proust analogije za svoje podobe, so spričo velikega stvarnega obsega in širokega duhovnega razpona njegovega cikla *Iskanje izgubljenega časa* zelo raznovrstna. Nobena skrivnost ni, da je poleg znanosti, umetnosti ter živalskega in rastlinskega sveta eden najbolj značilnih in privlačnih virov medicina,¹⁷ kar spričo pisateljevega

¹⁵ *Nana*, str. 13.

¹⁶ Walser: *Ein fliehendes Pferd*, str. 10.

¹⁷ Ullmann 1960, str. 130.

šibkega zdravstvenega stanja sploh ne preseneča. Medicinske podobe, ki so pogoste v celi prvi knjigi cikla, *V Swannovem svetu*, se posebej močno kopičijo v drugem delu tega romana, naslovljenem *Neka Swannova ljubezen*, kjer pomembno vplivajo na njegovo strukturo in uglašenost. Pripovedovalec govori o bolečinah, ranah, krčih, pomirjevalih, protistrupih, kirurških, operacijah ipd., za Swannovo ljubezen do Odette de Crecy pa uporablja še dvojno analogijo, ko jo primerja z bolezenskim stanjem nekoga, ki ni samo zasvojen od mamila, ampak je vrhu tega še pljučni bolnik, torej hkrati morfinist in jetičnik.¹⁸ To stanje je sicer opisano na sredi tega drugega dela romana, vendar pa je že takoj na začetku pomenljivo govor o *symptomih* ljubezni, torej o njenih bolezenskih znamenjih, in o tem, da se je človeka do določene starosti ljubezen že večkrat *lotila*, ali kot pravi Proust: »on a déjà été atteint plusieurs fois par l'amour«;¹⁹ to lahko prevedemo tudi tako, da si je človek pač že večkrat *nakopal* ljubezen, tako kakor si pač nakopje kako hudo nevšečnost, ali pa celó, da ga je ljubezen že večkrat *napadla*. Knjižni prevod ta sopomen zanemarja, saj je zapisano: »Kadar človek doseže to starost, je bil že večkrat zaljubljen.«²⁰ Nevtralizirani prevedek je izpadel iz semantičnega polja bolezní, s tem pa je seveda izločen iz medicinske podobosti, posebej značilne za ta del romana.

Eden pogostih motivov Proustovega pripovedništva je glogovo cvetje, o katerem je Ullmann²¹ zapisal, da je skoraj vse, kar je o njem povedano, izraženo v obliki podob, ki so *V Swannovem svetu* osredotočene zlasti na dveh mestih, tam, kjer glog v combrayski cerkvi prvič očara pripovedovalca, in v odlomku, kjer ga kasneje sreča v naravnem okolju v Tansonvillu. Obakrat prevladujejo sicer antropomorfne podobe, ko je glogovo cvetje primerjano z dekleti, vendar obstaja ob njih tudi učinkovito razpredena zoomorfna podoba, ko se pripovedovalcu vonj po glogu, ki se v cerkvi pojavlja v presledkih, zdi *ko brenčanje*, sam glog pa *kakor žuželke*, sedaj spremenjene v *cvetove*.²² Prva semantična grebenica te podobe se pojavi kasneje v tansonvillskem odlomku, kjer beremo tale pripovedovalčev vtis: »Zdelo se mi je, da [ozka pot] kar *brenči* od vonja po glogu.«²³ In na koncu prvega dela romana, kjer je govor o spominjanju, se pojavi še druga grebenica te matične zoomorfne

18 *V Swannovem svetu* 2, str. 128.

19 *À la Recherche du Temps perdu* I, str. 196. Beseda tam ni grafično zaznamovana.

20 *V Swannovem svetu* 2, str. 14.

21 Ullmann 1960, str. 199.

22 *V Swannovem svetu* 1, str. 118.

23 »Je le trouvai tout bourdonnant de l'odeur des aubépines.« *À la Recherche du Temps perdu* I, str. 138.

podobe, v kateri je vonj opisan *kot nabiranje medu*; gre za drzno metaforo »vonj gloga, ki vzdolž žive meje *nabira med*«. ²⁴

Zadnji dve podobi, ki sta zgoraj navedeni, sta v knjižnem prevodu dokaj predrugačeni. Prva izmed njiju se glasi: »Duh glogovega cvetja, ki me je objel, je bil tako močan, da se mi je zdel kot brenčanje.« ²⁵ V tem prevedku je med komparatom »duh glogovega cvetja« in komparandom »brenčanje« vrinjen tampon iz dveh dodanih stavkov, ki naj očitno omilita drznost podobe in skušata bralcu pojasniti zvezo med sedaj vidno razmaknjenima členoma. Prevajalki se je najbrž zdelo, da mora zaradi boljšega razumevanja spopolniti prvotno eliptično komparacijo s predikatom, ki ga v osnovku ni, vendar je s pojmom *moč* le slabotno opisana neimenovana skupna lastnost obeh členov, saj gre najbrž še za kaj drugega, denimo za izrazitost, gostoto, polnost ali še kakšno drugo izmed skupnih značilnosti obeh zaznav, vonjalne in slušne, ki jih pa Proust preprosto ni hotel precizirati.

Nič presenetljivega torej, če je druga izmed obeh podob, ki je seveda precej drznejša od prejšnje, v knjižnem prevodu še mnogo močneje modificirana, kajti tam vonj samo »*poletava* nad živo mejo«, ²⁶ to pa pomeni, da se nad njo premika brez določene smeri ali cilja, s čimer se prevedek seveda samo blágo približuje mnogo intenzivnejšemu *nabiranju medu*. Se pravi, da se je močno izvirna metafora morala umakniti bolj konvencionalnemu metaforičnemu nadomestku.

Ne samo živalski svet, tudi rastlinstvo ponuja raznovrstne analogije, denimo za opis človeka, saj je na fitomorfno podobstvo v drugem delu romana *V sencih cvetočih deklet* vztrajno vezana sicer obrobna oseba, uslužbenec hotela v Balbecu, ki ga pripovedovalec prvič opiše takole:

(1) Pred vhom, kjer sem čakal, je bil poleg kočij kakor *drevesce redke vrste zasajen mlad hotelski sluga*, ki ni zbujal nič manj pozornosti z nenavadno skladnostjo svojih obarvanih las kot s svojo *rastlinsko zunanostjo*.

Nekaj vrstic kasneje beremo o njem naslednje:

(2) *Drevesasti sluga* je sklepal, da od markize nima kaj pričakovati; pustil je, da sta jo strežaj in hišna z njenimi stvarmi spravila v kočijo in otožno sanjaril o zavidljivi usodi svojih bratov ter ostajal v svoji *rastlinski negibnosti*.

24 »[...] ce parfum d'audépine qui butine le long de la haie.« *À la Recherche du Temps perdu* I, str. 184

25 *V Swannovem svetu* 1, str. 143.

26 *V Swannovem svetu* 1, str. 190.

In nato še enkrat na način grebenice:

(3) Samo sluga, ki je bil čez dan izpostavljen soncu, so bili umaknili, da mu ne bi bilo treba prenašati večernega mraza, in, zaviti v volno, je skupaj z oranžno oblitostjo svojih las in nenavadno rožnatim cvetom svojih lic sredi zastekljene veže spominjal na *rastlino* iz steklenjaka, ki jo je treba zaščititi.²⁷

Temeljno podobo nahajamo kajpak v prvem navedku, kjer je slugova celotna negibnost določno in nazorno izoblikovana z njegovo metaforično zasajenostjo, ki seveda konotira popolno nezmožnost premikanja. In ravno ta lastnost ustvari konec koncev tisti odločilni vtis o slugovi *rastlinski negibnosti*, o kateri je ponovno govor na koncu drugega navedka. Knjižni prevedek²⁸ te podobe pa je drugačen, kajti namesto da bi bil sluga poleg kočij preprosto zasajen kakor drevesce redke vrste, beremo o njem, da je »stal poleg kočij, stal tako nepremično, kakor da bi bil kako tam posajeno drevesce redke vrste«. O tem prevedku, ki je tako od osnovka kakor tudi od našega prevajalskega poskusa skoraj še enkrat daljši, in je v njem dvakrat povedano, da je sluga stal, to njegovo stanje pa pospremlja še dodatna razlaga, da je stal nepremično, lahko upravičeno trdimo, da bistveno modificira pregnantnost Proustovega izraza. To je očitno še iz nekaterih drugih primerov, ko je denimo *drevesasti* sluga, ta učinkovita pridevniška metafora iz drugega navedka, razvezan v medlejšega *drevescu podobnega* sluga, ki sodi po formi zavoljo nevezniškega primerjalnika *podoben* med t. i. omiljene komparacije.

V Baudelairovi šestnajstvrstični pesmi *Večerna harmonija* (*Harmonie du soir*)²⁹ je kar sedem verzov sestavljenih iz pesniških komparacij, vendar gre v resnici samo za štiri različne verze, izmed katerih so za nas pomembni trije, ki se v interlinearnem prevodu glasijo takole:

27 *À la Recherche du Temps perdu*I:

(1) »A côté des voitures, devant le proche où j'attendais, était planté comme un arbrisseau d'une espèce rare un jeune chasseur qui ne frappait pas moins les yeux par l'harmonie singulière de ses cheveux colorés que par son épiderme de plante.« (Str. 706).

(2) »Le chasseur arborescent en concluait qu'il n'avait rien à attendre de la marquise et, laissant le maître d'hôtel et la femme de chambre de celle-ci l'installer avec ses affaires, il rêvait tristement au sort envié de ses frères et conservait son immobilité végétale.« (Str. 707).

(3) »Seul le 'chasseur', exposé au soleil dans la journée, avait été rentré, pour ne pas supporter la rigueur du soir, et emmaillotté de lainages, lesquels, joints à l'éplorement orangé de sa chevelure et à la fleur curieusement rose de ses joues, faisaient, au milieu du hall vitré, penser à une plante de serre qu'on protège contre le froid.« (Str. 723).

28 Navedena mesta najdemo v slovenskem prevodu romana *V sencih cvetočih deklet* na straneh 302, 303 in 320.

29 Baudelaire: *Œuvres complètes*, str. 45.

2. in 5. v.: vsak cvet izhlapeva kakor *kadilnica*;
 8. in 11. v.: Nebo je žalostno in lepo kakor velik *oltar*.
 16. v.: Tvoj spomin sveti v meni ko *monštranca*!

Navedeni verzi so v francoskem tekstu med seboj povezani verznotehnično in semantično, kajti besede *encensoir* (kadilnica), *repositoir* (prenosni oltar) in *ostensoir* (monštranca), ki stoje na koncu vrstic, povezuje ne samo ista bogata rima, ampak tudi religiozni značaj imenovanih predmetov.³⁰

Če si ogledamo liturgične predmete, ki jih pesnik uvaja kot podobe v teh treh drznih komparacijskih verzih, ugotovimo, da niso razvrščeni po naključju, ampak po pomembnosti verske vsebine in hkrati po izrazitosti vidnega učinka, ki strmo narašča od posode za zažiganje kadila preko cvetlično dekoriranega prenosnega oltarja do bogato okrašene posode iz žlahtne kovine, v kateri je nameščena hostija. In prav s to razkošno, bleščečo monštranco, s katero se pesem v izvorniku pomenljivo konča, je primerjan dragoceni spomin lirskega subjekta: »Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir!«

Verz se v prevodu Vladimirja Levstika zato glasi: »Kakor monštranca v meni tvoj spomin žari!«,³¹ in prav nebitveno, razen seveda v ritmu, se od njega razlikujeta prevedka Boža Voduška (»kot monštranca spomin tvoj se v meni blešči«)³² in Vojeslava Moleta (»Ti v meni blestiš kot monštrance robovi«).³³ Pod naslovom *Ubrano v večer* pa je Andrej Capuder na novo prevedel to pesem, ki se sklene s temle verzom: »Ko hostija tvoj spomin v temí odžarja milo.«³⁴

Kot je razvidno iz primerjave s prejšnjimi prevedki, je prevajalec v navedenem verzju monštranco zamenjal s hostijo, ali po kvintilijansko povedano, namesto vsebujočega je imenoval vsebovano, namesto posode torej njeno vsebino. Čeprav zadeva to spreminjanje isti sakralni objekt, gre pri tem vendarle za nekaj več kot za preprosto zamenjavo, saj je okrogla ploščica hostije po svoji zunanji pojavnosti neprimerno neznatnejša od monštrance, hkrati pa jo po svojem simbolnem pomenu močno prekaša. Capuder je torej nadomestil razkošen in opozorljiv sakralni predmet z mnogo skromnejšim in manj opozorljivim, ki sedaj služi kot podoba spomina kljub temu, da je brez blišča in brez sijaja. Ker je v slovenskem prevedku rečeno, da odžarja spomin ko hostija v temí, je očitno aktivirana predmetna podoba hostije,

30 Cohen 1968, str. 51.

31 Baudelaire: Večerna harmonija. *Ljubljanski zvon* 1933, str. 276.

32 Baudelaire: *Rože zla*, str. 29.

33 Baudelaire: Večerna harmonija. *Ljubljanski zvon* 1913, str. 113.

34 Baudelaire: *Ubrano v večer*. *Znamenje* 1975, str. 126.

predvsem pa seveda njena implicitna barva. Kajti njena sicer neimenovana belina je zavoljo šibke barvnosti seveda odvisna od kontrastnega temnega ozadja, aranžiranega prav v ta namen. Ne glede na morebitno konotacijo bele barve v tem kontekstu lahko ugotovimo, da gre pri Capudrovem prevodu Baudelairove pesmi za bistven premik v sfero intimnejše religioznosti.

Medtem ko smo doslej obravnavali takšne tekste, ki so v slovenščini glede na izhodiščni jezik *podprevedeni*, pa lahko o navedenem verzu trdimo, da je hkrati *pod-* in *prepreveden*. *Podprevedek* je v tem smislu, da je sedanji komparand hostija resnično mnogo skromnejši kot v osnovku monštranca, in je zaradi tega zunanji blišč spomina zreduciran, *preprevedek* pa je glede na to, da se s prevajalčevim posegom spomin sedaj povezuje z bolj esencionalno versko prvino, in je s tem povzdignjen v intenzivnejšo spiritualnost.

Razčlenjeni Baudelairov tekst je glede na vprašanje, ki nas zaposluje, pač ambivalenten, česar pa ne moremo trditi o naslednjih primerih, ko gre za razvidno *preprevedenost* besedil.

V slovenskem prevodu zgodovinskega dela o drugi svetovni vojni naletimo na letalska gnezda,³⁵ iz katerih vzletavajo letala ali pa letalci opazujejo nebo. V slovenščini učinkuje ta metafora dokaj živo, nenazadnje morda prav zategadelj, ker jo srečujemo v strokovni razpravi. Ker upravičeno domnevamo, da imamo opraviti z natančnim prevedkom besede *der Fliegerhorst*, kaže opozoriti na to, da slovenski ustreznik za ta nemški izraz ni letalsko gnezdo, ampak vojaško letališče. Prvotna izvirna podoba v nemškem jeziku, ki je nastala pač po analogiji z gnezdrom velikih ptic (roparic), je namreč leksikalizirana metafora, se pravi, da jo najdemo v eno- in dvojezičnih slovarjih kot posebno geslo. Ker gre pri slovenski podobi potemtakem za revitalizirano metaforo, jo moramo označiti kot *preprevedeno*.

Na začetku Flaubertove novele *November* govori pripovedovalec o žalostnem jesenskem času, ki da je kakor nalašč za spominjanje. V pokrajini hladnih potokov, ovele trave in ogolelih dreves, katerih odpadlo listje je bodisi ujeto v trnju ali pa ga vrtinči veter, prikliče vonj po posušeni travi in dračju pripovedovalcu v spomin njegovo grenko življenje. V to jesensko pokrajinsko sliko pa se v slovenskem prevodu povsem nepričakovano zarinajo velike gmote ne samo enega, ampak kar več mrtvih gozdov. Karkoli že lahko ti mrtvi gozdovi pomenijo, bodisi da je to modernistična pesniška podoba bodisi da gre za gozdove, ki jih je morda zapustila divjad oziroma so jih opustošili onesnaževalci okolja ali naravne katastrofe ali zunajzemeljski posegi, v tej noveli so zagotovo samo prevedek povsem obledele oz. leksikalizirane metafore, ki se v francoščini glasi *bois mort*, torej mrtev,

35 Gasztony: *Hitlerjeve tuje vojske*, str. 88.

se pravi odmrli les, kar so odpadle suhe veje, pri nas poimenovane dračje ali suhljad. Potemtakem ne gre za to, da se je pripovedovalcu povrnil v spomin »grenki vonj nekdanjih dni [...] z vonjem posušene trave in mrtvih gozdov«,³⁶ ampak je to povzročil vonj po posušeni travi in dračju.

Drugačen gozd zasledimo v prevodu Rimbaudevega šestkitičnega pesniškega teksta *Pesem z najvišjega stolpa*. Prevajalec je naslednja verza te pesmi: »Je me suis dit: laisse, / Et qu'on ne te voie«³⁷ takole prepesnil: »Idi, sem rekel si, in gozd / ljudi naj te ne vidi«.³⁸

Francoski nedoločni zaimek *on* je očitno zavoljo rime (veselost) metaforično močno prepreveden z *gozdom ljudi*, ki je sicer konvencionalna podoba, vendar pa literarnozgodovinsko ni neobremenjena, saj spominja, če ne na kaj drugega, na birnamski gozd, ki se v zadnjem dejanju Shakespearove tragedije *Macbeth* tako usodno približuje gradu.

Ko govori pripovedovalec v Proustovem romanu *V Swannovem svetu* o večernih sprehodih, na katere so v Combrayu hodili po šmarnicah, omeni tudi naslednjega: »Parfois nous allions jusqu'au viaduc, dont les enjambées de pierre commençaient à la gare«, kar je v slovenski izdaji prevedeno takole: »Včasih smo šli do viadukta, ki se je z dolgimi, kamnitimi koraki oddaljeval od kolodvora.«³⁹ Če primerjamo obe povedi, lahko ugotovimo, da je metafora iz osnovka dobila v navedenem prevedku nepričakovano sila drzen značaj, saj ustvarja o viaduktu, tem mirujočem komunikacijskem objektu, predstavo, da je sposoben celo naglega gibanja, ki ga v hitrosti ovirajo kvečjemu kamnite noge. Resda gre za pripovedovalčeve spomine na deška leta in njegovo takratno doživljanje, saj denimo že na naslednji strani opisuje, kako mu zaradi utrujenosti in poznavanja poti nenadoma »ni bilo treba napraviti niti koraka več, ker so hodila namesto [njega] tla vrta«, vendar navedeni prevod kljub temu ni ustrezen, ker za to drastično spreminjanje podobe ne obstaja dovoljšna opora v besedilu; tam namreč ne zasledimo nobenega glagola premikanja, ki bi lahko tak prevod šele zares utemeljil.

Tako pa bi morala ta s prevodom nastala imenitna dinamizirajoča modernistična metafora samo še precizirati, da so se ločni stebri paroma osamosvojili in odtopotali, in dobili bi pesniški ustreznik oljnati sliki Paula Kleeja iz l. 1937, naslovljeni *Revolucija viadukta* (*Revolution des Viaduktes*), kjer si rdeči in rumeni stebri pari cestovoda vsaksebi neustavljivo in grozeče utirajo pot, ki pelje v uničevanje.

36 Flaubert: *November*, str. 5.

37 Rimbaud: *Œuvres complètes*, str. 130.

38 Rimbaud: *Pijani čoln*, str. 40.

39 *À la Recherche du Temps perdu* I, str. 114; *V Swannovem svetu* 1, str. 119.

Ker je navedena podoba glede na francoski izvirnik potemtakem zagotovo preprevedena, se nam zdi pomensko ustreznejši naslednji prevod: »Včasih smo šli do viadukta, ki se je kamnito razkoračen pričel že na kolodvoru.«

3

Naša opažanja, ki sicer temeljijo na relativno skromnem in nesistematično zbranim gradivu, ponazarjajo splošno sprejeto misel, da pride pri prevajanju jezikovnih podob do različnih pojavov. V našem pregledu smo opazovali preprevajanje in podprevajanje podob, ki sta lahko nasledka različnih okoliščin, pa naj gre za verznotehnično nujo, drugačno razumevanje osnovka, spregled metaforičnih kompleksov oz. semantičnih polj, jezikovne nespo-razume ali kaj drugega. Medtem ko je za preprevajanje, ki je zlasti v prozi razmeroma redko, značilno, da ne izhaja iz vnaprejšnje prevajalčeve odločitve, je podprevajanje ne samo pogostejši pojav, ampak mu često botruje očitna prevajalčeva želja po poenostavljanju in popreproščanju, ki se kaže v poskusih, podobe opustiti, jih razvezati ali pa vsaj obrusiti oz. omehčati njihovo drznost. Gre pri tem za podcenjevanje jezika? Ali podcenjevanje bralca? Ali kar za oboje?

Literatura

A

- Andrić, Ivo: *Na Drini ćuprija*. (Sabrana djela Ive Andrića. I). Sarajevo: Svjetlost, 1976.
- Andrić, Ivo: *Most na Drini*. Prevedel Tone Potokar. (Petdeset najlepših po izboru bralcev). Ljubljana: MK, DZS, 1980.
- Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*. (Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard, 1961.
- Baudelaire, Charles: *Rože zla*. Izbrano delo Charlesa Baudelaira. (Kondor. 163). Ljubljana: MK, 1977.
- Baudelaire, Charles: Večerna harmonija. Preložil Vojeslav Molé. *Ljubljanski zvon* XXXI/1913, str. 113.
- Baudelaire, Charles: Večerna harmonija. [Prevedel] Vladimir Levstik. *Ljubljanski zvon* LIII/1933, str. 276.
- Baudelaire, Charles: Ubrano v večer. Prevedel Andrej Capuder. *Znamenje* V/1975, str. 126.
- Blake. Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Miha Avanzo. (Lirika. 42). Ljubljana: MK, 1978.

- Dickens, Charles: *Bleak House*. (Penguin Classics). Harmondsworth: Penguin Books, 1986.
- Dickens, Charles: *Pusta hiša*. Prevedla Mira Miheličeva. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1956.
- Flaubert, Gustave: *Œuvres I-II*. (Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard, 1951.
- Flaubert, Gustave: *Gospa Bovaryjeva*. Prevedel Vladimir Levstik. (Petdeset najlepših po izboru bralcev). Ljubljana: MK, 1982.
- Flaubert, Gustave: *November*. Prevedla Ada Škerl. (Mala knjižnica. 64). Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1953.
- Gosztony, Peter: *Hitlerjeve tuje vojske*. Prevedel Jože Stabej. Ljubljana: Borec, 1979.
- Proust, Marcel: *À la Recherche du Temps perdu I*. (Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard, 1954.
- Proust, Marcel: *V Swannovem svetu 1–2. (Iskanje izgubljenega časa I)*. Prevedla Radojka Vrančič. (Sto romanov. 50). Ljubljana: CZ, 1970. (Ljubljana: DZS, 1963)
- Proust, Marcel: *V senci cvetočih deklet. (Iskanje izgubljenega časa II)*. Prevedla Radojka Vrančič. Ljubljana: DZS, 1975.
- Rimbaud, Arthur: *Œuvres complètes*. (Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard, 1963.
- Rimbaud, Artur: *Pijani čoln. Izbrano delo*. Izbral, prevedel, opombe in spremno besedo napisal Brane Mozetič. (Kondor. 215). Ljubljana: MK, 1984.
- Walser, Martin: *Ein fliehendes Pferd*. [Bežeči konj]. Frankfurt: Suhrkamp, 1978.
- Zola, Émile: *Les Rougon-Macquart II*. (Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard, 1961.
- Zola, Émile: *Nana*. Prevedel Ivan Skušek. (Kiosk. 22). Ljubljana: DZS, 1962.

B

- Broeck, Raymond van den, 1981. The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation. *Poetics Today II*, 73–87.
- Cohen, Jean, 1968. La comparaison poétique: essai de systématique. *Langage XII*, 43–51.
- Dagut, M.B., 1967. Can »Metaphor« Be Translated? *Babel XXII*, 21–33.
- Gjurin, Velemir, 1980. Oblikovna sporednost Župančičeve »Vseh živih dan« in njegova angleškega prevoda. V: *Oton Župančič v prevodih*. (Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev. 4). Koper: Lipa.
- Henry, Albert, 1971. *Métonymie et métaphore*. (Bibliothèque française et romane. 21). Paris: Klincksieck.
- Kjär, Uwe, 1988. »Der Schrank seufzt«. *Metaphern im Bereich des Verbs und ihre Übersetzung*. (Göteborgger Germanistische Forschungen. 30). Göteborg: Acta Universitatis Gothoborgensis.
- Kupsch-Losereit, Sigrid, 1977. Zum Problem der Übersetzbarkeit von Metaphern. (Textvorlage: »La Planetarium« pp. 120–126 von Nathalie Sarraute). *Linguistica Antverpiensia XI*, 127–137.

- Newmark, Peter, 1981. *Approaches to Translation*. Oxford etc.: Pergamon Press, 21986.
- Ullmann, Stephen, 1960. *The Image in the Modern French Novel. Gide, AlainFournier, Proust, Camus*. Cambridge: UP.
- Ullmann, Stephen, 1964. *Sprache und Stil*. Deutsche Fassung von Susanne Koopmann. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. 12). Tübingen: Niemeyer, 1972.
- Waard, Jan de, 1974. Biblical Metaphors and their Translation. *The Bible Translator XXV*, 107–116.
- Zimmer, Rudolf, 1981. *Probleme der Übersetzung formbetonter Sprache. Ein Beitrag zur Übersetzungskritik*. (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie. 181). Tübingen: Niemeyer, 1981.

Prešernov posebni verzifikacijski hommage Matiju Čopu?

1

Med majhnim številom pesemskih tekstov, ki jih je Prešeren napisal v elegijskem distihu, odločno prevladuje epigramatika, tako da je elegija *V spomin Matija Čopa* iz l. 1846 ne samo edina njegova daljša pesem, temveč tudi edina elegija, zložena v tej nerimani dvoverzni antični strofi, ki jo sestavljata heksameter in pentameter. Medtem ko druge Prešernove elegije sploh nimajo take kratkokitične elegijske sestave, je *V spomin Matija Čopa* zasnovana kar v dveh prozodičnih oblikah, v kvantitativni oz. pravilneje navidezno kvantitativni,¹ ki je bila objavljena v slovenskem tedniku *Kmetijske in rokodelske novice*, ter akcentuacijski, natisnjeni nekaj dni kasneje v nemškem tedniku *Ilirski list*.² In prav pesnikova nenavadna odločitev, da vztraja pri elegijski formi in pesem povrhu ponudi bralcem v dveh tehnikah, je eno izmed vprašanj, ki je pritegnilo zanimanje slovenskega prešernoslovja, vendar nanj ne daje dokončnega odgovora. Ni denimo popolnoma jasno, zakaj se je Prešeren sploh odločil, da svojo pesem v času, ko so v Evropi elegije nastajale že v modernih, neantičnih verzni kombinacijah, podredi močni zunanji disciplini (Kos 1966, 219) oz. jo vtakne, če se delno izrazimo s Herderjevimi besedami, v strogo verzno ječo antične elegijske forme (Beissner 1941, 107). Ker pa je eno izmed njiju objavil celo v prozodični tehniki, ki v načelu ne ustreza slovenski verzifikaciji, jo je povrhu obsodil na še težjo ječo. Med več ugibanji, kako zadevo pojasniti, velja navesti

Prvič obj.: *Primerjalna književnost*, dec. 2001, letn. 24, posebna številka, str. 19–39.

- 1 Oznako navidezno kvantitativna mera (varianta, podoba) uporablja Tone Pretnar (1998, 151 d.), medtem ko govori Miroslav Kravar (1981, 441 d.) v svoji razpravi, pisani v hrvaščini, o psevdokvantitativnih verzih. Čeprav je navedena omejitev, kakor bomo videli, popolnoma upravičena in tako rekoč nujna, uporabljamo v pričujočem spisu največkrat poenostavljen izraz kvantitativna oblika oz. tehnika.
- 2 »V spomin MATIJA ČOPA. (Po gèrški ali latinski méri.)«. *Kmetijske in rokodelske novice*, št. 8, 25. 2. 1846, str. 29; »V spomínj Matija Čopa«. *Illyrisches Blatt*, št. 17, 28. 2. 1848, str. 65.

podmeno o tem, kako se je pesnik v srečni zavesti umetniške zrelosti lotil še ene pesniške naloge, ki da se je zdelo celo Čopu težka oz. nerešljiva (Slodnjak 1952, 555 in 1977, 289). Drugačna je domneva o pesniškem antagonizmu med Prešernom in Koseskim, ki je prav v tem času žel s svojim heksametrskim verzificiranjem velik uspeh. Tako meni Anton Slodnjak (1964, 277) in to misel sprejema v posebnem poglavju svoje dvoknjižne monografije o Prešernu tudi Boris Paternu, ki se ne zadovoljuje z mislijo, da bi šlo zgolj in samo za jubilejno domisljico ob desetletnici Čopove smrti. Upoštevanje nasprotja med pesnikoma se zdi najbolj verjetno tudi Miroslavu Kravarju, avtorju študij o klasični metriki v slovenskem pesništvu, saj meni, da je Prešeren s tema različnima oblikama heksametra vsaj v teoriji prekašal svojega razvpitega tekmeča (Kravar 1981, 445). Misel, da bi morda noviška kvantitativna oblika s tem, da je hote imela neprimerno drugačno verzno podobo, pač nekako v skladu z večino drugih njegovih objav v *Kmetijskih in rokodelskih novicah*, utegnila izpričati kritične in satirične pomene, se ne zdi verjetna (Paternu 1977, 281), ne nazadnje tudi zato ne, ker je ta varianta konec koncev sprejeta celo v cenzurno-revizijski rokopis Prešernovih *Poezij*, in še v *Krajnski čbelici* jo je pesnik l. 1848 ponovno objavil.³ Našo negotovost o tem, zakaj je Prešeren elegijo napisal in natisnil v dveh prozodičnih oblikah, dodatno pogloblja še zlasti nespregledljivo dejstvo, da kar obadva cenzurna rokopisa, ne le revizijski, temveč tudi tiskarski, torej pesnikova avtografa, ki lahko veljata kot nedvoumen izraz njegove volje in hkrati odražata njegovo morebitno dilemo, vsebujeta tako rekoč enakovredno po eno izmed obeh verzifikacijskih oblik elegije, to pa kajpak močno podpira podmeno, da sta mu bili obe verziji najbrž enako ljubi.⁴ Alfonz Gspan celo domneva, da je Prešeren očitno še tik pred objavo svojih *Poezij* l. 1846 omahoval, katero izmed obeh oblik elegije naj sploh vstavi v svojo pesniško zbirko, zakaj povsem gotovo je izključil možnost, »da bi v *Poezijah* objavil obe inačici zapored« (Gspan 1966, IX). Skoraj zagotovo pa lahko zanemarimo možnost, da bi na njegovo odločitev utegnil vplivati okus bralcev, čeprav jih je v pripisu k prvi objavi elegije v *Kmetijskih in rokodelskih novicah* z oblikovno dognanim povabilom v treh gramatikalno identičnih, enakozložnih, enakonaglašanih in semantično stopnjevanih glagolih pozval, naj izbirajo med oblikama pesmi, pisanima po grški oz. latinski in po tevtonski meri: »Beríte, sodíte, zvolíte!«

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

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

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

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

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

To dvostišje stoji med petnajstimi natanko v središču celotne pesmi, ki šteje navzgor in navzdol še po sedem distihov.⁸ In prav v njeno jedrišče, kakor imenuje to mesto Žigon, v središčni distih pesemskega sredinskega dela, obsegajočega devet kitic, ki ga simetrično oklepata trikitični uvod in epilog, je Prešeren – edinkrat v celi pesmi – postavil Čopovo ime. Da gre pri tem za pesnikovo zavestno odločitev, pojasnjuje Žigon z genezo te pesmi, ki edinole v najstarejšem ohranjenem zapisu, očitno prvotni osemverzni zasnovi, navaja Čopa že kar v heksametru prvega distiha.⁹ Medtem ko je pe-

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

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

7 *Poezije* Dóktorja Francéta Prešérna, 1847, 95.

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

9 Sénca te gróba hladí Čop mirniga lét desetéro,
Slava po nar ljúbšim tēbi žalúje sinóv.
Kar Rimljan je, svetá gospod, kar Grecia modra,
Lah, Francoz, Spaniól, Nemic in Albionic,
Z Čēhi Polják, kar Rus, Serbljan, kar náši Slovécni
Slavnih dali na dan čása do tvojsa písánj,
Znane bílé so do dná ti, učenósti gigant nedosēžen!
Krézove bíl si nabrál žláhtne zakláde duhá. (NUK Ms 471, št. 9)

snik vse druge verze, četudi nekatere spremenjene, iz te prve, skromnejše pesemske izvedbe, uvrstil v kasnejše variante elegije, prav tega, ki je nekak naslovni verz, vanje sploh ni sprejel. Potemtakem je Prešeren arhitektoniko pesmi izoblikoval šele po tistem prvotnem, preprostejšem zasnutku, katerega verzna podoba še tudi ni dovršeno izdelana.¹⁰

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

V kasnejši strokovni publicistiki, ki prav tako opozarja na zelo očiten strukturni pomen središčnega dela elegije, je Žigonovo opazovanje nekoliko zoženo. Sicer še vedno lahko beremo bodisi krajšo ugotovitev o tem, kako je pesem metrično in arhitektonsko skrajnje premišljeno zgrajena (Kastelic 2000, 128), bodisi daljšo, kako je elegija zavoljo smotrnega razporeda izpovedanega, skrbno izdelanih prehodov med povednimi enotami ter zaradi somernosti in zaokroženosti celote ena izmed arhitektonsko najbolj izdelanih Prešernovih pesmi (Paternu 1977, 278). Vendar je sedaj poglobljena pozornost usmerjena na mesto in pomen samó sredinskega heksametra *Pólno si znádnost imél njih, Čóp! velikán učénosti*. Medtem ko ima Paternu

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

(1977, 277–278) ta verz, ki da stoji v popolnem središču besedila, za pre-mišljen kompozicijski rez, opozarja Jože Kastelic (2000, 128) na to, da je Prešeren Čopovo ime postavil ne samo točno v sredino pesmi, ampak tudi v sredino heksametra. Vzpodbujen s študijo Marka Marinčiča¹¹ in navaja-joč njegov prevod Horacijeve elegije *Kaj hrepeneti bi se sramoval brezglavo* (*Quis desiderio sit pudor aut modus*), ki pa ni napisana v elegijski formi, avtor hkrati ugotavlja, da obstaja med slovensko in latinsko pesmijo zgradbena podobnost, ki se mu zdi presenetljiva, vendar se kljub temu previdno izog-
ne vprašanju, ali gre za naključje ali za morebitno zgledovanje pri rimskem pesniku. Kakor je namreč Prešeren v elegiji *V spomin Matija Čopa* prijateljev priimek namestil v sredino pesmi, tako je tudi Horacij v elegiji ob smrti pesnika in kritika Kvintilija Vara (c. 1, 24) ime postavil v srednji, deseti verz sicer dvajsetvrstične pesmi; le da tukaj ni imenovan umrli Kvintilij, ampak Vergilij, ki je ob pesniku te elegije pokojnikov najbolj užalosteni prijatelj in na katerega je pesem pravzaprav naslovljena.¹²

Ni dvoma, da se sedaj v kompoziciji Prešernove pesmi pripisuje večji pomen predvsem središčnemu heksametru, in ravno to opazno poudarja-nje enega samega verza zahteva pojasnilo. Popolne geometrijske sredine te tridesetvrstične elegije spričo sodega števila njenih verzov, natančno vzeto, ne more zaznamovati kak posamezen stih, ampak samo célo dvostišje, seve-da tisto središčno, ki mu pripada navedeni heksameter. Prav gotovo gre za verzno, sintaktično in semantično sklenjeno celoto, v kateri pentameter s po-dobo o Krezovih zakladih duha, ki si jih je bil Čop nabral, s hiperbolično me-taforo ponazarja, variira in stopnjuje v heksametru izraženo centralno ugotovitev o neznanskem duhovnem bogastvu pokojnika, ki da je *velikan učenosti*. Šele če takó razumemo strnjeni dvoverzni izraz pesnikovega občudovanja Čopa, se nam odkriva zelo pomenljiva osnosrediščna somernost pesmi. In če pogledamo na Kasteličevo opozorilo na Horacija, lahko brez napore ugo-tovimo, da latinska elegija s svojim srednjim verzom slednjič ne dosega niti namena niti tehtnosti pa tudi ne učinkovitosti izrazno in sporočilno domi-selno pretehtane strnjenosti tega Prešernovega dvostišja. Potem ko namreč pesnik v štirih prejšnjih verzih oriše razsežnost prijateljevega evropskega kulturnega obzorja, izreče v tem izklesanem osrednjem distihu, ki je pomen-sko oprt na poprejšnje ugotovitve, v občudujoče hvalilnem crescendu pozna-no, že skorajda prag pregovora prestopajočo misel o Čopovem nenavadno

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

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

velikem znanju. Pesnik torej v vzneseni nagovorni obliki najprvo v heksametru postreže s temeljno ugotovitvijo, ki jo spremlja le skromna genitivna metafora, nakar to misel v pentametru opremi z drugo, tokrat razkošnejšo metaforo, temelječo na Krezovem prav zares pregovorno bajnem bogastvu.

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

Verzifikacijsko vodilo, ki usmerja Prešernove štiri kvantitativne razlike te pesmi, je razvidno iz pesnikovih pripisov k naslovom, ki bralcu v eliptični obliki pojasnjujejo, da je elegija napisana »po grški meri« (v obeh rokopisih) oz. »po grški ali latinski meri« (v obeh objavah). Takó je poimenoval posebnost svojega tokratnega postopka, ki ga je utemeljil na metrični kvantiteti. Če navedemo njegovo stališče, usklajeno z verzološkimi izrazjem, so dolgo merjeni tisti zlogi, ki imajo naglašene vokale, in zlogi z nenaglašeni vokali, ki jim sledita dva konzonanta v isti besedi ali eden od obeh v isti, drugi pa v naslednji besedi, medtem ko so vsi drugi zlogi kratko merjeni.¹⁵ Pesnik pri tem svojem ravnanju sicer uporablja kot izhodišče temeljno načelo zlogovne kvantitete, vendar je poglavitni element, ki bi naj konstituiral dolg zlog, t. i. pozicijska dolžina; vsi naglašeni zlogi, tudi tisti, ki so kratko naglašeni, ali natančneje, zlogi, ki jih je pesnik naglasil, so namreč

13 Gl. op. 2.

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

15 Prešernova značilna dikcija je taka: »Glasnikí z udárji, ali od dveh soglasnikov v ravno tisti, ali pa od êniga v ravno tisti, od družiga v prihódnji besédi nasledvani so dólgo, vsi drugi kratko mérjeni. Glásnik pred glásnikam je vsêlej pogóltnjen« (KČ 5, 1848, 88). Posamezni zapisi teh smernic se med seboj le malenkostno razlikujejo.

preprosto sprejeti kot dolgi. Kljub tej dvojni določitvi dolgega zloga pa je njegov metrični instrumentarij v resnici seveda le deloma oprt na prozodično pravilo antične grške in latinske metrike, ki temelji na izredno precizni diferenciaciji dveh različnih zlogovnih kvantitet, dolžine (dolgega zloga) in kračine (kratkega zloga).¹⁶ S tem ko je Prešeren naglašene in nenaglašene zloge tako rekoč mehanično prevrednotil v dolge in kratke, pa je v precejšnji meri ohranil značilnosti akcentuacijskega principa.¹⁷ Zaradi tega je nastal, čeprav premislivo, svojevoljen in kompromisen, hibriden verzifikacijski konstrukt, ki nima zgodovinsko izpričane podlage. Pravzaprav je pesnik s takim svojim ravnanjem v kvantitativnih različicah elegije, v tem tenkem segmentu svoje poezije, obrnil v nasprotno smer ustaljeni postopek, ki se je pričel v drugi polovici 18. stoletja v nemški verzifikaciji. Odkar se je namreč tam, izrinjajoč aleksandrinec, udomačil heksameter, so zaradi težav, ki izvirajo iz dotika dveh bistveno različnih verzifikacijskih sistemov, tesno vezanih na posebno naravo svojih jezikov, njegovo metrično shemo enostavno realizirali tako, da so na mesta, ki zahtevajo dolge zloge, postavili naglašene, na mesta, ki zahtevajo kratke, pa nenaglašene zloge.¹⁸ Razume se, da je to ustaljeno pravilo upošteval tudi Prešeren, npr. tedaj, ko je spenil elegijo *V spomin Matija Čopa* v tevtonski, torej akcentuacijski verziji.

- 16 Kar zadeva dolge zloge, razločuje antična metrika med naravno dolgim, ki vsebuje dolg vokal, in t. i. pozicijsko dolžino, ki označuje zlog, katerega jedro je kratek vokal, sledi mu pa več konzontanov ali dvojni konzontan. Če pa v isti besedi naravno kratkemu vokalu sledita dva konzontanta, izmed katerih je prvi iz skupine nezvočnikov, t. i. *mutae consonantes* (b, p, d, t, g, c), in drugi iz skupine zvočnikov, t. i. *liquidae consonantes* (l, r), se lahko zlog po tem metričnem pravilu, imenovanem *muta cum liquida*, glede na potrebe pri realizaciji metrične sheme upošteva bodisi kot dolg ali pa kot kratek. Povrh prihaja pri konstituiranju verzov na podlagi različnih zlogovnih kvantitet v starogrški in rimski poeziji do nasprotja pri naglaševanju besed, pri čemer se govorni in verzni akcent ne ujemata, kar pomeni, da beseda lahko dobi v verzu naglas na mestih, na katerih v prozi ni naglašena, kar je seveda eno izmed sredstev, ki pripomorejo k velikemu izraznemu bogastvu antične verzifikacije.
- 17 To potrjuje Kravarjeva analiza, ki je pokazala, da je od 180 iktičnih mest v tridesetih verzih elegije v kvantitativni verziji kar 159 realiziranih, tj. 88,3 %. V primerjavi z akcentuacijsko verzijo, kjer je realiziranih 178 iktičnih mest, tj. 98,9 %, je razlika relativno majhna (Kravar 1981, 449).
- 18 Medtem ko je bil postopek pri trizložnem daktilu razmeroma preprost, pa se je zataknilo pri dvozložnem daktilu, t. i. spondeju, ki v akcentuacijskem sistemu zahteva zaporedje dveh naglašanih zlogov; ker pa sledi metrumu še drugi, čeprav trizložni daktil, ki ima prvi zlog naglašen, nastaja trk treh naglašanih zlogov, in taki zahtevi se je seveda težko odzvati. Zato je Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) našel razmeroma enostavno rešitev, ko je ob trizložnih daktilih namesto dvozložnih uporabil troheje, ki so v nemščini pogostejši pojav. S to rešitvijo je dal nemškemu heksametru svobodo, saj je antično pravilo prilagodil nemškemu jezikovnemu gradivu.

Opisani pojav nas navaja na tale, nekoliko paradoksen sklep. Po eni strani je skonstruiran prozodičen model, ki kajpada niti po duhu niti po črki ne ustreza slovenskemu verzju in se zato seveda močno razlikuje od javno razgrnjenih pogledov, ki jih je zagovarjal Matija Čop, saj je odločno nasprotoval možnosti, da bi slovenska verzna govornica temeljila na konstitutivnih stebrih antičnega verza, ker ti kratkomalo ne ustrezajo naravi slovenskega jezika, se pravi njegovi prozodični strukturi.¹⁹ Po drugi strani pa obstaja elegija, ki je sicer nastala kot delna aplikacija tega neprimernege tujega modela, toda ta v bistvu ni okrnil vsebinske in izrazne celovitosti pesmi, čeprav ugotavljamo, da je tu in tam vendarle vplival na njeno sintakso in ritmično strukturo.²⁰ Slednje se kaže zlasti pri nekaterih pentametih, kjer je na metrično krepkem položaju pred središčno fugo namesto obveznega dolgega/naglašenege zloga, kakor zahteva verzna shema, postavljen pozicijsko dolg / nenaglašen zlog. Iz primerjave med enakima pentametrskima verzoma iz kvantitativne (*Novice*) in akcentuacijske oblike elegije (*Poezije*) je razvidno,²¹ kako v nasprotju s prvo verzijo druga ritmično in

- 19 Čop se v pismu Pavlu Josefu Šafáriku v zač. l. 1829 sprašuje: »Imamo poleg naglasa še kakšna zanesljiva znamenja dolžin in kračin? Ali: Povzročajo dvoglasniki in pozicije v slovanskih jezikih zmeraj dolžine in ali imamo po naravi dolge samoglasnike, in kako jih prepoznamo? [...] Našim dvoglasnikom teže pripisujemo dolžino [...], ravno tako malo bi mogla pri nas pozicija ustvarjati prave dolžine, že zato ne, ker so naši organi tako navajeni, da lahko po več soglasniških skupin zapovrstjo izgovarjajo brez vsakršne težave, da s tem nismo prisiljeni niti k zadrževanju samoglasnika pred njimi, ravno tako malo, kakor se to dogaja v nemščini. Za dolžino enostavnih samoglasnikov pač ne moremo imeti nobenega drugega znamenja kakor naglas« (Čop 1983, 46 in Čop 1986: 1, 155). Še bolj določen je v svoji »Literaturi Slovencev« iz prve polovice l. 1831; tam namreč meni, kako »je naravno, da zlagajo naše dosedanje heksametre (kakor vse druge verze) in jih bodo tudi v prihodnje zlagali po germanskem naglasnem principu, kajti vsaj v našem narečju ne moremo misliti na antično kvantiteto, ki bi bila neodvisna od akcenta« (Čop 1986: 2, 150 in Čop 1983, 108). O tem vprašanju se je Čop z zgodovinskega stališča obsežneje razpisal v *Ilirskem listu* februarja 1833, in sicer v dostavku h kritiki prvih treh zvezkov KČ, ki jo je napisal František Ladislav Čelakovský. Izhaja pa seveda iz uvodne ugotovitve, da je antične verzne mere »v našem jeziku mogoče pač samo približno posneti« (Čop 1983, 119–120).
- 20 Sintaksa v akcentuacijski obliki je po Tonetu Pretnarju »dosti manj zavita in zapletena, obenem pa bolj vzvišena in umetniško dodelana« kakor v navidezno kvantitativni obliki. Zato celo domneva, da sta bili »vzvišenost in umetniška izbrušenost skladnje« tista razloga, zavoljo katerih je v drugi polovici 19. stoletja prevladala akcentuacijska oblika elegijskega distiha (Pretnar 1998, 157–158). Miroslav Kravar pa, opiraje se na svoje analize, meni, da je razlika med obema verzijama »osobito u fonološko-metričkom pogledu, bitna, ali akustičko-ritmički neznatna, tako da se može činiti kao da je i nema« (Kravar 1981, 449). Gl. še op. 17.
- 21 14. v.: Izmislil slávnih || čása do T v ô j g a písánj (*Novice*); Slávnih izmislil si bíl || čása do tvôjga písánj (*Poezije*). 26. v.: Zmislímo predrágh || Tvôje ljubézni daróv (*Novice*); Ino predrágh z tebój || tvôje ljubézni daróv (*Poezije*).

glasovno izpolnjuje temeljno nalogo tega verza v distihu. Njegova svojskost, kakor je že iz antike sem znano, izvira ravno iz nasprotnosti med heksametrom in pentametrom, zakaj enakomernemu in širokemu vzpenjanju v heksametru sledi v nasprotnem gibanju pentameter, tam pa padanje kakor v stopničastem slapu prestreza prav središčna zarezna med njegovima paralelnima hemiepésoma, v katerih se gibanje umiri in napetost popusti. Če torej odmislimo te manjše oblikovne pomanjkljivosti, lahko trdimo, da elegija s svojo drugačnostjo komajda zaostaja za svojim akcentuacijskim nasprotkom.²² Tega pa se je očitno zelo dobro zavedal pesnik sam, ki je celó obe obliki, na kar smo že opozorili, kot enakovredni objavil v revijalnem tisku in ju tudi sprejel v cenzurna rokopisa. Ko pa se je namenil v svoje *Poezije* uvrstiti akcentuacijsko, ne pa kvantitativno varianto elegije, so na njegovo končno odločitev vplivali razlogi, ki so bili gotovo bolj principialne in pragmatične kakor pa estetske narave.

2

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

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

[A] Pólno si njih znádnost ímel, velikán učéností!
 — UU, — —, — —, — UU, — UU, — U
 Čóp! zakláde duhá Krêzove bil si nabrál
 — —, — UU, — || — UU, — UU, — (Ms 471/8)

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

23 Znaki so tile: — (dolg zlog); U (kratak zlog); vejica (meja med metrumoma); | (cezura, diereza); || (središčna zarezna v pentametru); številke označujejo posamezne metrume.

[B] Znáne do kônca bilé so ti, Čóp! velikán učenósti;
 – u u, – u u, – uu, – uu, – uu, – uu, – u
 Tí zakláde duhá Krêzove bíl si nabrál.
 – –, –u u, – || – uu, – u u, – (cenz.-rev. rkp.)

[C] Pólno si njih znádnost imél, velikán učenósti!
 – uu, – –, – u, – uu, – uu, – u
 Č ó p ! zakláde duhá Krêzove bíl si nabrál.
 – –, –u u, – || – uu, – u u, – (Novice 1846)

[D] Polno si njih znádnost imel, velikán učenósti!
 – uu, – –, – u, – uu, – uu, – u
 Tí zakláde duhá Krêzove bíl si nabrál.
 – –, – u u, – || – uu, – u u, – (KČ 1848)

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

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

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

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

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

[D] Polno si njih znádnost imel, velikán učenósti!
 – U U, – –, = U, – U U, – U U, – U

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

Po pregledu štirih dvostišij ugotovljamo, da se skoraj vsi verzi med sabo razlikujejo; pravzaprav sta identična le pentametra v različicah B in D, heksametra v C in D pa malenkostno odstopata samo po tem, da na kakem zlogu v eni različici ni postavljen naglas, medtem ko v drugi je. Potem ko izključimo takó metrično kakor tudi ritmično neuspeli heksameter iz zgodnejše različice A, pa tudi tistega iz B, ki je pač precej drugačen, se naša pozornost usmerja na zadnji dve različici C in D, v katerih je prišlo do pomenljive modifikacije v prvem verzu dvostišja. V njegovem tretjem metrumu se je namreč pojavil docela nov verzni element, opazen po svoji izstopajoči drugačnosti, ki v zgradbi kvantitativnega heksametrskega verza učinkuje kot tujek. Tega metruma glede na različico A ne sestavlja več spondej, se pravi dvozložni daktil, pač pa trohej, verzna enota, ki je sicer ravno tako dvozložna, vendar ima drugačno zlogovno zvezo. Čeprav tak trohejski element v heksametru po metričnih pravilih kvantitativne verzifikacije nikakor ni umesten, in to navsezadnje tudi v praksi ni drugače, je pesnik pri njem kljub temu vztrajal še v ponovni objavi, tokrat v *Krajnski čbelici*. In prav ta, na prvi pogled nebitvena metrična posebnost tega verza opozarja na kar nekaj vprašanj.

Največjo pozornost vzbuja ugotovitev, da gre pri tem nenavadnem in hkrati nepravilnem metrumu za edini odmik od tistega vodila, ki ga je

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

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

Ti nam otél čôlnič, si mu kèrmo in jádra poprávil
 — U U, — —, — U U, — —, — U U, — U
 1 2 3 4 5 6

Pravila, ki se jim je pesnik zavezal,²⁹ uporablja tako vztrajno in premočrtno, da je celo pripravljen žrtvovati ritem in napisati verze – nekaj smo jih

27 Gl. op. 15.

28 Ta ugotovitev velja tudi za prav vse v *Poezijah* objavljene epigrame, ki so napisani v kvantitativnih distihih. Pod uoklepajeno naslovno oznako Méra po vdárjih glásnikov in naslédu soglásnikov je namreč Prešeren v *Poezijah* v posebnem razdelku svojih Zabavljivih napisov objavil epigrame, pisane v elegijskem distihu. V skladu z naslovno napovedjo se ti pesemski teksti ravnaajo tako po akcentuacijskem kakor tudi po kvantitativnem verzifikacijskem principu, kar pomeni troje: epigram je bodisi (1) v celoti akcentuacijski (*Krémpeljnu*), (2) v celoti kvantitativen (*Kopítar, Baháči čvetéro bôlj množnih Sláve rodóv, Naróbe Katón, Pričujóče poezýje*) ali pa (3) združuje elemente obeh sistemov (*Nékim pévcam duhóvnih pésem, Daničarjem*). Pri verzifikacijsko mešanih oz. nečistih epigramih je pesnik sicer upošteval pozicijsko dolžino, vendar tega ni počenjal dosledno; v heksamtru Rés je duhóvna, in rés pésem ní váša duhóvna (*Nékim pévcam duhóvnih pésem*) z verzno podobo — UU, — UU, — —, — —, — UU, — U je pesnik pozicijsko dolžino v četrtem metrumu upošteval, v drugem pa ne, saj bi sicer moral zlog *in*, ki mu sledi soglasnik *r* v besedi *rés*, obravnavati kot dolg. (Posili bi ta zlog lahko brali kot dolg, vendar bi morali poprej upoštevati opustitev končnega vokala besede *duhóvna*. Tako bi sicer dobili v drugem metrumu spondej, ki pa ne bi bil kaj prida prepričljiv, saj bi bilo upoštevanje elizije pred interpunkcijo precej nasilno.)

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

že navedli – ki dobijo zaradi takšnega posega oblikovno šibkejšo podobo. In ko je Prešeren samo v enem samem samcatem verzu ravnal popolnoma nasprotno, priteguje ta pesnikova nepričakovana odločitev vsekakor upravičeno našo posebno pozornost: s tem ko je kršil verzno shemo, je sicer res zapisal metrično devianten heksameter, vendar s to potezo ni prizadel njegove ritmične učinkovitosti:

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

Ugotovitev o tem pesnikovem presenetljivem početju pa še ne pove, kaj je bil motiv, da se je ravno v tem heksametru, in ne v kakem drugem verzu, morda tudi pentametru, odločil za takó izjemno opazen poseg. In zakaj je prav tukaj ravnal skrajno drugače, kakor je delal v vseh drugih verzih te elegije v kvantitativni tehniki? Če bi mu šlo le za ritmično dovršen verz, bi konec koncev lahko posegel po heksametru iz različice B, ki je od navedenega sintaktično-semantično sicer za spoznanje manj samostojen, saj je v večji meri odvisen od povedi v prejšnjih verzih, je pa zato oblikovno naravnost popoln. In tega vendarle ni storil. Videti je torej, kakor da se je tukaj rajši pregrešil nad lastno metrično odločitvijo, se odpovedal določilom, ki usmerjajo njegovo ravnanje, in prelomil pravila, ki si jih je naložil in tudi javno razglasil. Samo zato, da reši podobo enega samega, čeprav zelo pomembnega verza, da utrdi ritem namesto metruma in da v verzu podeli veljavo besedi, ne pa njegovi shemi?

Sporni tretji metrum v heksametrskih različicah C in D, izpolnjen z zvezo dogovorno dolgega in kratkega zloga, ki jo zaradi te formalne lastnosti označujemo kot trohej, je potemtakem v nasprotju s strogo zahtevo verznega vzorca le tri-, ne pa štirimoren, če ta pojav opišemo z izrazjem antične metrike. Neustreznost tega dvozložnega elementa je povrh podčrtana še z nenaglašenostjo prvega zloga, čeprav je res, da ritmičnega predvajanja ne ovira, ker oba trohejska zloga, ki nimata naglasa, tesno povezujemo s prejšnjim naglašenim: znád-*nost-i*-mél (–,– U,–). Naravnost izzivalna nezadostnost tega središčnega metrumskega člena, tako izjemoma zapolnjene- ga s trohejem, ki je povrh še zvensko neučinkovit, naruši verzno shemo. Izključujoč možnost, da je neustreznost metrum tega heksametra nastal iz nepazljivosti ali celo ravnodušnosti, lahko sklepamo, da je Prešeren s tem zavestnim, poudarjeno grobim prekrškom zoper verzni red na pesniško impliciten način sporočil svoj pogled na neko aktualno vprašanje slovenskega verza. Potem ko so čbelični distihi njega in Čopa namreč že zgodaj vzpodbudili k temu, »da sta začela preudarjati porabnost tega antičnega, a

tudi pri Nemcih zelo razširjenega verza za slovensko moderno [!] poezijo« (Kidrič 1938, 186), se je Prešeren po več ko desetih letih³⁰ ponovno oglasil: tokrat je presodil, da antikizirajoča vrsta heksametra, s tem pa morebitno prevzemanje konstitutivnih elementov kvantitativnega sistema za slovensko verzifikacijo nikakor ne bi bilo ustvarjalno.³¹

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

Literatura

A

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

B

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

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

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

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

- Čop, Matija: *Pisma Matija Čopa. Prva knjiga*. Uredil Anton Slodnjak. Prevedla Anton in Breda Slodnjak. Uvod in opombe napisal Janko Kos. Ljubljana, SAZU, 1986 (Korespondence pomembnih Slovencev 6/I).
- Čop, Matija: *Pisma Matija Čopa. Druga knjiga. Literatura Slovencev*. Uredil Anton Slodnjak. Prevedla Anton in Breda Slodnjak. Opombo napisal Janko Kos. Ljubljana, SAZU, 1986 (Korespondence pomembnih Slovencev 6/II).
- Gspan, Alfonz: »Spremna beseda«. V: *Faksimile cenzurno-revizijskega rokopisa Prešernovih poezij iz Knjižnice Narodnega muzeja v Ljubljani*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1966 (Monumenta litterarum slovenicarum 1).
- Kastelic, Jože: *Umreti ni mogla stara Sibila. Prešeren in antika*, Ljubljana, Modrijan, 2000.
- Kidrič, Francè: *Prešeren II. Biografija 1800–1838*. Ljubljana, Tiskovna zadruga, 1938 (Slovenski pisatelji).
- Kos, Janko: *Prešernov pesniški razvoj. Interpretacija*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1966.
- Kravar, Miroslav: »Klasička metrika u slovenskom pjesništvu II: Prešernov izbor između metra i ritma«. V: Boris Paternu et al. (ur.), *Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi (tipološka problematika ob jugoslovanskem in širšem evropskem kontekstu)*, Ljubljana, Univerza Edvarda Kardelja, Filozofska fakulteta – Znanstveni inštitut – PZE za slovanske jezike in književnosti – XVI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1981 (Obdobja 2), 441–454.
- Levstik, Fran: »Nekoliko težjih reči v Prešernu«. V: Fran Levstik, *Zbrano delo 6. Kritični spisi I*. Uredil in z opombami opremil Anton Slodnjak. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1956 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- Marinčič, Marko: »'Tolažba filozofije' v Horacijevi pesmi za Vergilija (c. 1, 24 Quis desiderio)«, *Keria 1*, 1999, 1–2, 23–36.
- Paternu, Boris: *France Prešeren in njegovo pesniško delo II*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1977.
- Pretnar, Tone: *Prešeren in Mickiewicz. O slovenskem in poljskem romantičnem verzu*, Ljubljana, Slovenska Matica, 1998 (Razprave in eseji 41).
- Puntar, Josip: *'Zlate črke' na posodi Gazel ali problem apolinične lepote v Prešernovi umetnosti. Slovstvena študija v svitu romantike in antike*. Prvi del. Ljubljana, Katoliška tiskarna, 1912.
- Scherber, Peter: *Slovar Prešernovega pesniškega jezika*, Maribor, Obzorja, 1977.
- Slodnjak, Anton: »Prešeren France«. V: *Slovenski biografski leksikon II*, Ljubljana 1952, 517–564.
- Slodnjak, Anton: *Prešernovo življenje*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1964.
- Slodnjak, Anton: *Slovensko slovstvo. Ob tisočletnici Brižinskih spomenikov*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1968.
- Slodnjak, Anton: »Opombe«. V: France Prešeren, *Pesnitve in pisma*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1977 (Kondor 25 in 35).
- Žigon, Avg.[ust]: »'Lél – moj kermar ...'«. *Dom in svet 18*, 1905, 600–611, 673–686, 735–752.

Variante elegije v kvantitativni tehniki

A

NUK Ms 471, št. 8

V spomínj Matíja Čópa
(po gerški méri*)

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

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

B

Cenzurno-revizijski rokopis, str. 101–102

V spomínj
Matíja Čopa.
(Po gèrški méri*)

- 1 Žé je drugót pomlád, náš tajáti léd se začénja;
- 2 V drági slovénski vkrotèn ni domovíni vihár.
- 3 Stéšemo svój čolnič z Bógam zročmò ga valóvam,
- 4 Skál bréznov se ogibát' šè nenavájeniga.
- 5 Zvézde, ki réš'jo bilé neznáne, ki čóln pogubêjo;
- 6 Lêlj bíl náš kermár, drúgi je bíl Palinúr.
- 7 Tí nam otél čolnič si mu kermo in jádra poprávil,
- 8 Tí mu pokázal pót právo v dežélo duhóv.
- 9 Skríta nobêna bilà ní zvézd ti nebá poezíje;
- 10 Slédni je bíl ti domàč jêzik omíkan, učèn.
- 11 Kar Rimlján je, svetá gospód, kar Grécia módra,
- 12 Lah, Francóz, Španiól, Némic in Albionic,
- 13 Čêh, Polják, kar Rús in Ilír, kar ród je slovénski
- 14 Izmíslil slávnih čása do tvôjga písánj,
- 15 Znáne do kônca bilé so ti, Čóp! velikán učenósti;
- 16 Tí zakláde duhá Krêzove bíl si nabrál.
- 17 Žláhtniga nísi domá zaklépal bláгодарóva,
- 18 Sêbi zročèno mladóst, drúge si z njím bogatíl.
- 19 Zastávil kómej si peró, préd praznuvajóče
- 20 V zgúbo velíko rodú, kríviga dôsti zamúd.
- 21 V Sáve deréče valóv vertíncah smèrt te zasáči,
- 22 Glas zaprè besedí, z rók ti potégne peró.
- 23 Zêmlja, nemíli čuváj, zaklád tvój varúje [!] skópa;
- 24 Gróbi na tvôjim očí máteri Slávi rosé.
- 25 Níso suhé nam perjátlam, ki se spómnimó têbe,
- 26 Zmíslimo predrágih tvôje ljubézni daróv.
- 27 Séme, ki tí zasejál si ga žé gré v klásje vesélo;
- 28 Nam, nášim dókaj vnúkam obéta sadú.
- 29 Náj se učenóst in imé, část tvôja, roják! ne pozábi
- 30 Dôkler têbi dragó v Kránju slovénstvo živí!

* Glásniki z udárji, al od dveh soglásnikov v rávni tísti, al pa od êniga v rávno tísti, od drúziga v príhódni besedí naslédvaní so dolgo, vsi drúgi krátko mérjeni. Glásnik pred glásnikam je vsêlej pogóltjen.

C

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

V spomín
MATÍJA ČÓPA.*
(Po gèrški ali latinski méri.**)

- 1 Bíl tájat' náš léd se začél, pomlád je drugót žé;
- 2 V drági slovénski vkrotèn ní domovíni vihár.
- 3 Stéšemo svój čólnič z Bógam, zročmò ga valóvam,
- 4 Skál bréznov se ogibat' šè nenavajeniga.
- 5 Zvézde, ki réš'jo bílé neznáne, ki čóln pogubêjo;
- 6 Lélj*** bíl náš kermár, drúgi je bíl Palinúr.****
- 7 Ti nam otél čólnič, si mu kèrmo in jádra poprávil,
- 8 Ti mu pokázal pót právo v dežélo duhóv.
- 9 Skríta nobèna bílà ní zvézd T i nebá poezíje;
- 10 Slédni je bíl T i domàč jèzik, omíkán, učèn.
- 11 Kar Rimlján je, svetá gospód, kar Grecia módra,
- 12 Láh, Francóz, Španiól, Némic in Albionic,
- 13 Čèh, Polják in Ilír, kar Rús, kar ród je slovénski
- 14 Izmíslil slávnih čása do T v ô j g a písánj,
- 15 Pólno si njih znádnost imél, velikán učénosti!
- 16 Č ó p ! zakláde duhá Krézove bíl si nabrál.
- 17 Žláhtniga nísi domà zaklépal bláгодарóva,
- 18 S ê b i zročèno mladóst, drúge si z njím bogatíl.
- 19 Zastávil kómej si peró préd praznuvajóče
- 20 V zgúbo velíko rodú, kríviga dôsti zamúd,
- 21 V Sáve deréče valóv vertíncih smèrt T e zasáči,
- 22 Glas zaprè besedí, 'z rók Ti potégne peró.
- 23 Zêmlja, nemíli čuváj, zaklád T v ó j váruje skópa,
- 24 Gróbi na T v ô j i m očí máteri Slávi rosé;

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

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

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

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

- 25 Níso suhé nam perjátlam, ki se spómniko T ê b e,
 26 Zmíslimo predrágih Tvóje ljubézni daróv.
 27 Séme, ki T í zasejál si ga, gré žé v klasje vesélo,
 28 Nàm, našim dókaj vnúkam obéta sadú.
 29 Naj se učenóst in imé část T v ô j a roják! ne pozábi
 30 Dôkler T ê b i dragó v Krájnu slovénstvo živí! –

Dr. Prešerin.

D

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

V spominj Matija Čopa.

(Po gerški al latínski méri).*

- 1 Bíl tájat' naš léd se začél, pomlád je drugot žé;
 2 V dragi slovenski v krotèn [!] ni domovíni vihár.
 3 Stešemo svó j čólnič z Bogam zročímo [!] ga valóvam,
 4 Skal bréznov se ogibát' šè nenavajeniga,
 5 vézde, ki réš'jo, bílé neznáne, ki čoln pogubéjo;
 6 Lel bil náš kermár, drugi je bil Palimúr [!].
 7 Tí nam otél čólnič si, mu kermo in jádra poprávil,
 8 Tí mu pokázal pót právo v dežéle duhóv.
 9 Skríta nobêna bíla ni zvézd ti nebá poezíje,
 10 Slédnji je bil ti domáč jézik omíkan, učen.
 11 Kar Rímljan je, svetá gospód, kar Grecija módra,
 12 Lah, Francoz, Španijól, Némec in Albijonec,
 13 Čêh, Polják, kar Rús in Ilír, kar ród je slovénski
 14 Izmíslil slavnih čása do tvôj'ga písánj,
 15 Polno si njih znádnost imel, velikán učeností!
 16 Tí zakláde duhá Krêzove bíl si nobrál [!].
 17 Žlahtniga nísi domá zaklépal bláгодарóva,
 18 Sêbi zročêno mladóst, druge si z njím bogatíl –

* Glasnikí [!] z udárji, ali od dveh soglasnikov v ravno tisti, ali pa od êniga v ravno tisti, od družiga v prihódnji besédi nasledvani so dólgo, vsi drugi kratko mérjeni. Glásnik pred glásnikam je vsêlej pogóltjen

- 19 Zastávil kómej si peró – pred praznovajóče
20 V zgubo velíko rodú, kríviga dôsti zamúd,
21 V Sáve deréče valóv vertincih smert te zasáči,
22 Glas zaprè besedí, 'z rók ti potegne peró.
23 Zemlja, nemíli čuváj, zaklád tvój varúje skópa,
24 Gróbi na tvôjim očí máteri Slávi rosé;
25 Níso suhé nam perjúblam, ki se spomnimo têbe,
26 Zmíslimo predrágih tvôje ljubézni daróv.
(29) 27 Naj se učenóst in imé, čast tvôja, roják! ne pozábi,
(30) 28 Dôkler têbi dragó v Krajni slovénstvo živí.

Dr. Prešerin.



O prevajanju pesniškega podobja v *Gospe Bovary*

Sklicujoč se na Marcela Prousta, ki je Flaubertovo domiselno uporabo stilnih sredstev označil kot pisateljev najodličnejši umetniški dosežek, je Karl Maurer (1992: 139) zapisal, da tisti, ki vzame v roke *Gospe Bovary* v (nemškem) prevodu, bere precej banalno zgodbo o frustrirani ženi podeželskega zdravnika, ki se možu čedalje bolj odtuja in se končno, potem ko doživi finančni zlom in jo zapustita oba ljubimca, zastrupi z arzenom. Misel nemškega romanista kaže seveda razumeti tako, da ta roman, preveden v kak drug jezik, trpi hudo škodo, saj je s prevodom očitno osiromašena tista njegova bistvena, izvorna oblikovna razsežnost, ki je rezultat pisateljeve ne navadne pozornosti in izjemnega umetniškega napora.

Flaubertov pisateljski ideal je stil, ta pa mu pomeni največje mogoče zблиževanje med besedami in stvarmi, in kakor sam pravi, stil sam po sebi je absoluten način videnja stvari,¹ zato se ga je lotil s pravo obsedenostjo. O tem, kako mu je povzročal nešteto muk in neznansko trpljenje, pričajo številni načrti, osnutki in zapiski ter mnoge izjave sodobnikov, predvsem pa njegova izredno obsežna korespondenca, zlasti pisma Louisi Colet; v teh razvija svojo poetiko romana, kakor se mu je izoblikovala ob pisanju *Gospe Bovary*. Pogostokrat spreminjan stavek je Flaubert še in še razstavljal in na novo pisal, da bi tako ustregel svoji zahtevi po pravem zvenu, ubranosti, natančnosti in nazornosti. Maupassant se denimo spominja, kako je Flaubert s svojimi modrimi očmi bolščal v list papirja, kako je njegov pogled ril po besedah in kako je obdeloval stavke; da je preučeval fiziognomijo nanizanih črk in čakal na njihov učinek kakor lovec na preži; in še, da je ritem nastalih nizov črk preizkušal na ves glas. O tej težnji po popolnosti govori npr. tudi tole mesto iz pisateljeve korespondence: »Dober prozni stavek mora biti kakor dober verz, dokončno izoblikovan [*inchangeable*], pa tudi ritmiziran in blagoglasen. Takšna

Prvič obj.: Smolej, Tone (ur.): *Prevajanje realističnih in naturalističnih besedil*: 28. prevajalski zbornik (Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev, 28) (Obdobni pri-stop, 2). Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 2003, str. 136–156.

1 V pismu Louisi Colet 16. januarja 1852 (*Corr. II*, 31; *Pisma* 59).

je vsaj moja ambicija.« Nato v oklepaju pristavi: »o nečem sem prepričan, da namreč nihče nikoli ni imel v glavi popolnejše proze kakor jaz; toda, ko jo je treba uresničiti, moj bog, kolikšne pomanjkljivosti, kolikšne pomanjkljivosti – que de faiblesses!«² Gre za pisateljevo iskanje edinstvene besede, ki ustreza edinstveni stvari, edinstvene sintaktične členitve, ki ustreza epski členitvi, in za izločanje motenj v stavčnem ritmu. V svoji znameniti knjigi o treh klasičnih francoskega romana, eden izmed njih je seveda Flaubert, govori Hugo Friedrich (1961:132) o volji do stila, ki ni le retorična igra, brezpomemben formalizem, saj pisatelja sicer ne bi mogla obvladovati celo življenje in od njega zahtevati žrtve, ki jih od človeka navadno zahteva velik ideal. Bila mu je pravi temelj umetnosti in hkrati življenjski smisel.

Flaubertova intenzivna oblikovalna volja se ne kaže le v jezikovni popolnosti, gostosti in jasnosti izraza, kar je bilo do tedaj prejkone domena izključno poezije, ampak tudi v drugih bistvenih prvinah literarne umetnine: v zgradbi romana, pripovedni tehniki, stopnjevanju učinkov ipd.; in za vse to pisatelj uporablja pogosto kar izraz stil. To obsežnejše flaubertovsko razumevanje pojma zajema tako rekoč celotno oblikovanje, Albert Thibaudet (1935: 229) pravi temu *composition*. Ne gre torej samo za oblikovanje stavka, marveč tudi za večje enote, od poglavja do cele knjige, za vso strukturo romana, o kateri Claudine Gothot-Mersch (1966: 288) po natančni analizi geneze *Gospa Bovary* ugotavlja, da je rigorozno izdelana.

Pomembno vlogo v tako razširjeno razumljenem stilu oz. ustroju ima prav pesniška podoba. Don Louis Demorest (1931: 628), avtor doslej najobsežnejše in najtemeljitejše monografije o Flaubertovem podobju, meni, da so njegove podobe nenavadno učinkovite, lahko se zlijejo z ritmom, dajejo periodi razmah, podelijo izvedbi mogočnost, lepoto, neredkokdaj tudi omogočijo ali pa preprečijo zarezo, ustvarijo učinek kratkosti, trdnosti in življenjske moči. Samokritičnost, ta tako zelo značilna pisateljeva lastnost, je nenehno spremljala tudi kreiranje podob v *Gospa Bovary*: vztrajno jih je namreč blažil, krajšal ali celo izločal.³ Še posebej je kritičen do tiste izmed njih, ki je pri njem izredno pogosta, saj izvira iz prave strasti po odkrivanju vzajemnosti in podobnosti med različnimi pojavi: do komparacije. Tako le zapiše v pismu Louisi Colet: »Mislim, da moja *Bovary* napreduje; toda moti me moje nagnjenje k metaforičnosti, ki me gotovo premočno obvladuje. Komparacije me razjedajo kakor uši in svoj čas porabljam za to, da jih mečkam; v mojih stavkih kar gomazijo.«⁴ Drugače povedano: Flaubert

2 V pismu Louisi Colet 22. julija 1852 (*Corr. II*, 135–136).

3 Primere navajata npr. Gothot-Mersch 1966, 258–259 in Hardt 1966, 175–180.

4 27. december 1852 (*Corr. II*, 220; *Pisma* 72).

neredkokrat težko brzda metaforični instinkt, s katerim se izraža njegova ustvarjalna domišljija. In o tem njegovem čutu za metaforičnost je treba reči, da je hkrati močan, bogat in izviren.

Ker je še posebno trdno prepričan, da sta forma in vsebina, ki ju običajno umetno ločujemo, kar najtesneje povezani, da je torej vsebino sploh šele mogoče navesti, če ima formo, Flaubert zanikuje razločevanje med formo in idejo oz. vsebino (*fond*).⁵ Na to dejstvo izrečno opozarjamo, saj v veliki meri določa naše razpravljanje. Nimamo namreč opraviti s tehniko, s katero se podobe nanašajo od zunaj na besedilno ploskev, ki bi potem takem zadevala zgolj površino literarnega dela. Zato je seveda samo po sebi umevno, da njegovo podobje ne sodi v območje, ki ga imenujemo po slovensko pesniška okrasnost, po latinsko *ornatus* in po grško *kozmos* (κόσμος); podobe v tem romanu niso nikakršna poetična kozmetika. Nasprotno, Flaubertu, vélikemu svečeniku nazora o neločljivosti forme in vsebine, ki odmerja figurativnemu izražanju v svoji estetski hierarhiji visoko vrednost, je prav v *Gospe Bovary* uspelo ustvariti pesniške podobe – te so seveda bolj ali manj nujne skoraj za vse avtorje – na čisto poseben način. Ta je izjemen, funkcionalen in estetsko prepričljiv; predvsem pa so njegove podobe neločljivo zraščene z vsebino in idejo.⁶ In če ima podobje v tem romanu res pomemben delež in zahtevno vlogo, potem je v luči te ugotovitve kajpada razumljivo, da je treba prevajanju pesniških podob posvetiti primerno pozornost.

Zanimanje, ki ga kažemo za podobje v *Gospe Bovary*, nas seveda ne sme povsem odvrniti od preostale proze romana, ker je tudi tam tako rekoč vsaka nadrobnost pretehtana. Če naj ob robu našega razpravljanja na izbranem primeru opozorimo na prevajanje francoske idiomatike, lahko navedemo mesto iz zadnjih vrstic sklepnega poglavja romana, ki so posvečene lekarnarju Homaisu. Tik preden se roman konča z novico, da je pred nedavnim dobil častni križec, beremo o podlagi njegove materialne blaginje: »Il fait une clientèle d'enfer« (*Œuvres* I, 611), torej »Strank ima vražje veliko«. V slovenščino je ta frazem, ki je izvorno figurativen, preveden ali kot »Ljudstvo trumoma vre k njemu« (LEVSTIK 457) ali »Strank ima kot listja in trave« (KONCUT 353). Slovenska knjižna ustreznika sta frazeološko korektna

5 Značilno zanj je, da tudi v izjavah, s katerimi ponazarja svoj pogled na neločljivo povezanost besede in misli – oba primera sta iz pisem Louisi Colet – prevladuje njegova živahna metaforična govorica: »Forma izvira iz vsebine kakor toplota iz ognja« (29. maja 1852. *Corr. II*, 94). »Forma je kakor znoj misli. Ko nas oblije, poji poezijo« (1. septembra 1852. *Corr. II*, 145).

6 »[Flaubert] ni želel zamotiti bralčeve pozornosti z zgolj deskriptivnimi metaforami v knjigi, katere glavni namen je predvsem odkrivanje globoke in zapletene resničnosti« (Demorest 1967: 473).

in se gotovo v veliki meri skladata s francoskim osnovkom. Tega pa ne moremo trditi o vseh navedenih prevedkih v nekatere druge evropske jezike,⁷ ki obsežnost Homaisove klientele izražajo največkrat le količinsko, češ da je ogromna, s čimer je francoski frazem nevtraliziran, ali pa je množica podana z majhno, včasih samo neznatno mero ekspresivnosti (BUONO, CARIFI, CECCHI, DESSAUER, WIDMER, RUSSELL).

Le manjše število prevodov upošteva neposredno ali posredno specifično dikcijo izvornega frazema s središčno besedo *enfer*–*pekel*. Taka sta portugalski »Este tem uma clientela infenal« (FERREIRA GRAÇA 307) in nemški »Er hat eine höllische Kundschaft« (PERKER & SANDER 431), medtem ko je v obeh angleških tekstih osnovke v variirani obliki celo prepreveden: »He has more costumers than there are sinners in hell« (DE MAN 255) ter »The devil himself doesn't have a greater following than the pharmacist« (STEEGMULLER 330). Pridevnika *peklenski* in *vražji* lahko po slovarski opredelitvi seveda izražata nekaj, kar se pojavlja na zelo visoki stopnji, tukaj torej v velikem številu strank, njun prvobitni pomen pa se vendarle nanaša na pekel oz. vraga. Očitno so potemtakem samo navedeni prevajalci ohranili konotativnost, večpomensko polnost frazema, ki omogoča povezovanje z lastnostmi in s početjem lekarnarja Homaisa, tega drugega junaka romana (Gothot-Mersch 1966: 277), ki se kot vase zaverovan polizobraženec z rovarjenjem povzpenja nad druge polomikane meščane,⁸ in pri tem zganja vragolije, počenja hudobna dejanja, ki konec koncev temu ali onemu spremenijo življenje – tudi v pekel.

Nevarnost, da bi bil prevedek pomensko šibkejši od osnovka, pa se ne kaže vselej neposredno v njegovi leksiki, ampak tudi v njegovi sintaktični strukturi. Če je ta spremenjena neustrezno, čeprav le neznatno, je lahko njegova učinkovitost zmanjšana. Kot primer navajamo dvofigurno podobo, s katero je izražen porajajoči se Emmin dvom o njeni ljubezni do Rodolpha, ki se je že po šestih mesecih očitno ohlajala:

7 Italijanski prevodi: »Si è fatto una clientela enorme« (ACHILLE 422, CAMPANA 200), »Ha una clientela che fa spavento« (BUONO 280), »Ha una clientela da fare spavento« (CARIFI 325), »Ha una clientela da far paura« (CECCHI 247); španska prevoda: »gaza en la actualidad una gran clientela« (BRAVO CASTILLO 445), »Hoy tiene una clientela enorme« (BLUMENFELD 404); nemška: »Er hat einen ungeheuren Zulauf« (DESSAUER 415), »Er hat einen unheimlichen Zulauf« (WIDMER 447); angleški: »His practice grows like wildfire« (RUSSELL 361), nizozemski: »Hij heeft een enorme klandizie« (PINXTEREN 416); ruski: »Клиента у него огромная« (BOGATIRJOV 344); srbskohrvaška: »On ima ogroman broj pacijenata« (KOTEVSKA 394), »On ima ogromnu klijentelu« (MILIĆEVIĆ 287) idr.

8 Steegmuller (1993, xlvi) celo meni, da je Homais kot vladar nad meščani zemeljski nasprotje vladarju teme.

[...] si bien que leur grand amour, où elle vivait plongée, parut se diminuer sous elle, comme l'eau d'un fleuve qui s'absorberait dans son lit, et elle aperçut la vase. (II/10; *Œuvres*, 447)⁹

Naš prevod te podobe, ki jo sestavljata komparacija in metafora, je takšen:

[...] tako se je torej zdelo, da njuna velika ljubezen, v kateri je živela potopljena, pod njo upada kakor voda reke, ki usiha v svoji strugi, in zagledala je blatno dno.

Centralna sestavina celotne podobe je seveda *blatno dno*. Tukaj je metafora, morda za Emmino razočaranje, njeno črnogledost glede prihodnosti, ali celo napoved njenega propada, njenega samomora, saj asociira navsezadnje tudi Ofelijino smrt. Ta kratki metaforični stavek »in zagledala je blatno dno« je postavljen kot končni del, ki nadaljuje daljšo komparacijo, jo strnjeno povzame in priostri njeno simbolno logiko. Prehod iz komparacije v sklepno metaforo je sicer naraven in neprisiljen, ni pa gladek, gre namreč za dva člena, daljši komparacijski in krajši metaforični, kar podeljuje podobi značilno dvodelno sestavo.¹⁰ Oba asimetrična dela sta v nekaterih francoskih izdajah *Gospe Bovary*, npr. v Maynalovi, interpunkcijsko še izraziteje ločena, saj figuri tam razmejuje podpičje in ne samo vejica.

Skala prevodnih možnosti te podobe je potemtakem lahko kar raznolika. Neki sicer temeljito prenovljeni angleški prevod, ki ima za osnovo starejšo verzijo Eleanor Marx Aveling, je *blato* preprosto odstranil in tako podobo osiromašil, saj je zaradi medlosti obrušena ostrina njenega metaforičnega sklepa: »and she could see the bottom« (DE MAN 123), pač dno (najbrž neoporečno suhe) struge. V prvem nemškem prevodu tega romana iz l. 1858 beremo, da njena ljubezen vidno gineva »kakor voda reke, ki v svoji strugi prenikne in razkrije blato«:

[...] darum kam es ihr auch vor, als wenn die große Liebe, die ihre Lebensatmosphäre war, merklich verschwände, gleich dem Wasser eines Stromes, der in seinem Bette einsickert und den Schlamm sichtbar werden läßt. (II/10; LEGNÉ II/4, 73)

9 Rimska številka pred poševnico označuje enega izmed treh delov romana, arabska za njo pa poglavje; nato je navedena še številka strani.

10 O tem govori Georges Pistorius (1971: 239), ki s formalnostrukturnega vidika razločuje med simetričnimi in asimetričnimi komparacijami.

S tem ko je tukaj zanemarjena izvorna sintaktična struktura in izražena neosebno ravnodušna ugotovitev, ki ne postavlja v ospredje Emminega videnja, je sklepni učinek podobe utrpel precejšnjo škodo, ki pa je manjša kakor pri De Manu. Ustreznejša sta novejša nemška prevoda in tudi ruski,¹¹ vendar dvodelnost podobe in s tem njeno stopnjevano izpovednost mnogo bolj korektno uveljavljata dva druga prevedka:

Their great love, in which she lived completely immersed, seemed to be ebbing away, like the water of a river that was sinking into its own bed; and she saw the mud at the bottom. (II/10; STEEGMULLER 160/161)

Così quel loro grande amore, nel quale ella viveva immersa, parve diminuire agli occhi di lei come l'acqua di un fiume che venga assorbito dal proprio letto. Alla fine, vide il fango. (II/10; CECCHI 140)

Izvorna struktura podobe in njena semantika sta v tem angleškem, zlasti pa v italijanskem prevedku ohranjeni. V slednjem sta celo še močneje poudarjeni, tu je metaforični podaljšek podobe z uporabo močnejšega ločila najbolj dosledno izoblikovan: »Na koncu je zagledala blato.«

Podobno kakor navedena prevajalca je tudi Vladimir Levstik, uporabljajoč podpičje pred dostavkom, bolj poudarjeno izrazil Emmino grenko spoznanje, zato je njegov prevodni ustrezek primernejši kakor prevedek Suzane Koncut, ki se ji je povrhu razblinila izvorna enovitost podobe:

[...] bilo je, kakor da velika ljubezen, v kateri je živela potopljena, gine spod nje kakor voda reke, usihajoče v svoji strugi; njenim očem se je pokazalo blatno dno. (II/10; LEVSTIK 227)¹²

[...] dokler se ni zazdelo, da njuna velika ljubezen, v kateri je lebdela, pod njenimi nogami upada kot gladina reke, ki usiha v strugi, in pokazalo se je blatno dno. (II/10; KONCUT 173)

- 11 »[...] so daß ihr war, als ob ihrer beider große Liebe, in der sie badete, unter ihr abnehme, wie das Wasser eines Flußes, der in seinem Bett versickert, und als ob sie den Schlamm sehe« (DESSAUER 205). »So war ihr zumute, als schwinde die große Liebe, in der sie völlig aufging, die ihr Leben erfüllte, unter ihr dahin wie das Wasser eines Flußes, das in seinem Bett versickert, und sie sah gleichsam auf den schlammigen Grund.« (WIDMER 221). »[...] великая любовь, в которую Эмма погрузилась с головой, иссыкала, как высыхает в своем русле река, и уже обнажалась тина« (БОГАТИРЬОВ 175).
- 12 V prvi izdaji romana beremo tole: »[...] njiju velika ljubezen, v kateri je živela potopljena, se je zdela, da gine izpod nje liki voda reke, sahneče v svoji strugi; blatno dno se je pokazalo njenim očem« (LEVSTIK 1915, 160).

Glede na gosto tkanost in razvejeno prepletenost raznovrstnih tekstnih elementov, kar je tako značilno za *Gospo Bovary*, je pravzaprav nujno, da se *blato* zaradi konotativnih pomenov besede ne pojavi samo na tem, marveč tudi na kakem drugem mestu. Rečnemu blatu se že v naslednjem poglavju pridruži še drugo, očitno cestno blato, v katero padejo ranjene lastovke (II/11; KONCUT 187). Gre kajpada za podobo, zakaj v blato, ki je tudi tukaj metaforično, ne omahnejo resnične lastovke, marveč prav tako figurativne ptice – Emmina visokoleteča pričakovanja, njene sanje o sreči. Že po nekaj straneh, vendar v naslednjem poglavju, zopet naletimo na blato. Mladi Justin namreč čisti »Emmine čevlje, zamazane z blatom – z blatom z njunih snidenj« (II/12; KONCUT 191). To blato, s katerim so sedaj prekrite Emmini škorenjci po vrnitvi z ljubezenskih srečanj z Rodolphom, je sicer resnično, vendar ima simbolni pomen,¹³ podobno kakor ga ima blato v tistem prizoru po njenem prvem vznemirljivem prešuštnem doživljanju, ko se ljubimca po isti poti vračata iz gozda v Yonville: »V blatu sta videla druge poleg drugih sledove svojih konj« (II/9).

V štirih zaporednih poglavjih gre torej za naravni pojav mehke, razmočene zemlje, kašaste, spolzke in lepljive zmesi iz različnih sestavin. Vsakokrat pojav imenujemo blato: v blatu so vidni vtisi konjskih kopit (II/9), blato zagleda Emma na rečnem dnu (II/10), v blato padajo ranjene ptice (II/11) in blato se drži njenih čevljev (II/12). V vseh štirih poglavjih govori o blatu npr. več pregledanih italijanskih prevodov (BUONO, CARIFI, CECCHI), ki vseskozi uporabljajo samo izraz *il fango*, nizozemski (PINXTEREN), ki vztrajno uporablja besedo *slijk*, in starejša slovenska knjižna slovenitev (LEVSTIK). Pogled na druge prevode pokaže, da so možna tudi drugačna poimenovanja. Do največ odstopanj od poenotene rabe besede *blato* v posameznih prevodih pride pri blatu rečnega dna, kar je zaradi njegove specifične sestave popolnoma razumljivo. V dveh izmed italijanskih prevodov je usedlina na dnu vodotoka imenovana *la melma*, druga blata pa so *fanghi* (ACHILLE, CAMPANA). Enako ravnajo drugi prevajalci, ki prav blato iz tega desetega poglavja, torej glen oz. mulj, prevajajo drugače kakor tista v preostalih treh poglavjih: eden izmed španskih postavi tja *el fango*, sicer ima trikrat *el barro* (BLUMENFELD), portugalski *o lodo* ob trikratni *a lama* (FERREIRA GRAÇA); neki nemški ima *der Schlamm*, drugod pa *der Schmutz* (PERKER & SANDER), angleški *slime*, sicer *mud* (RUSSELL); ruski ima *muha*, trikrat pa *грязь* (BOGATIRJOV); v dveh srbskohrvaških prevodih beremo *mulj*, ko gre za reko, sicer vsakokrat *blato* (KOTEVSKA, MILIČEVIĆ). Dve prevajalki sta si celo privoščili, da blato v enem prizoru preprosto opustita: »Sie sahen im weichen Boden die Spuren ihrer Pferde«

13 Preden se je predala Rodolphu, je Emma, skrbno izogibajoč se umazanije, stopala po velikih kamnih, razmetanih po blatu (II/3; KONCUT 100).

(DESSAUER 194) in »Hodila sta po vzporednih sledovih svojih konj« (KONCUT 164). Slovenka blato popolnoma odmisli in tudi Nemka ga ne upošteva, saj prst pri njej ni niti razmehčana oz. razmočena (denimo *im aufgeweichten Boden*), ampak je govor samo o mehkih tleh, ki seveda nimajo konotacije umazanosti; s tem pa je zavrto uveljavljanje njihovega simbolnega pomena.

Bolj niansira to, kar je poimenovano *blato*, drugi španski prevod (BRAVO CASTILLO),¹⁴ ki ima *el fango* tedaj, ko gre za rečno blato, in v tistem prizoru enajstega poglavja, v katerem padajo vanj lastovke, medtem ko se konjska kopita vtisnejo *en el lodo*, blatu na čevljih pa pravi *el barro*. Razločujoč kar tri vrste blata, je španska ponudba, in to velja prav posebej poudariti, edina med pregledanimi knjižnimi prevodi *Gospe Bovary*, ki se lahko kosa z izvirnim francoskim besedilom, v katerem naletimo, to se razume samo po sebi, najprvo na precejšen pomenski razpon tega pojava: *la vase*, se pravi mulj oz. glen, *la boue*, ki je blato, v katerem konjska kopita puščajo odtise in kamor padejo ranjene lastovke; umazanija pa, ki se drži Emminih čevljev, je *la crotte*, torej govno ali blato s poti.

Če se nekateri prevodi romana omejijo na uporabo enega samega samostalnika za kar štiri različne, čeprav resda zelo podobne pojavne oblike blata, namesto da najdejo posebne ustreznike za vse tri pojme, ki jih vsebuje francoski izvirnik, lahko trdimo, da so teksti v tem segmentu zaradi tega okrnjeni. Z omejevanjem na en izraz ti prevedki ne morejo uveljaviti vseh leksikalnih in simbolnih pomenov osnovkov ter njihovih asociacijskih konotacij. Pač pa štirikratno ponavljanje iste besede za gosto, z vodo prepojeno zemljo, na manj ko tridesetih straneh, ki vse sodijo v drugi, srednji del romana, tako rekoč nespregledljivo opozarja na pogostost tega pojava. To ugotovitev izrečno omenjamo zaradi tega, ker prav dosledna uporaba enakomerno se ponavljajoče iste besede pri bralcu razmeroma hitro zbuja upravičen vtis, da metaforična in simbolna blata v tem delu romana niso nanizana nehote in nepovezano, da njihova razvrstitev potemtakem najbrž ni naključna.

Ravno prevodi, o katerih smo se prepričali, da so pomanjkljivi, nespregledljivo opozarjajo na poseben pripovedni postopek, značilen prav za *Gospo Bovary*, se pravi, da tako rekoč nehote razkrivajo posebno Flaubertovo metodo, ki zadeva kreacijo pesniškega podobja. Ob ustaljeni rabi posamičnih podob, katerih funkcionalni razpon je po Demorestu, kakor smo zapisali, izredno velik, uveljavlja pisatelj v tem romanu tudi druge, nove

14 Čeprav je prevod izšel v žepni izdaji, je opremljen z obsežnim uvodom ter bibliografijo francoskih izdaj Flaubertovih del (ne pa španskih prevodov) in nekaterih novejših publikacij o pisatelju in *Gospe Bovary*. Pod črto pa je navedenih 160 razlagalnih, predvsem zgodovinskih opomb.

tehnike, s katerimi je podobju podelil drugačne vloge in namenil globlji pomen, ter z njim dosegel nenavadne učinke.

Flaubert je podobe na poseben način, ki ga je najizraziteje uveljavil prav v *Gospe Bovary*, med seboj usklajeval in jih združeval v posamezne skupine.¹⁵ Enega izmed več metaforičnih nizov v romanu, ki je najbolj obsežen, pomemben in zanimiv, sestavljajo t. i. maritimne oz. navtične podobe. Človek, ki sicer prebiva na kopnem in si tam ureja življenje, to bivanje in njegovo spreminjanje namreč pogosto ponazarja s plovbo po morju. Tedaj govorimo o navtični bivanjski metaforiki (Blumenberg 1979: 9), katere predstavo polje je precej široko, saj obsega mdr. pristane, obale, otoke, brezvetrje, viharje, razburkano morje, valove, čeri, globine, svetilnike, ladje, jadra, krmarje, sidra in ladjelome.

Eno izmed takih pomorskih podob najdemo v devetem, zadnjem poglavju prvega izmed treh delov Flaubertovega romana. To je čas po poroki, ko je Emma razočarana nad zakonom, ker v Charlesu ni našla enakovrednega ljubezenskega in intelektualnega partnerja, ki ji povrhu tudi ne more omogočiti življenja, kakršno si želi. Edini svetli žarek v njenem puščobnem vsakdanu je povabilo na grad Vaubyessard, tam spozna visoko družbo, kateri bi seveda silno rada pripadala. Po tem kratkem doživetju, ki je bilo nadvse bleščeče, pa je njen vsakdanjik še bolj turoben, razočaranje po plesu na gradu je večje ko kdaj koli prej. In sedaj se obupano ozira po nečem, kar bi korenito spremenilo njeno življenje:

Globoko v duši pa je vendarle čakala na veliki dogodek. Kakor mornarji v stiski je z obupanim pogledom preiskovala osamljenost svojega življenja in prežala na kako belo jadro v meglicah na obzorju. Ni vedela, kakšno naključje, kateri veter ji ga bo prignal naproti, proti kateri obali jo bo odnesel, ali bo barka ali trokrovna ladja, polna tesnobe ali do roba natovorjena z blaženostmi. (I/9, KONCUT* 66)¹⁶

Gre za kompleksno večfigurno pesniško podobo, ki impresivno ponazarja Emmino duševno stanje na neki točki njenega življenja. Podoba je

- 15 S Flaubertovim podobjem se je v zadnjih desetletjih ukvarjalo kar nekaj raziskovalcev, med njimi so Manfred Hardt, Margaret Church, Max Aprile idr., vsi pa se sklicujejo na izčrpno in statistično podprto starejšo raziskavo *L'expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert* L. D. Demoresta. Za naše razpravljanje je dragocena predvsem Hardtova knjiga *Das Bild in der Dichtung*, še posebej poglavje o Flaubertovih podobah; nanjo se bomo zaradi avtorjevih prepričljivih dognanj v veliki meri oprli, nekatere izsledke pa povzeli.
- 16 Tako kakor v tem navedku je tudi na nekaterih drugih mestih citirani prevod Suzane Koncut nekoliko spremenjen. Kadar gre za večje spremembe, je prevajalkinemu imenu dodan asterisk (KONCUT*).

tesno včlenjena v kontekst in v njem ima očitno zelo določeno funkcijo. Postopek ni ne nov ne izjemen, prej bi lahko rekli, da je običajen, konvencionalen, če bi šlo le za posamično, izolirano podobo. Ampak navedena podoba je v resnici prva v nizu, ki je ves zajet iz plovbnega predstavnega območja. Vanj sodi tudi tale kasnejša Emmina projekcija svoje nesreče v to, kar jo obkroža:

Belkasta svetloba za okni je polagoma in v valovih pojemala. Zdelo se je, kot bi pohištvo [...] kakor v mračnem oceanu izginjalo v temi. (II/6, KONCUT 119)

Naslednje podobe iz navtičnega polja se pojavijo v devetem poglavju drugega dela, takrat namreč Emma spozna Rodolpha. Te podobe, vpletene v opis narave, so tudi tokrat skromnejše. Ko Emma in Rodolphe jezditata po gozdu svoji prvi ljubezenski dogodivščini naproti, je bila z njune višine

vsa dolina videti kot velikansko blede jezero, ki izhlapewa v zrak. Mestoma so iz njega kakor črne pečine molele gruče dreves; in najbolj oddaljeni vrhovi topolov, ki so se dvigali iz megle, so bili kakor bregovi, razpihani od vetra. (II/9, KONCUT 162)

Velika površina vode rahlo nakazuje plovbo, ki jo ovirajo nevarne čeri. Morsko krajino priklicuje v spomin tudi Emmina glava, ki jo v istem poglavju opazujemo v azurnih valovih:

[...] pod tančico, ki ji je z moškega klobuka postrani padala na boke, je bil njen obraz videti potopljen v modrikasto prosojnost, kakor bi plavala pod valovi sinjine. (KONCUT 163)

Podobe, ki niso povsem prijazne, kakor da Emmi ne obetajo srečne prihodnosti ob Rodolphovi strani. Ta vtis pogloblja temnejša, kar grozeča podoba v naslednjem, desetem poglavju, ki že napoveduje spremembo v razmerju med njima. Sicer gre za prizor njunega večernega srečanja, ko se pozimi v uti za Bovaryjevo hišo objemata, vendar se v njem, čeprav je idilično zasnovan, pojavljajo elementi, ki napovedujejo skorajšnji konec njunih intimnih razmerij.

Tu in tam so se v temi bočile grmade senc in se včasih v skupnem drgetu vzpele ter se nagnile kot velikanski črni valovi, ki se jima bližajo, da bi ju zagrnili. (II/10, KONCUT 171)

Nič čudnega, zakaj Emmino potovanje postaja kmalu viharo. Zveza med njo in Rodolphom se namreč dejansko krha in kmalu pride v njenem

življenju do prve hude katastrofe. Ko se Rodolphe (pomenljivo prav v 13. poglavju) odloči, da jo zapusti, čeprav sta načrtovala skupen pobeg iz Yonvilla, ji napiše poslovilno pismo. Beroč te okrutne vrstice,

je snop svetlobe [...] njeno telo z vso težo vlekel v globino. Zdelo se ji je, [stoji namreč na podstrešju], da se nihajoča ravnina trga dviguje ob hišnih zidovih in da se tla na eni strani nagibajo kakor ladja, ki se ziblje. (II/13, KONCUT 208)

Gre za metaforično plovilo, ki ga sunkovito premetavajo visoki valovi. Emmin položaj je dramatično tako zaostren, da prihaja do usodnega preobrata. Ladje ta siloviti vihar ne samo ogroža, ampak jo celo potopi. Emma doživi prvo hudo krizo v svojem življenju, svoj prvi ladjelom, iz katerega pa se ji še uspe rešiti. S potopitvijo njene ladje se tako konča neko obdobje Emminega življenja, njene zveze z Rodolphom. Ko Emma nato v rouenskem gledališču posluša Donizettijevo opero *Lucia di Lammermoor*, nastalo po romanu Walterja Scotta, njenega priljubljenega pisatelja iz deklških let, globoko presunjena zaradi dogajanja na odru »zasaja nohte v žametno prevleko lože«, saj z odra odmevajo drobci njene nesreče.

Te blagglasne tožbe, ki so ob spremljavi kontrabasov zavijale kot klici brodomcev v nevihtnem trušču, so ji polnile srce. (II/15, KONCUT 226)

Po tem hudem porazu, po tem čustvenem pretresu si Emma razmeroma hitro opomore in naglo se spusti v novo ljubezensko dogodivščino, v novo prešuštno razmerje z – novim ljubimcem – Léonom. In seveda se podobe iz skupine navtične metaforike nadaljujejo. Pogoji za novo potovanje po morju, po tistem ladjelomu v viharju, je drugačno, boljše vreme. Ko Léon govori Emmi o svoji ljubezni, napeto opazuje njen obraz. In kakšen je videti?

Bil je kakor nebo, kadar piš vetra z njega odžene oblake. (III/1, KONCUT 239)

Jasno nebo torej vabi k novemu potovanju, v novo ljubezensko tveganje. Sedaj postanejo podobe razločnejše: zelo hitro se znajdeta na dveh plovilih, na katerih bo Emma plula, ne da bi to seveda slutila, usodnemu ladjelomu naproti. Če je morda manj pomembno, da ima velika mahagonijeva postelja, ki stoji v njuni hotelski sobi, obliko čolna (III/5), pa vsekakor pritegne našo popolno pozornost drugo prometno sredstvo. Emmo in Léona namreč srečamo, kako se v kočiji, prvič se strastno predajajoč drug drugemu, v divji, erotično neobzrdani vožnji podita po Rouenu:

[Meščani so] osuplo buljili za to v provinci tako nenavadno prikaznijo, kočijo s spuščeni zastori, ki se je znova in znova vozila mimo, zaprta tesneje ko grob in zibajoča se kakor ladja. (III/1, KONCUT 249)

In da ne bo nikakršnega dvoma, nevarnost preti tudi od drugod:

Sunek vetra je včasih oblake odnesel proti griču Sainte-Catherine kakor valove zraka, ki se tiho lomijo ob skalnem bregu (III/5, KONCUT* 268)

To gotovo ne napoveduje nič dobrega, pač pa neurje in pogubo. Emma, ki leze čedalje globlje v denarne težave, se v tej nesreči čuti popolnoma osamljeno. Ker so jo vsi pustili brez pomoči, je razumljivo, da je

[...] bleda, tresoča se, razkačena [...] naglo stopala naprej, z objokanim pogledom preiskovala prazno obzorje in se skorajda naslajala nad sovraštvom, ki jo je dušilo. (III/7, KONCUT 309)

Podobno kakor v prvi podobi (I/9) se Emma tudi sedaj, nujno iščoč pomoči, ozira po obzorju. Vendar te ni od nikoder, rešilna ladja se preprosto ne pojavi. In ko jo končno tudi Rodolphe, h kateremu se je kot zadnjemu zatekla v skrajnem obupu, odklanjajoč ji tako nujno potrebni denar, zavrne, odtava globoko ponižana in osramočena z brezčutnega gradu, na katerega je stavila svoje poslednje upe. Tedaj nastopi najsilovitejši in najusodnejši vihar v njenem življenju.

Tla pod njenimi nogami so se ji ugrezala mehkeje kakor morska gladina in brazde so se ji zdele kakor velikanski, razpenjeni rjavi valovi. (III/8, KONCUT* 318)

V tej izvrstni dinamizirajoči podobi, še bolj zgoščeni in imenitno nazorni od tiste, ki nastopa po branju Rodolphovega poslovilnega pisma (II/13), Emma ogrožajo srhljivo visoki valovi. Medtem ko se razžaljena opoteka po vdajajoči se zemlji, ki je mehkejša od že tako šibke trdnosti vodne površine, dobivajo brazde na preoranem polju, na katerem so se ji škorenjci še nedavno le narahlo udirali, ko je poželjiva hitela k Rodolphu, dramatično razgibano, naravnost orjaško razsežnost. Tem valovom čezmernih dimenzij Emma ne bo mogla uiti, sedaj je ladjelom dokončen, v njem bo izgubila življenje. Z gradu La Huchette naravnost oddrvi v Homaisovo lekarno, da si priskrbi arzen, s katerim se bo zastrupila. In šele po njeni smrti, na poti na pokopališče, še zadnjikrat srečamo pomorsko podobo, ki je tokrat umirjena, decentna komparacija:

Črno pregrinjalo, posuto z belimi solzicami, se je od časa do časa privzdignilo in odkrilo krsto. Utrujeni nosači so hodili čedalje počasneje; naprej se je pomikalala sunkoma, kakor barka, ki jo zaziblje vsak nov val. (III/10, KONCUT 342)

Emmino spraševanje v prvi, veliki uvajalni maritimni podobi (I/9) je v tej zadnji dobilo odgovor: plovno sredstvo, ki ga je dočakala, ni bilo nato-vorjeno z blaženostmi (*de félicités*), ampak z bridkostmi, bojaznimi in grozo (*d'angoisses*).

Podobe, ki smo jih navedli, so med sabo očitno koordinirane, in sicer v tolikšni meri, da lahko govorimo o njihovi enotnosti iz dveh razlogov: prvič, pripadajo istemu predstavnemu oz. predmetnemu področju, torej navtič-nemu,¹⁷ in drugič, usklajene so med sabo kot izpoved, ki je kontinuirana in povezana. Posamezne podobe, ki se navezujejo na prejšnje, so v tekst vrinjene občasno, vse pa so s svojo tako rekoč nepogrešljivo vlogo usmerjene k istemu cilju, pripovedujejo namreč o nevarnem in nesrečnem potovanju Emme Bovary. Tako rekoč pod tekstom, kot nekakšno dvojno dno, obstaja stalen komentar, ki vzporedno spremlja Emmina doživetja. Gre za značilno tehniko, umetnost sugestije, za t. i. *dessous*, ki podeljuje tekstu neke vrste globinske razsežnosti: ustvarjena je atmosfera, ki je usodnostna, žalostna. Tako razpoloženje, ustvarjeno z neopozorljivimi, nevsiljivimi podobami, ki ostajajo nekako prikrite, saj ne silijo preveč na površje, bi samo s treznim pripovedovanjem mnogo težje nastalo. Če bi preveč izstopale, bi namreč postale enoznačne in bogastvo pomenov bi se skrčilo. Zato povezuje Flaubert svoje podobe tako, da bralcu samo potihoma prišepetavajo, diskretno sugerirajo in nanj posredno učinkujejo.¹⁸ Seveda pa prikritost podob ne sme biti prevelika, kajti konec koncev morajo vendarle učinkovati. V tem je tudi vzrok, da je prva podoba glede na druge precej na široko izdelana, hipertrofirana, in zato opozorljiva; tako rekoč je ni mogoče prezreti. Flaubert je to uvodno podobo še na poseben način povezal z zadnjo, in sicer tako, da

17 Tudi Margaret Church (1972: 208) meni, da Emmin padec spremlja vodno podobe, ki ga pa razume širše od Hardta, čigar knjige očitno ne pozna.

18 Iz objavljenih osnutkov in načrtov za *Gospo Bovary* je razvidno, da obstajajo opazne razlike med prejšnjimi verzijami in natisnjenim romanom: navtično podobe je tam obsežnejše in predvsem bolj izrazito, medtem ko so sedaj podobe bodisi ublažene, se pravi, da ne štrlijo tako močno iz teksta kakor v prvotnih verzijah, ali pa je njihovo število skrčeno. V nekem prvotnem osnutku romana je npr. Flaubert na koncu šestega poglavja (!) prvega dela, torej še pred uvodno razširjeno podobo (v I/9) zapisal tole: »njeno srce je bilo vznemirjeno kakor jadro zasidrane ladje, ki ga napenja veter, ne da bi jo premaknil« (I/6). Ker pa je bilo to srce, ki je primerjano z jadrom ladje, še privezane v pristanišču (srce ~ jadro), očitno težko uskladiti s kasnejšo objavljeno uvodno podobo, kjer Emma kakor mornar v sili preži na jadro (pomoč ~ jadro), je tisto iz osnutka, ker se ni ujemala s kasnejšo, izločil (Hardt 1966: 176–177).

je, in to šele po kasnejšem premisleku, v prvi in zadnji podobi uporabil za metaforično plovilo besedo *chaloupe*, in s tem vzpostavil med njima nekaj, kar Manfred Hardt (1966: 176) imenuje verbalno reminiscenco.¹⁹

Ko tako močno poudarjamo vlogo sklenjenega pomorskega niza v *Gospo Bovary*, se popolnoma zavedamo, da obstajajo v romanu tudi druge metaforične skupine, ki sicer niso tako obsežne in tudi ne tako opazne, vse pa so, prepletajoč se med sabo, motivacijsko usmerjene proti natančno določenemu končnemu cilju – Emmini smrti. Kajpak je navtični niz v tem spletku različnih podobij posebno razkošen.

Ob pregledu različnih tujejezičnih knjižnih izdaj romana moramo glede na posebno mesto pomorskega podobja pozornost posvetiti kar več pojavom. Najprej pa je treba poudariti, da nastopi morje v *Gospo Bovary* le kot metaforični kompleks. Razume se, da Emmina morska plovba ne pomeni resničnega potovanja, ampak tudi druge sestavine te velike pomorske asociacijske strukture nastopajo le v podobah. S tem je povedano, da morje, ki ga Emma ljubi – kakšna ironija! – zaradi neviht (I/6), v njenem življenju realno sploh ne obstaja. Resnična voda v njenem naravnem okolju niso prostrane morske površine, ampak nasprotno, majhna, svinčeno siva reka s spolzkimi bregovi, pa majhen ribnik z uvelimi cvetovi lokvanja. Vôdni svet v romanu je potemtakem dvojen, sestavljata ga namreč dve vodovji, na eni strani sta vodotok in stoječa voda, ki imata simbolni pomen, na drugi pa ocean, ki mu je kot odločilnemu dajalcu podob namenjena posebna vloga.

Nobenega dvoma zatorej ni, da je pomembno vse tisto, kar sodi v predstavnostno področje navtične metaforike, ki ima v svojem središču ladjo, *navis*. V prvi vrsti gre za francosko *chaloupe*, saj se z njo ta bivanjski niz v romanu prične in konča. Ker se takó poimenovano plovno sredstvo kot metaforičen objekt pojavi samo na teh dveh mestih, je pomembno, da je prevedek v obeh primerih identičen, le tako je namreč krog sklenjen in izražen njegov pomen. Prva slovenitev uporabi dvojico *čolnič – čoln* (LEVSTIK 86, 441), kar je najbrž še nekako primemo, povsem ustrezna je seveda šele druga, tam se obakrat pojavi zahtevana *barka* (KONCUT 66, 342). V pregledanih prevodih

19 Pripomniti je treba, da se *barka/chaloupe* v romanu pojavi še dvakrat. Prvič v množinski obliki, vendar tam ne gre za metaforične, ampak realne barke (*chaloupes*). Te je namreč v časovni in prostorski oddaljenosti od dogajanja v romanu popravljal pevec, ki sedaj nastopa v *Lucii di Lammermoor* v Rouenu (II/15, KONCUT 226). Drugič pa srečamo *barko/chaloupe* v tretjem poglavju tretjega dela, ki se začne z besedami: »Bili so trije dnevi, polni, izvrstni, prekrasni, pravi medeni mesec« (III/3). Pomenljivo je, da so vsa plovila v tem poglavju, tudi njuno, trikrat zapored imenovana *čoln/barque*, naslednjič, torej četrtič, pa *barka/chaloupe*; morda ni nepomembno, da Emma prav na slednji vidimo, kako oblečena v črno, s sklenjenimi rokami in očmi, uprtimi v nebo, izginja v senci in se nato prikazuje kot privid (KONCUT 261).

imajo v obeh poglavjih enako poimenovani vodni vozili dva italijanska (BUONO, CARIFI), vsi trije španski, portugalski, trije nemški (DESSAUER, LEGNÉ, WIDMER), en angleški (STEEGMULLER) in nizozemski prevod. V nekaterih drugih pa te poimenovalne skladnosti v obeh podobah ni, saj se tam pojavita po dva različna izraza: *scialuppa – barca* (ACHILLE 165, 411; CECCHI 75, 225), *vascello – barca* (CAMPANA 43, 194), *Schaluppe – Boot* (PERKER & SANDER 77, 417), *launch – boat* (RUSSELL 75, 349), *rowboat – boat* (DE MAN 44, 247), *шлюпка – лобка* (BOGATIRJOV 74, 333), *barka – čamac* (KOTEVSKA 73, 381; MILIĆEVIĆ 58, 278). Samo eden starejših nemških prevodov (FEUSTEL), ki v uvajalni podobi sicer navaja *Schaluppe*, je sklepno komparacijo o krsti v pogrebem sprevedu, zibajoči se kakor barka, popolnoma izločil, zatorej tam tudi ne zapiše nobenega izraza za plovno sredstvo.

Drugo, prav tako letalno obarvano komparacijo, v kateri je zaprtost kočije, ki se v divji vožnji po Rouenu ziblje kakor ladja, primerjana z grobom (III/1), upoštevajo vsi pregledani prevodi, razen enega. Gre za najstarejši nemški prevod, ki z opuščanjem sklepne komparacije edini osiromaši opisano ključno sceno.²⁰ Nenavadno je, da je to zagrešil prevajalec, ki je z identičnima izrazoma *Schaluppe* korektno zaznamoval začetek in konec navtičnega niza. Pač pa je podobo rahlo priredil neki drugi Nemec, pri katerem kočija ni »zaprta tesneje ko grob«, ampak je »nema ko grob«, »stumm wie ein Grab« (WIDMER 317), pri čemer gre torej za različico stalne besedne zveze »verschwiegen wie ein Grab«, »molčec ko grob«.

V romanu se najde še kar nekaj drugih materialno realnih plovil, za katera uporablja pisatelj različna imena: ob *chaloupe* so tukaj še *barque*, *bateau* in *nacelle*, s katerimi se srečamo še pred prvo navtično podobo (v I/9). Ker je slovenska prevajalka kot ekvivalent za *chaloupe* izbrala besedo *barka*, bi bilo seveda umestno, da drugače poimenovana plovna sredstva ne dobijo istega imena, že zaradi tega, da se razločuje med metaforičnimi in nemetaforičnimi vodnimi vozili. In vendar je tudi realna *barque* slovenjena z *barko* (I/2, KONCUT 22). In druga, manj pomembna plovila? *Bateau* je imenovan *ladja* (I/2, KONCUT 22), množinski *bateaux* iz lešnikovih lupin na poročni torti so postali *čolnički* (I/4, KONCUT 32), *nacelles au clair de lune* iz ljubezenske poezije pa *čolniči v mesečini* (I/6, KONCUT 42). Ta poimenovanja za naše vprašanje sicer niso bistvena, saj ne posegajo v področje, ki nas zanima, vendar se položaj v hipu spremeni, ko je s prevodom ogrožena kaka podoba, pa čeprav postranska, iz predmetnega polja ladjarstva. Tako si Emma pred porodom želi, da naj bo otrokova posteljica *un berceau en nacelle* (II/3, *Œuvres I*, 371), torej *zibelka v obliki čolnička* (LEVSTIK 121), kar je v osnutkih romana utemeljeno s

20 »[Der Fiaker, der] anscheinend zwecklos schaukelnd und regellos sich bewegend seinen Weg verfolgte« (LEGNÉ 178).

tem, da bi zeleni sin, ki bo sila podjeten mož, lahko »plul čez oceane«. ²¹ Žal novejša slovenitev čolnasto obliko zibelke povsem neutemeljeno odstrani in namesto nje uvede *globoko zibko* (KONCUT 93). Prevajalkina odločitev je podobna nekaterim drugim, čeprav maloštevilnim izbiram, ki čolnost zibelke zamenjajo z neko drugo njeno lastnostjo. Nemka npr. navaja pleteno zibelko, *eine Korbwiege* (DESSAUER 108), Anglež in Nizozemec gugalno zibelko, *a swing-cradle* (RUSSELL 101) oz. *schommelwieg* (PINXTEREN 111); v drugem angleškem prevodu pa beremo *a suspended cradle* (DE MAN 63), se pravi vi-sečo zibelko. Tudi če so te modificirane, pravzaprav nevtralizirane prevedke narekemale morebitne različne šege ali drugačna tradicija v teh deželah, se podobnosti otroškega ležišča s čolničkom ne bi smeli izogniti. Za to namreč obstaja naposled še drug razlog, in sicer prešušno široka mahagonijeva postelja, ki smo jo že omenili; tudi ta ima, svoji razsežnosti navkljub, nenavadno čolnasto obliko: *un grand lit en forme de nacelle* (III/5, *Œuvres I*, 532). Nekateri, res zelo redki prevajalci si te postelje, ki se konec koncev pojavi pozno, sredi tretjega dela romana, preprosto ne morejo zamisliti v obliki čolna. Izmed dveh starejših nemških prelagateljev eden govori o zofi, ki je školjkaste oblike (LEGNÉ 28), tukaj je vendarle ohranjena povezanost z morjem, medtem ko drugi čoln kratko in malo izloči, saj je postelja tam le velik del pohištva, *ein großes Möbel* (FEUSTEL 232). Kar nekam čudaško učinkuje nenavadni angleški prevedek, ki govori, če prav razumemo, o veliki postelji v obliki zibelke, *a large bed in the form of a cradle* (RUSSELL 275)!

Poleg plovil, materialno resničnih, ki so pravzaprav nezanimiva, in pomembnejših, ki posredno obstajajo zavoljo svoje metaforične vloge, se premika po romanu pogosto še neko drugo prevozno sredstvo, ki pa ne sodi med vodna vozila. Gre za poštno kočijo, s katero se zakonca Bovary pripeljeta v Yonville in Emma z njo ob četrtkih potuje v Rouen na redna ljubezenska srečanja z Léonom. Ta težki voz, opisan kot *rumena skrinja na dveh velikih kolesih* (II/1, KONCUT 83), se imenuje l'Hirondelle, torej Lastovka, seveda po ptici, ki ni samo selivka, ampak je tudi hitra, vitka in elegantna, in je zato prikladna oznaka za poštno kočijo. Slovensko ime, ki sta ga dilihanski oba naša prevajalca kajpada edino mogla dati, pa v območju, ki nas zanima, nečesa ne vsebuje, zato nikakor ne more ustrezati njegovemu polnemu pomenskemu obsegu v francoščini. Opirajoč se na slovarsko razlago *l'hirondelle*/lastovka, beseda v francoščini poleg ptice, po kateri je imenovano vozilo v kopnem prometu, označuje tudi prevozno sredstvo, in to kajpada sodi v ladijski promet: gre za majhen, hiter parnik za prevažanje oseb. Ladji v metaforičnem omrežju kakor da se je pridružilo drugo prevozno sredstvo, ki se sicer trdno drži ceste in

21 Cit. po Aprile 1991, 3.

tudi določene smeri potovanja (po ornitološko lahko zapišemo – selitvenega koridorja do kraja parjenja), konotira pa valovom in viharjem izpostavljeno vodno vozilo. S svojo simbolno vlogo se Lastovka tedaj posredno pridružuje razširjenemu navtičnemu podobju, ki ga od zunaj dodatno podkrepljuje in bogati.²² Ta dvoživa kočija, zares cestno in skoraj vodno vozilo hkrati, vzpostavlja zvezo med obema prometnima potema, ki simbolizirata življenje ljudi: kakor daje cesta tradicionalno metaforo za človekovo življenjsko pot, prispevata morje in morska plovba številne metafore in pregovore, saj stanju vezana upanje na uspeh in strah pred elementarnimi silami.

Rouenska kočija, v kateri »človeka tako strašansko premetava sem in tja« (II/2, KONCUT 85), je sicer opisana kot rumena skrinja, *coffre jaune*, ampak obenem je to še votel zaboj, *boîte creuse*. Potemtakem je živobarvna skrinja tudi zlovešč zaboj, katerega zamolkli ropot predira med vožnjo Slepčev rezki, vreščavi glas, ki se je vlekel

skozi temo kakor zabrisana tožba o nedoumljivem obupu. Zajedel se ji je do dna duše, kakor se vrtinec zaje v brezno, in jo odnesel v pokrajine brezmejne otožnosti. (III/5, KONCUT 272).

Vrstice v nadaljevanju tega navedka še povedo, da je bila Emma, ko se je vračala iz Rouena, pijana od žalosti in drgetajoč od mraza, na smrt potrta, *avec la mort dans l'âme* (*Œuvres I*, 535). V položaju, podobnem ladjelomnemu, so jo prevzele črne slutnje.

Ta prizor, ki ga asociiramo po eni strani s kočijo, ki jo je Léon nekoč najel za prešuštno turo po Rouenu, po drugi pa z ladjelomom, v nobenem od obeh slovenskih knjižnih prevodov ne kaže svojih lastnosti v polni meri. Poglavitni razlog je v tem, da mu je spodmaknjen pomenljivo razpoznavni *votli zaboj*, saj je obakrat spregledana zabojna oblika kočijnika in njegova srhljiva votlost. Vozilo, ki je tukaj popolnoma oropano svojega bistveno opredeljenega videza, je zaznavno le po zamolklem zvoku, bodisi da gre za »hrčanje voza« (LEVSTIK 352) ali za mnogo bolj domiselno »votlo brnenje voza« (KONCUT 272).²³

22 V osnutkih romana je kočija celo imenovana 'gondola'. (Cit. po Aprile 1991: 2).

23 »Le ronflement de la boîte creuse« je tako kakor v slovenskem prevodu tudi v nekem nemškem spremenjen v *votlo drdranje voza*, »das hohle Gerassel des Wagens« (PERKER & SANDER 330). Angleški prevodi navajajo trušč votle kočije, ne pa njene zabojne oblike, »the rumble/rumbling of the empty coach« (DE MAN, RUSSELL, STEEGMULLER). Drugi prevajalci govorijo samo o drdranju, trušču, ropotu kočije, ne da bi pri tem upoštevali, da gre za zaboj, ki je povrh še votel (CAMPANA, BLUMENFELD, DESSAUER, PINXTEREN). Najbolj ustrezne prevedke imajo nekateri drugi prevodi, npr. italijanski in španski: »il fracasso dello scatolone vuoto« (BUONO), »il fracasso della scatola vuota« (CARIFI), »il rimbombo del cavo cassone della diligenza« (CECCHI), »el zumbido del vehículo vacío« (BRAVO CASTILLO).

Kar pa zadeva Emmينو duševno pobitost, je v novem slovenskem prevodu »[...] na smrt potrta čutila, kako ji stopala vedno bolj ledenijo«, medtem ko v francoskem tekstu njena brezdanja potrto, semantično in sintaktično poudarjena, sklence stavek in odstavek: »avec la mort dans l'âme.«²⁴

L'Hirondelle, francosko ime kočije, ki nikakor ni nepomembno, je v večini pregledanih izdaj, tako kakor v obeh slovenskih, zamenjano z domačo obliko. Izjeme so pravzaprav samo en italijanski in trije angleški prevodi. Kar štirje Italijani Lastovko preimenujejo v Rondinella oz. La Rondine, le eden si je privoščil, in to sprejemamo s presenečenjem, ohraniti polno francosko oznako skupaj z njeno grafično posebnostjo, zapisom v kurzivi (CECCHI). Tudi angleška Lastovka se v treh knjižnih izdajah romana imenuje Hirondelle, vendar je samo v eni oblikovana z ležečo pisavo (RUSSELL). Nejasno ostaja, zakaj navedeni štirje prevajalci kočije niso preimenovali v Swallow oz. La Rondine. So se morda zavedali, da bi zamenjava francoskega napisa pomensko osiromašila francosko oznako? S popolnoma čisto vestjo pa sta lahko ravnala Španca, ki sta v svojih prevodih kočijo *L'Hirondelle* preimenovala v *La Golondrina* (BLUMENFELD, BRAVO CASTILLO), zakaj tudi *golondrina* lahko označuje oboje, ptico in parnik!

Ob koncu tega razpravljanja posvetimo še s prevodnega vidika našo pozornost enemu izmed obeh ladjelomov (II/13, III/8), ki imata v metaforični storiji zaradi svojega pomena osrednjo, ključno vlogo. Ko smo pregledali celoto upoštevanih prevedkov, jih lahko razdelimo v dve skupini, med katerima obstaja ostro zarisana meja. Razliko med obema možnostma lahko, primerjajoč ju z osnovkom, ekspliciramo z obema slovenskima verzijama drugega ladjeloma:

Le sol, sous ses pieds, était plus mou qu'une onde et les sillons lui parurent d'immenses vagues brunes, qui déferlaient. (III/8, *Œuvres I*, 577)

Tla pod njenimi nogami so bila mehkejša od vode, in brazde njiv so se ji zdele kakor velikanski, razpenjeni valovi. (LEVSTIK 409)

Tla pod nogami so se ji ugrezala mehkeje kakor morska gladina in brazde so bile podobne velikanskim, kipečim rjavim valovom. (KONCUT 318)

Med prvim in drugim slovenskim prevedkom obeh komparacij opazamo razliko, ki se kaže v tem, da Levstikov bolj ustreza francoskemu

24 Podobne prevedke, ki upoštevajo posebno sklepno stavo te enote v osnovku, najdemo v nekaterih drugih izdajah: npr. da »se spušča smrt v njeno dušo.« (LEVSTIK), »aveva la morte nel cuore.« (BUONO), »la muerte en el alma.« (BRAVO CASTILLO), »e a morte na alma.« (FERREIRA GRAÇA), »und hatte den Tod in der Seele.« (PERKER & SANDER), »with death in her soul.« (DE MAN), »a duša joj je bila obrvana smrću.« (KOTEVSKA).

osnovku. V njem je druga komparacija utemeljena z Emminim čutnim do-
jemanjem okolice, saj je izrečno povedano, kako so se njej *zdele* poljske
(ne vodne!) brazde kakor velikanski valovi. Brazde tem orjaškim valovom
preprosto niso bile le *podobne*, kakor je lahko z normalno vidno percepcijo
npr. kočija zavoľjo podobnosti primerjana s skrinjo ali z zabojem. To, da so
se ji *zdele* stvari take, velja pravzaprav samo za brazde in valove, ker pa gre
za enotno, halucinaciji podobno čutno prevaro, v kateri se s primerjavama
nestvarno premešata zemlja in voda, je vanjo seveda treba včleniti tudi prvo
komparacijo, v kateri so tla primerjana z vodo. Skratka, moči in drznosti te
dvofigurene podobe se ne nazadnje pridružuje še psihološka prepričljivost.

Opustiti sporočilo, da se Emmi vse to le *zdi*, pomeni potemtakem ne-
upravičeno poseganje v osnovek. In prav to se je zgodilo drugemu sloven-
skemu prevedku, ki mu je bila lahkomišelnost odvzeta Emmina medialna
vloga. Podobno je ravnalo še pet drugih prevajalcev (BUONO, CARIFI, FEUSTEL,
BOGATIRJOV, PINXTEREN), ki so elemente te ladjelomne podobe primerjali, ne
da bi upoštevali njene psihološke komponente. Spodbudno pa je dejstvo,
da so se med pregledanimi prevodi kar tri četrtine njihovih avtorjev odločile
za zvestobo izvirnemu tekstu.

Če je pravilna podmena, iz katere izhajamo, da prevodi tem bolj prispevajo
k umetniškemu učinku kakega literarnega dela v drugem jeziku, čim bolj
upoštevajo tudi specifičnost njegove metaforike, potem je naloga prevajal-
cev Flaubertove *Gospe Bovary* še posebej težka in odgovorna, saj imamo op-
ravit s pesniškim podobjem, ki ima v tem romanu bogato razvito tehniko in
nespregledljivo pomembno vlogo. Po analizi razmeroma skromnih vzorcev
smo ugotovili, da prihaja pri posameznih prevedkih velikokrat do neuteme-
ljenih in neupravičenih odstopanj od osnovkov. To je največkrat posledica
dejstva, da se njihovi avtorji očitno niso vselej zavedali, kako trdno in vzroč-
no so v romanu znotraj podobja povezani posamezni sklopi oz. elementi,
pa tudi tesne prepletenosti metaforičnih in nemetaforičnih delov romana
pogosto niso imeli (dovolj) v zavesti. Pokazalo se je, da je za meritorno pre-
vajanje tega romana, za katerega je značilna tako visoka stopnja jezikovne
popolnosti in gostosti izraza, tako rekoč nujno potrebno poznanje pisate-
ljevih načrtov in osnutkov, njegove korespondence ter ustrezne strokovne
literature. Razpravljajoč le o eni, vendar zelo pomembni literarni prvini, se
jasno zavedamo, da Flaubert izjemne harmoničnosti romanopisne strukture
v *Gospe Bovary* nikakor ne doseže samo s kreacijo razvejenega pesniškega
podobja, z razkošno orkestracijo metaforičnega gradiva, ampak tudi z različ-
nimi drugimi, izredno kompleksnimi pripovednimi postopki.

Viri in literatura

A

ŒUVRES I

Flaubert, Gustave: *Madame Bovary. Mœurs de province. Œuvres I. Édition établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil. Paris: Éditions Gallimard, 2001 (1951). (Bibliothèque de la Pléiade, 36).*

Flaubert, Gustave: *Madame Bovary. Mœurs de province. Avec introduction, notes et variantes par Édouard Maynial. Paris: Garnier, 1955. (Classiques Garnier).*

CORR. II

Flaubert, Gustave: *Correspondance II. Édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneu. Paris: Éditions Gallimard, 1991 (1980). (Bibliothèque de la Pléiade).*

PISMA

Flaubertova pisma Louise Colet. Izbrala in prevedla Alenka Moder Saje. *Nova revija* 20/234–235 (2001). *Forum* 56–77.

B

ACHILLE

La signora Bovary. Traduzione di Giuseppe Achille. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1990 (1977). (I classici della BUR, L 149).

BLUMENFELD

Madame Bovary. Traducción de Diana Blumenfeld. Buenos Aires: Longseller, 2002. (Clásicos elegidos).

БОГАТИРЪОВ

Госпожа Бозари. Прозинциальные нразы. Перевод П. Богатырева. Москва: »ЭКМО-ПИРЕСС«, 2002. (Зарубежная классика).

BRAVO CASTILLO

Madame Bovary. Edición y traducción Juan Bravo Castillo. Madrid: Espasa Calpe, 2001 (1993). (Collección austral, 327).

BUONO

Madame Bovary. Traduzione di Oreste del Buono. Milano: Garzanti, 1989 (1965). (I grandi libri Garzanti).

CAMPANA

Madame Bovary. Traduzione di Domenico Campana. S.l. : Rusconi editore, 1989 (1964). (Gente).

CARIFI

Madame Bovary. Traduzione di Roberto Carifi. Milano: Feltrinelli, 2001 (1994). (Universale Economica Feltrinelle. I classici).

CARRIER VÉLEZ

Madame Bovary. Traducción y notas Jorge Carrier Vélez. Barcelona: Edicomunicación, 1998. (Classicos universales. Colección Fontana).

CECCHI

Madame Bovary. Traduzione di Ottavio Cecchi. Roma: Newton & Compton editori, 1999 (1996). (Newton Biblios, 9).

DE MAN

Madame Bovary. Edited with a substantially new translation by Paul de Man. New York: Norton, 1965. (A Norton critical edition).

DESSAUER

Madame Bovary. Sitten aus der Provinz. Roman. Aus dem Französischen von Maria Dessauer. Frankfurt – Leipzig: Insel Verlag, 1997 (1996). (Insel Taschenbuch, 2130).

FERREIRA GRAÇA

Madame Bovary. Tradução de Fernanda Ferreira Graça. Mem Martins: Publicações Europa–America, s. a. [1996 ?]. (Livros de Bolso Europa–América, 196).

FEUSTEL

Madame Bovary. Ein Sittenbild aus der Provinz von Gustave Flaubert. Deutsch von C. Feustel. Halle a. d. S.: Otto Hendel, s. a. [1896].

KONCUT

Gospa Bovary. Značajji s podeželja. Prevedla Suzana Koncut. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998. (Veliki večni romani).

KOTEVSKA

Gospoda Bovari. Prevela Cveta Kotevska. Subotica: Minerva, ⁵1988. (Velike ljubavi).

LEGNÉ

Madame Bovary, oder: Eine Französin in der Provinz. Aus dem Französischen des Gustav Flaubert. Deutsch von Dr. Legné. Pest, Wien und Leipzig: Hartleben's Verlags=Expedition, 1858. [Erster Theil: 1–180; Zweiter Theil: 1–179; Dritter Theil: 1–168].

LEVSTIK 1915

Gospa Bovaryjeva. Prevel Vladimir Levstik. S. l.: Omladina, 1915.

LEVSTIK

Gospa Bovaryjeva. Prevedel Vladimir Levstik. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1982. (Petdeset najlepših po izboru bralcev).

MILIĆEVIĆ

Madam Bovari. Prevodilac Branko Milićević. Sarajevo: Svjetlost, 1989. (Biblioteka izabranih djela).

PERKER & SANDER

Madame Bovary. Sittenbild aus der Provinz. Aus dem Französischen übertragen von Ilse Perker und Ernst Sander. Stuttgart: Reclam, 1980 (1972). (Universal-Bibliothek, 5666).

PINXTEREN

Madame Bovary. Vertaling Hans van Pinxteren. Amsterdam: Pandora, 2003 (1988). (Pandora Klassiek).

RUSSELL

Madame Bovary. A story of provincial life. Harmondsworth – Baltimore – Ringwood: Penguin Books, 1965 (1950). (Penguin Classics).

STEEGMULLER

Madame Bovary. Patterns of Provincial Life. Translated from the French by Francis Steegmuller. London: David Campbell Publishers, 1993 (1928). (Everyman's Library, 140).

WIDMER

Madame Bovary. Aus dem Französischen übertragen von Walter Widmer. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1985 (1980). (dtv klassik, 2075).

C

Aprile, Max: Flaubert moraliste ambigu. Le thème du naufrage dans *Madame Bovary*. <http://tell.fll.purdue.edu/RLA-archive/1991/French-html/Aprile>.

Blumenberg, Hans, 1979: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigmen einer Daseinsmetapher.* Frankfurt: Suhrkamp. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 289).

Church, Margaret, 1972: A Triad of Images: Nature in *Madame Bovary*. *Mosaic* 5, 203–213.

Demorest, D.[on] L.[ouis], 1931: *L'expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert.* Genève: Slatkine reprints, 1967.

Friedrich, Hugo, 1961: *Drei Klassiker des französischen Romans. Stendhal, Balzac, Flaubert.* Frankfurt: Klostermann, 1970.

Gothot-Mersch, Claudine, 1966: *La genèse de Madame Bovary.* Paris: Librairie José Corti.

Hardt, Manfred, 1966: *Das Bild in der Dichtung. Studien zu Funktionsweisen von Bildern und Bildreihen in der Literatur.* München: Wilhelm Fink. (Freiburger Schriften zur Romanischen Philologie, 9).

Maurer, Karl, 1992: Literaturwissenschaft als Wissenschaft von übersetzter Literatur? *Arcadia* 27, 125–140.

Pistorius, Georges, 1971: La structure des comparaisons dans »*Madame Bovary*«. CAIEF [*Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*] 23, 223–242.

Steegmuller, Francis, 1928: Translator's Introduction. V: G. F., *Madame Bovary. Patterns of Provincial Life.* Translated from the French by Francis Steegmuller. London: David Campbell Publishers, 1993. (Everyman's Library, 140). xxxviii–xlvi [38–46].

Thibaudet, Albert, 1935: *Gustave Flaubert.* Paris; Gallimard, 1999. (Collection Tel, 72).

Ihanova »proza v pesmi«

Če bi bil ta prispevek, ki ima v naslovu nekoliko izzivalno zloženo zvezo »proza v pesmi«, namenjen bralcem, ki na področju literature ne bi bili dovolj poznavalski in izvedenski, bi jih bili seveda nemudoma dolžni opozoriti, da besedna zveza »proza v pesmi« z inverzijo obeh členov priključa pred oči znano besedilno obliko, imenovano »pesem v prozi«. Potemtakem želi »proza v pesmi« zaznamovati nekaj popolnoma nasprotnega od »pesmi v prozi«.

Medtem ko namreč uveljavljena žanrska oznaka »pesem v prozi« poimenuje pesem v nevezani, neverzni obliki, torej svojevrstno, vendar izredno heterogeno prozno formo, ki je na različne načine umetelno strukturirana, želimo z na videz protislovnim izrazom »proza v pesmi« označiti prozo, ki pa se odeva v utesnjeno pesemsko obliko. Tako postavljamo v središče pozornosti značaj tistih pesemskih besedil, ki to pravzaprav niso. Kar namreč ta besedila opredeljuje kot pesmi, je njihova zunanja podoba, ki zbuja pri bralcu na prvi pogled vtis, kakor da so oblikovana v verzih, in verzi so v očeh bralcev – upravičeno ali ne – od nekdanj merilo poezije. V resnici pa pod površinsko verzno podobo te, kakor ji pravimo, »proze v pesmi« odkrivamo le grafične vrstice, ki jih pač ne zameji šele zunanji rob strani kakor pri prozi, ampak se v različni oddaljenosti od njega ustavijo pred njim. Seveda bi to ne bilo nič posebnega, saj t. i. prosti verzi ravnajo podobno, le da teh vrstic, o katerih bo tukaj govor, na nobeni stopnji njihovega oblikovanja ni odločneje zaznamoval kateri izmed formalizacijskih sistemov, ki bi jih šele mogli pretvoriti v polne verze. Te vrstice ostajajo proza, čeprav ne zavzema-jo celotne širine strani in se okoli potiskane površine nabere precej praznega prostora. Skratka, gre za tekste, zaznamovane z lomljenimi vrsticami, ki se le s to svojo drugačnostjo razlikujejo od običajnega proznega zrcala.

Prvič obj.: Novak-Popov, Irena (ur.). *Slovenska kratka pripovedna proza* (Obdobja, Metode in zvrsti, 23). Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2006, str. 339–347.

Opisane lastnosti te »proze v pesmi« natanko ustrezajo nekaterim besedilom v novejši slovenski literaturi, ne nazadnje tistim, ki jih je objavil Alojz Ihan, zlasti v svoji prvi knjigi *Srebrnik* (1986). Vendar je gotovo, da se niti avtor sam niti večina ocenjevalcev njegove literature s tako oznako ne bi strinjali. Očitno jim je namreč tipografski dizajn teh besedil dovolj močan signal, da jih imajo za verzno pesem. Resda so kritiki te zbirke že od prvega dne podvomili o pravem verzem oz. pesemskem značaju teh besedil, vendar jih kljub temu – v ocenah, intervjujih in kritičnih pretrskih – kar naprej, čeprav skoraj vselej z rahlejšo ali izrazitejšo zadržanostjo, obravnavajo kot pesmi; nekateri pa jih celo, v popolnem neskladju s splošno veljavnim razumevanjem pojma, označijo kot »pesmi v prozi«.¹ Že v prvi oceni zbirke je govor o tem, da to »niso racionalistični verzni konstrukti papirnatega niča, ampak preproste parabolične pesmi, ki so že skoraj proza«² (Crnkovič 1986). V intervjuju z avtorjem Tea Štoka (1990: 133) ugotavlja, da je osrednji trik njegove poezije morda v tem, da v pesem vgrajuje narativno linijo *kratke proze*. Podobno meni Denis Poniž (2001: 300), češ da so njegove »pesmi-zgodbe zapisane v strnjeni, prej *prozni* kot pesniški govoricici«. Še najdlje je šla do sebe »zverinsko stroga« pesnica Svetlana Makarovič, ko je izjavila tole: »Ihan ima nekaj izredno močnih pesmi, ki so *v bistvu proza*, nimajo *tako rekoč nobene pesniške oblike*« (Malečkar 1991, 1505). In ko so avtorja takoj po izidu knjige vprašali, zakaj njegovi teksti kljub prozni strukturi nimajo prozne forme, je nekam mlahavo in ne ravno prepričljivo odgovoril, da se mu zdijo »še vedno bolj poezija kot proza«. To namreč, kar skuša »v čim krajši in čim bolj razumljivi obliki ubesediti«, ima preprosto za poezijo in ne za prozo (Blatnik, Žmauc 1986: 107). Čez nekaj let v intervjuju, v katerem kar petnajstkrat izreče besedo zgodba, izjavi, da je prav ta zanj »najmočnejše sredstvo pesniške sporočilnosti«. In nato beremo ključni stavek »zame je poezija vsako dobro kratko besedilo, ob katerem lahko začutiš ali doživiš kaj lepega« (Horvat, Virk 1993), pa čeprav se, kakor je povedal, »marsikatera moja pesem po obliki ne razlikuje od članka v časopisni kroniki« (Žabot 1987).³ Deset let po izidu *Srebrnika*, združujoč elemente iz obeh navedenih izjav, ponovno postreže s svojim razumevanjem poezije: »Dobra poezija v socialnem smislu je tista, ki bralcu v kratkem tekstu

1 Tako je Drago Bajt (1994) v oceni zbirke *Ritem* zapisal: »Ihanove pesmi so kratke pesmi v prozi oziroma prozne miniature.« Tudi Tomo Virk (2003: 142), ki upravičeno opozarja, da »je v tej poeziji res dominanten prozni *ritem*«, razglaša mnoge Ihanove tekste za »pesmi v prozi«.

2 Nekateri dele v citatih in polcitatih je s kurzivno pisavo zaznamoval avtor tega spisa.

3 Oblika se tukaj ne nanaša na vrstično dolžino, ampak najbrž na zgodbeni značaj besedil, morda pa tudi na stil.

omogoči doživeti večjo intenzivnost in napetost kot v enako dolgem časopi-
snem članku« (Cvet 1996).

Poezija, opredeljena na tak način, se pravi kot kratek tekst, ki omogoči
bralcu intenzivno in vznemirljivo doživetje, lahko zajame vsaj dvoje: lirsko
pesem in kratko pripovedno prozo, se pravi kratko zgodbo, morda pa še
bolj njeno mlajšo in manjšo sestro, imenovano zelo kratka zgodba, ki jo v
drugih literaturah imenujejo *short short story*, *very short story*, *shortest story*,
short shorts, *Kürzestgeschichte*, *cuento brevísimo* ali kako drugače. Zakaj lite-
rarna veda lahko opredeljuje kratkost, na katero Ihan s tako veliko vnemo
prisega, tudi kot konstitutivno nadžanrsko kategorijo, ki ne zajema samo
lirike in pripovedništva, ampak tudi dramatiko: tedaj namreč ni le kvanti-
tativna oznaka, ki izraža majhnost fizičnega obsega besedil in intenziteto
izpovedne ali pripovedne ali dramatične zbitosti, temveč je hkrati tudi kva-
litativna, saj označuje še posebnosti njihove forme, tj. redukcijo in zgošče-
nost jezikovnih sredstev ter visoko stopnjo tekstovne prepletenosti.⁴

Oblika, ki nas zaposluje, ni ne lirski pesem ne dramatična kratka for-
ma, ampak t. i. zelo kratka zgodba, katere najbolj opazna lastnost je – na
kratko in popreproščeno povedano – ta, da vsebuje malo informacij.⁵ To
pomeni, da nima predzgodbe, prizorišče se skorajda ne menja, opisi prostora
in časa ter karakterizacije oseb so zreducirane ali celo opuščene, število
oseb je močno skrčeno, prav tako tudi dogajanje; in ima dvomljivo odprt za-
ključek. Kot prozni eksperiment med tradicijo in inovacijo zelo kratka zgod-
ba lahko sprejme elemente iz raznoterih literarnih (enodejanka, pesem) in
polliterarnih ali neliterarnih kratkih oblik (aforizem, anekdota, basen, esej,
legenda, parabola, pravljica). Kar zadeva njeno dolžino, so literarni zgodovinarji
različnega mnenja. Seveda priznavajo, da je meja med kratko in zelo
kratko zgodbo tudi glede obsega zabrisana, vendar določujejo spodnjo mejo
zelo kratke zgodbe s 50 do 150 besedami, medtem ko niha zgornja meja od
1200 do 2500 besed (Schubert 1997: 28).

Mnoge Ihanove zgodbe ustrezajo v veliki meri, ne glede na njihovo gra-
fično podobo, prav značilnostim t. i. zelo kratkih zgodb. Taka je npr. pri-
povedno zgoščeni *Nadrealistični scenarij*, ki sodi s 148 besedami med krajše
zelo kratke zgodbe.⁶

4 O sorodnosti med pesmijo in kratko zgodbo govori več avtorjev, bodisi pisatelji ali lite-
rarni zgodovinarji. Julio Cortázar (1986: 191), sam avtor kratke proze, je npr. prepričan,
da »sta pomen in učinkovitost zgodbe odvisna od vrednot, specifičnih za poezijo«, med
katere šteje mdr. napetost, ritem, notranji utrip ipd.

5 O t. i. kratki dramatiki, njenih različnih oblikah in značilnostih ter o njihovem poime-
novanju v različnih literaturah razpravlja Brigitte Schultze (1996).

6 Za primerjavo ima npr. *Srebrnik*, po katerem je imenovana celotna zbirka, 142 besed.

Nadrealistični scenarij

Nadrealistični scenarij: moški stopi v katedralo. Grobna tišina. Daleč spredaj pri oltarju kleči mlada ženska in moli. Nenadoma se obrne. Moški se v hipu zaljubi. Kot v transu stopa proti njej. Njegovi koraki enakomerno udarjajo v čas. Ženska ga negibno opazuje. Njena lepota počasi sivi, v obraz se ji zarisujejo gube. Moški stopa hitreje. Ritem korakov naglo pospešuje. Ženska se očitno stara. Moški začne teči, tiktakanje korakov preide v enakomeren, skoraj boleč brezbarven zvok. Ženski odpadejo zobje, koža postane raskava, lasje čisto beli. Od groze moški obstane. Začne se umikati. Ženska postaja spet mlajša, vrača se ji prejšnja lepota. Moški se ji začne približevati. In umikati. In približevati. In umikati. Nekoč pa se odloči. Ne oziraje se na karkoli stopi k njej in jo prime za rame. Od obokov katedrale se začno razlegati zvoki orgel. Ljudje se zbirajo, pred oltar stopi duhovnik. Oblečen je v črno.

Oznaka scenarij v naslovu besedilo žanrsko nedvoumno zavezuje k pripovednosti. Čeprav pojem scenarij ne sodi v ožji svet umetniške literature, ampak predvsem v območje filma, je to vendarle pripovedna forma, saj gre za besedilno predlogo, ki vsebuje podatke o nastopajočih osebah, scensko členjen potek dogajanja ter zapis o najvažnejših vizualnih in akustičnih predstavitev. In v *Nadrealističnem scenariju*, ki pripoveduje srhljivo zgodbo, denimo o sleherniku, o erosu in thanatosu, o trenutnosti življenja in hipnosti ljubezni, o hrepenečem srcu in trdni realnosti, o človekovi izročeni pogubnim silam ipd., so nekateri teh elementov, vidni in zvočni, močno opazni, ne da bi seveda bili uporabljeni sistematično.

Najbolj filmsko oblikovan del *scenarija*, v katerem se *nadrealistično* prežemata dve doživljeni resničnosti, sedanost in sanjskost, odkrivamo v živahni dejavnosti moškega, ki se ženski vztrajno približuje in od nje oddaljuje. Izmenično torej ponavlja gibanje v obe strani: *Moški se ji začne približevati. In umikati. In približevati. In umikati.* Premikanje v tem spremenjenem zaporedju smeri se očitno dogaja tako, da moški ritmično stopa naprej in čez čas nazaj, ne da bi se pri ponavljajoči se spremembi smeri tudi obračal. Ta hoja moškega, ki se v obrnjeni smeri torej premika zadenjsko, se pravi s hrbtom v smeri gibanja, pa seveda učinkuje nenaravno, mehanično, zlasti če si jo predstavljamo v pospešenem ali upočasnjenem tempu. Gre za izrazito filmski postopek, imenovan inverzija gibanja, ki je namenjen za doseganje posebnih vizualnih efektov.

Dejavnost moškega telesa, to njegovo zunanje premikanje po vzdolžni osi cerkvene ladje, ima hkrati še nek drug pomen. Gre za simbolno razsežnost časa, saj razdalja med moškim in žensko ni le prostorska, ampak tudi časovna. Zunanostno spreminjanje mlade ženske nedvoumno razodeva,

da vsak njegov korak naprej pomeni korak v prihodnost, medtem ko vsak korak nazaj vrača žensko v sedanjost. Moški s primikanjem k ženski in odmikanjem od nje potemtakem usodno posega v čas, ki človeka loči od smrti. Ne samo da *njegovi koraki enakomerno udarjajo v čas*, govor je tudi o *tiktakanju korakov*, ki nazorno konotira merjenje časa, tistega kratkega, pritlehnega v katedrali, predvsem pa daljšega, obočnega med mladostjo in starostjo: to *tiktakanje korakov* namreč *preide v enakomeren, skoraj boleč brezbarven zvok*. Akustiko teh usodnih korakov, ki trgajo *grobno tišino*, v katero je vstopil moški, izpodrine na koncu vse preglasujoča orgelska glasba, ki se v znamenju smrti z vrha razlega po božji hiši.

Ob proznem zapisu *Nadrealističnega scenarija*, ki smo ga navedli zgoraj, moramo priznati, da ne gre za Ihanovo izvorno obliko te zgodbe. Navedeni zapis zgodbe torej ni nastal po volji avtorja, čeprav domnevamo, da bi bil konec koncev to lahko storil, saj ne bi bilo edinkrat, da bi káko svoje besedilo objavil v tako konsekvantno prozni obliki kakor je naš zgornji zapis. Tako npr. obstaja izpred knjižne objave zgodbe o prvi spolni skušnji treh prijateljev, naslovljene *Angela* v zbirki *Južno dekle* (str. 40), še revijalni natis tega teksta,⁷ ki je grafično organiziran na enak način kakor gornji, se pravi v popolnoma razvezani prozi, medtem ko o tistem v knjigi ni mogoče z gotovostjo trditi, da hoče tudi ta veljati kot čista proza; tiskarska podoba teksta je namreč pesemska in vrstice so, podobno kakor pri drugih Ihanovih verzoidnih tekstih, poljubno lomljene, desni rob pa, kljub temu da ga te skoraj dosežejo, tudi tam ni poravnan.

Vendar tokrat Ihan za svoj *Nadrealistični scenarij* ni izbral prozne oblike, ampak pesemsko; sicer je omenjeno delo v knjižni obliki objavil trikrat, in to kar v dveh verzijah: eno (A) v dveh zbirkah, *Srebrnik* (1986) in *Salsa* (2003), drugo (B) samo enkrat v zbirki *Ritem* (1993).

⁷ *Sodobnost* 1995, 43/1–2, 78–79.

A

Nadrealistični scenarij

- 1 Nadrealistični scenarij: moški stopi
- 2 v katedralo. Grobna tišina. Daleč spredaj
- 3 pri oltarju kleči mlada ženska in moli.
- 4 Nenadoma se obrne. Moški se v hipu zaljubi.
- 5 Kot v transu stopa proti njej. Njegovi
- 6 koraki enakomerno udarjajo v čas. Ženska
- 7 ga negibno opazuje. Njena lepota počasi
- 8 sivi, v obraz se ji zarisujejo gube.
- 9 Moški stopa hitreje. Ritem korakov naglo
- 10 pospešuje. Ženska se očitno stara.
- 11 Moški začne teči, tiktakanje korakov
- 12 preide v enakomeren, skoraj boleč
- 13 brezbarven zvok. Ženski odpadejo zobje,
- 14 koža postane raskava, lasje čisto beli.
- 15 Od groze moški obstane. Začne se umikati.
- 16 Ženska postaja spet mlajša, vrača se ji
- 17 prejšnja lepota. Moški se ji začne pri-
- 18 bliževati. In umikati. In približevati.
- 19 In umikati. Nekoč pa se odloči. Ne oziraje
- 20 se na karkoli stopi k njej in jo prime
- 21 za rame. Od obokov katedrale se začno
- 22 razlegati zvoki orgel. Ljudje se zbirajo,
- 23 pred oltar stopi duhovnik. Oblečen je v
- 24 črno.

B

Nadrealistični scenarij

- 1 Nadrealistični scenarij: moški stopi v katedralo.
- 2 Grobna tišina. Daleč spredaj pred oltarjem
- 3 kleči mlada ženska in moli. Nenadoma se obrne.
- 4 Moški se v hipu zaljubi. Kot v transu stopa proti njej.
- 5 Njegovi koraki enakomerno udarjajo v čas.
- 6 Ženska ga negibno opazuje. Njena lepota počasi sivi,
- 7 v obraz se ji zarisujejo gube. Moški stopa hitreje.
- 8 Ritem korakov naglo pospešuje.
- 9 Ženska se očitno stara. Moški začne teči,
- 10 tiktakanje korakov preide v enakomeren,
- 11 skoraj boleč brezbarven zvok.
- 12 Ženski odpadejo zobje, koža postane raskava,
- 13 lasje čisto beli. Od groze moški obstane.
- 14 Začne se umikati. Ženska postaja spet mlajša,
- 15 vrača se ji prejšnja lepota. Moški se
- 16 ji začne približevati. In umikati. In približevati.
- 17 In umikati. Nekoč pa se odloči. Ne oziraje se
- 18 na karkoli stopi k njej in jo prime za rame.
- 19 Od obokov katedrale se razležejo zvoki orgel.
- 20 Ljudje se zbirajo, pred oltar stopi
- 21 duhovnik. Oblečen je v črno.

Med obema verzijama *Nadrealističnega scenarija* opazamo že na zunaj precejšnje razlike, ki zadevajo tako obseg teksta, prva verzija (A) je namreč za tri vrstice daljša, kakor tudi dolžino in sintaktično sklenjenost vrstic. Prva verzija ima krajše vrstice, tistih namreč, ki obsegajo 15 ali več zlogov, je samo šest, medtem ko se število daljših vrstic v drugi (B) podvoji na dvanajst. In medtem ko je v novi verziji – v nasprotju s prejšnjo – od 21 vrstic semantično in sintaktično sklenjenih šestnajst (75 %), je v prvi verziji med 24 vrsticami ostalo sklenjenih samo deset (40 %). Ta lastnost verzije A je posledica Ihanovega precej ustaljenega ravnanja, da vrstice poljubno prelomi, ne da bi se kaj prida oziral na njihovo sintaktično podobo. To navado, ki jo opazamo tudi pri drugih njegovih tekstih, je mentorsko prizanesljivi Tone Pretnar (1985: 51) še pred izidom njegove prve zbirke *Srebrnik*, povzdigujoč jo v gibalno Ihanove pesniške govorice, tako rekoč nobilitiral. Nekritično je celo zapisal, da gre za avtorjev hoteni razkorak oz. napetost med verznim in skladijskim členjenjem, ki da je »diskreten poskus zlahtnega 'izpeljanega' pesniškega eksperimentiranja«. Vendar tako kakor v mnogih drugih tekstih označeni postopek tudi v tem

ni bil ravno iskateljsko izviren, pa tudi ne estetsko učinkovit. Kakor smo že pokazali, je Ihan drugače ravnal v drugi verziji (B), tam je namreč odločneje uskladil vrstice s sintaktičnimi enotami.

Če bi imeli njegove po večini poljubne vrstice za verze, bi lahko opisali način, kako je to dosegel, z verzološkim izrazjem: zmanjšano je število sintaktičnih enjambementov,⁸ poleg tega pa je izvržen edini morfološki enjambement, ki je na koncu 17. vrstice v prvi inačici razbil besedo (*pri-bliževati*).⁹ Vrstice so se sedaj potemtakem semantično in sintaktično učvrstile.

S tem ko so vrstice besedila v pretežni meri postale sklenjene, je seveda nasploh ustvarjena trdnejša podlaga za ugodnejšo, tokrat skoraj gotovo namerno uporabo enjambementa kot posebnega verznooblikovalnega elementa. V sklepnih vrstičnih dvojicah obeh verzij *Nadrealističnega scenarija* opazamo prav na območju tega sredstva pravi pravcati prodor v verzno umetnost.

Zanimivo je, da se enjambementa v obeh verzijah razlikujeta; v verziji B je takšen:

- 22 Ljudje se zbirajo, pred oltar stopi
23 duhovnik. Oblečen je v črno.

Izjavo *pred oltar stopi* sintaktično dopolnjuje – pač po šibki intonacijski pavzi antikadenčnega tipa – šele v naslednjem verzu *duhovnik*, in z njim se celotna poved zaključi s končnim ločilom, torej z močno intonacijsko pavzo, tokrat kadenčnega tipa. S tem postopkom je *duhovnik*, ki je subjekt stavka, kot prestopljeni člen sintaktične enote dobil mesto, ki je semantično močno poudarjeno. Bralčeve posebne pozornosti namreč ne pritegne v prvi vrsti duhovnik, tudi ne zaradi tega, ker je, kakor preberemo v naslednjem trenutku, *oblečen v črno*, ampak ker je sporočilo presenetljivo drugačno od pričakovanega: namesto prihoda služabnika božjega v črnem oblačilu si bralec ob bučanju orgel prej obeta nastop srečnega para, moškega z žensko, ali točneje, ženina in neveste. To pa zato, ker frazem »stopiti pred oltar« v slovenščini pomeni toliko kot – »poročiti se«.

- 8 Verzni, tukaj pač vrstični prestop, ki zaznamuje semantično-sintaktični prehod iz ene vrstice v drugo, lahko loči na koncu verza/vrstice ohlapneje ali tesneje povezane sintaktične enote; npr. zvezo dveh kolonov: moški *stopi* / *v katedralo* (v. 1 in 2); akcentski enoti, ki sestavljata kolon: *Njegovi* / *koraki* (v. 5 in 6); ali samo akcentsko enoto: *Ne oziraje* / *se na karkoli* (v. 19 in 20).
- 9 Trditev, da Ihan deli besede zaradi tega, ker »s tem pridobi večjo dolžinsko izenačenost verza« (Žerjal 1987: 403), ni utemeljena; ustaljeno število zlogov v vrsticah, t. i. silabična stabilnost mu je namreč nasploh malo mar.

Drugače je sporočilo poantirano v verziji A:

22 [...] Ljudje se zbirajo,
23 pred oltar stopi duhovnik. Oblečen je v
24 črno.

V nasprotju z ambivalentno mlajšo verzijo B je tukaj dikcija oblikovana tako, da bralca ne preseneča prihod duhovnika pred oltar, ki je tako rekoč samoumeven, marveč barva njegovega mašniškega ornata. Vsa poanta te inačice je namreč usmerjena v pridevnik *črno*, dominantno barvno besedo, ki se je po vrstičnem prestopu – razbita je akcentska enota *v / črno* – v zadnji vrstici osamosvojila. Ker je tam edina beseda in povrhu še kratka, je kot nosilka barve dobila močan emotiven poudarek. Prav to barvno znamenje žalovanja razkrije, da zvenenje orgelske glasbe v cerkvi ne spremlja radosti in veselja, denimo poročnega obreda, ampak uvaja črno mašo za pokojno žensko (morda še celo za moškega).

V obeh verzijah *Nadrealističnega scenarija* sta začetek in konec teksta semantično povezana v znamenju smrti: grobni tišini in oltarju v prvih vrsticah ustrezata na koncu oltar in duhovnik v črnem. V nasprotju z verzijo A, ko v začetku *pri* oltarju kleči ženska in na koncu *pred* oltar stopi duhovnik, je v verziji B ta povezanost leksikalno s posebno nianso še tesneje podprta. Simetrično – v drugi vrstici z začetka in drugi s konca – sta zapisana enaka prislova prostora: *pred oltarjem* oz. *pred oltar*: se pravi, da gre za predložno identična prislova, čeprav je prvi prislov mesta, drugi pa prislov smeri. Ponovitev enakega prislova je pomenljiva, zakaj prav v izpraznjenem prostoru *pred oltarjem*, tam, kjer je mlada ženska prej klečala – sprva vernica pri molitvi, nato *negibna* opazovalka – se nam ponuja podoba krste z njenim truplom; in duhovnik v črnem stopi prav na to mesto.

Naša opažanja nas pripeljejo do sklepa, da *Nadrealistični scenarij* označimo kot t. i. zelo kratko zgodbo, ki je učinkovito, gospodarno oblikovano, sklenjeno besedilo: v zamejenem času in prostoru ter z minimalnim številom oseb s hipno osvetlitvijo na zgoščen in intenziven način s posebnega kota predoči nekaj, kar lahko imenujemo resnica o človekovem bivanju. Zgodba bralcu omogoči intenzivno in vznemirljivo doživetje, ki seveda natanko ustreza temu, kar je jedrna zahteva Ihanove poetike. Dejstvo, da obravnavani tekst, kakor mnoge druge njegove zgodbe, hlina verzno pesem, je zavoljo neizraznosti, neizoblikovanosti in nefunkcionalnosti njegove grafične strukture, če izvzamemo zaključne vrstice, pravzaprav postranskega pomena. Le pretanjeno formirani vrstični prestop na koncu obeh različic besedila deluje v verzni smislu izredno prepričljivo pač zato, ker izpolnjuje

pristno vlogo učinkovitega verzifikacijskega sredstva.¹⁰ Pravi verzni prestopi pa v Ihanovih tekstih niso ravno pogosti, svojo polno estetsko funkcijo enjambementi namreč praviloma izpolnjujejo le v besedilih, oblikovno oklenjenih v zaresnem verzem korzetu, ki je seveda lahko bolj ali manj tesen.

Čeprav je torej Ihan za svoj *Nadrealistični scenarij* izbral kar dvakrat pesemsko zunanjo formo in nobenkrat tiste prozne, ki smo jo mi na svojo roko navedli zgoraj, v bralčevi percepciji obeh izraznih modusov – pesemskega in proznega – ne pride do bistvenih razlik. Ugotavljamo namreč, da verzov, ki so zgolj intendirani, ob še tako prizadevnem oslušovanju ne beremo drugače kakor prozne vrstice, se pravi, da ob branju enih ali drugih ne spreminjamo intonacije. Kaj bi tedaj moglo ob drugih ugotovitvah še prepričljiveje potrditi dognanje, da v resnici nimamo opraviti s pravimi verzi.

Sklenemo lahko z vprašanjem, na katero seveda ni pričakovati odgovora. Glasi se pa takole: če je uveljavljena uredniška praksa, da so v pesniških antologijah poleg verzni objavljani tudi neverzni teksti, t. i. pesmi v prozi – takšni sta npr. *Orfejev spev, antologija svetovne poezije v izboru slovenskih pesnikov* in *Moderna francoska poezija*, ki jo je sestavil Boris A. Novak – ali ni morda potem upravičeno pričakovati, da sestavljalci antologij kratke proze uvrstijo vanje tudi *prozo v pesmi*, torej take tekste, ki so v resnici proza, vendar jih avtorji našemijo v pesmi.

Viri

Ihan, Alojz, 1986: *Srebrnik*. Ljubljana: Književna mladina Slovenije.

Ihan, Alojz, 1989: *Pesmi. Izbor*. Ljubljana: Emonica.

Ihan, Alojz, 1993: *Ritem*. Celovec, Salzburg: Založba Wieser.

Ihan, Alojz, 1995: Angela. *Sodobnost* 43/1–2, 78–79.

Ihan, Alojz, 1995: *Južno dekle*. Ljubljana: Mihelač.

Ihan, Alojz, 2003: *Salsa*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Literatura

Bajt, Drago, 1994: Dvojno dno pesmi. *Razgledi* 4. 2.

Blatnik, Andrej, ŽMAUC, Bojan, 1986: Pomenek z Alojzom Ihanom. *Mentor* 6/1. 105–109.

10 Mesto, kjer sintaktična enota v vezanem besedilu zapusti vrstico, da bi se nato naselila v naslednji, lahko v nevezani obliki nadomesti pomišljaj. Npr. (A) *Oblečen je v – črno*. (B) *Ljudje se zbirajo, pred oltar stopi – duhovnik. Oblečen je v črno*.

- Cortázar, Julio, 1988: O kratki zgodbi in njenem ozadju. *Zasledovalec. Kratke zgodbe*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 182–193.
- Crnkovič, Marko, 1986: Srebrnik: inavguracija metaromantike. *Teleks* 19. 6.
- Cvet, Cvetka, 1996: V svetu dejstev poezija ne utihne. [Intervju z A. I.]. *Republika* 30. 11.
- Horvat, Jože, Virk, Jani, 1993: Pogovor s pesnikom in doktorjem medicinskih znanosti Alojzom Ihanom. *Slovenec (Sobotno branje)* 11. 12.
- Malečkar, Nela, 1991: Pogovor s Svetlano Makarovič. *Nova revija* 116. 1501–1510. Tudi v: N. M., 1997: *Ne le intervjuji: 1982–1997*. Ljubljana: ŠOU – Študentska založba. 32–44.
- Poniž, Denis, 2001: *Slovenska lirika 1950–2000*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Pretnar, Tone, 1985: O verzu in sporočilu pesemskih besedil v tej številki. *Mentor* 5/4. 50–51.
- Schubert, Susanne, 1997: *Die Kürzestgeschichte: Struktur und Wirkung. Annäherung an die Short Short Story unter dissonanztheoretischen Gesichtspunkten*. Frankfurt itd.: Peter Lang.
- Schultze, Brigitte, 1996: Vielfalt von Funktionen und Modellen in Geschichte und Gegenwart: Einakter und andere Kurzdramen. *Kurzformen des Dramas. Gattungsspezifische, epochenspezifische und funktionale Horizonte*. Ur. W. Herget, B. Schultze. Tübingen – Basel. 1–29.
- Štoka, Tea, 1990: Alojz Ihan. *Začasno bivališče. Portreti mlade književne generacije 80-ih let*. Ur. L. B. Njatin. Ljubljana: Aleph RK ZSMS – LS.
- Virk, Tomo, 2003: Neka povsem druga zgodba. V: Alojz Ihan: *Salsa*. 141–149.
- Žabot, Vlado, 1987: Pogovor s pesnikom Alojzom Ihanom. *Delo* 6. 2.
- Žerjal, Vita, 1987: Nenavadna zaznava resničnosti. *Slavistična revija* 35/4. 403–413.

Smrtna rima v prevodih Celanove *Fuge smrti*

Presojanje prevodov kake pesmi Paula Celana¹ (1920–1970) v druge jezike na strokovnem srečanju književnih prevajalcev v letu 2005 dobiva posebno obeležje, če ob uglednem pesnikovem mestu v svetu poezije upoštevamo vsaj dvoje. Prvo, letos je minilo šestdeset let od konca druge svetovne vojne in osvoboditve preživelih internirancev iz koncentracijskih taborišč, hkrati pa tudi nastanka Celanove najbolj znane pesmi *Todesfuge* (*Fuga smrti*), katere osrednja tema je prav trpljenje in smrt taboriščnih žrtev – judov. Drugo, Paul Celan ni samo eden velikih nemških pesnikov, če ne morda največji med tistimi, ki so ustvarjali v drugi polovici 20. stoletja, ampak tudi imeniten prevajalec cele male biblioteke svetovne poezije, poleg Stefana Georgeja in R. M. Rilkeja je namreč tretji nemški lirik 20. stoletja s pomembnim prevajalskim opusom.²

Fuga smrti, intimni umetniški odziv na holokavst, je vzbujala v povojni Nemčiji veliko pozornost in globoko prizadetost.³ Čeprav je ta tema zazna-

Prvič obj.: Ožbot, Martina (ur.): *Prevajanje besedil iz prve polovice 20. stoletja* (Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev, 31) (Obdobni pristop, 5). Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 2006, str. 72–101.

- 1 Po zapisu W. Emmericha (1999: 68) je pesnik želel, da se njegov psevdonim, ki je anagram njegovega romuniziranega priimka Ancel (prvotno Antschel), naglasi na prvem zlogu. Nasprotno pa Dudnov *Aussprachewörterbuch* (1990, 3. izdaja) ime naglasi na drugem zlogu.
- 2 Celan, ki je prevajal iz sedmih jezikov, je načrtoval antologijo svetovne lirike pod naslovom *Fremde Nähe* (Bližina tujega), ki ga je treba razumeti kot bližino tega, kar je tuje in drugačno. Tam naj bi bili v prvem zvezku objavljeni njegovi prevodi, v drugem pa prevodi mlajših avtorjev (Gellhaus 1998: 390). Zbornik ni nikoli izšel, so pa v Nemškem literarnem arhivu tako naslovili obsežen razstavni katalog, posvečen Celanu kot prevajalcu: *Fremde Nähe. Celan als Übersetzer* (Gellhaus 1998). – O tem, kako velik ugled uživa pesnik kot prevajalec, priča tudi nagrada, poimenovana Paul-Celan-Preis, ki jo od l. 1988 dalje vsako leto podelijo za odlične literarne prevode, sprva samo iz francoščine v nemščino, od l. 1994 pa za prevode iz vseh jezikov.
- 3 Pesem je bila, pod drugačnim naslovom – *Tangoul Morții* (Tango smrti), prvič objavljena l. 1947 v romunščini, prevedel jo je Petre Solomon. Šele naslednje leto je bil natisnjen njen nemški izvirnik, ki odslej nosi naslov *Todesfuge*, v pesnikovi prvi zbirki *Der Sand*

movala tudi njegovo kasnejše pesnjenje,⁴ se je Paul Celan uveljavil natanko s to izjemno lirsko umetnino, ki je moderna po pesniških lastnostih in aktualna po idejno-politični sporočilnosti. Oblikovna drznost in odkriti spopad z nacističnim nasiljem sta razloga, zavoljo katerih občinstvo pesnika povezuje prav s to pesmijo, tako kakor Pabla Picassa z njegovo znamenito sliko Guernica. Nič presenetljivega torej, če to zgoščeno, predirljivo in čustveno pesem Theo Buck (2002: 26) domiselno označuje kot stvaritev, ki je obstojna kar v treh pogledih – umetniškem, etičnem in človeškem. Prav to pričevanjsko pesem o holokavstu, ki sta ji tuja sentimentalni patos in tarnanje, je avtor v petdesetih letih na literarnih prireditvah in ob različnih drugih priložnostih zelo pogosto recitiral. Kasneje, v šestdesetih letih, pa je pesnik ni več javno prebiral, prepovedal je celo njeno objavo v antologijah in preklical dovoljenje za objavo tega besedila v šolskih čitankah. In ko so, denimo, pol leta pred njegovo smrtjo na koncu pesniškega branja v Jeruzalemu poslušalci hoteli slišati še *Fuge smrti*, je njihovo burno zahtevo z nejevoljo odločno odklonil (Kraft 1980: 740).⁵

Za Celanov korenito spremenjeni odnos do te svoje pesmi obstaja več razlogov, ki so bodisi kulturnopolične, literarnopolemične ali estetske narave. Politiki, pedagogi in duhovniki so pesem sčasoma instrumentalizirali, uporabljali so jo kot sredstvo za obvladovanje mračne nemške preteklosti, kot estetsko orodje v svarilnem prikazovanju holokavsta (Firges 1999: 95), postala je neke vrste obredna pesem za prireditve, posvečene krščansko-judovskemu sporazumevanju (Mayer 1967: 357). Pesem so navajali še v zvezi z odmevnimi, vendar neutemeljenimi obtožbami Claire Goll, vdove po Yvanu

aus den Urnen (Pesek iz žar). Ker pa je Celan zavoljo preštevilnih hudih in smiselno ne vedno razpoznavnih tiskarskih napak takoj prepovedal prodajo knjige, je pesem postala znana šele po tem, ko jo je l. 1952 objavil sprva v štirinajstdnevniku *Neue literarische Welt*, nato pa skupaj z nekaterimi drugimi besedili iz umaknjene knjige ponovno uvrstil v svojo novo pesniško zbirko *Mohn und Gedächtnis (Mak in spomin)*; tam je njeno mesto precej opazno poudarjeno, saj je postavljena – kot samostojen tekst zunaj vseh ciklov – natanko v sredo knjige. – Kratek pregled s podatki o nastanku pesmi in njenih objavah ter komentar je objavila Barbara Wiedemann (2003: 606–609).

- 4 O tem gl. Konietzny (1990: 38), Lamping (1996: 100–118), Firges (1999: 67 idr.).
- 5 Ko je založba Suhrkamp leta 1975 izdala dvojni gramofonski album Celanovih branj njegovih pesmi, ki jih je več nemških radijskih postaj emitiralo v šestdesetih letih (le ena je iz l. 1954), med skoraj osemdesetimi njegovimi teksti ni *Fuge smrti*. Potemtakem ne preseneča, da Celan, ki je med letoma 1952 in 1969 poslal v pismih sprva ženi Gisèle, nato pa tudi sinu Ericu, več lastnih prevodov svojih pesmi v francoščino, mednje nikoli ni uvrstil nobene iz zgodnje zbirke *Mak in spomin*, torej tudi ne *Fuge smrti* (Gossens 2003: 361–363). – Celanovo lastno branje te pesmi je ohranjeno le na enem samem posnetku, narejenem konec petdesetih let, ki je dostopen tudi na internetu (<http://gedichte.vu/>). Izjava Johna Felstinerja (2001: 32), da jo je sam ali z družino ali s prijatelji ali študenti poslušal kakih stokrat, se najbrž nanaša na ta zvočni zapis in ne na živo branje pesnika.

Gollu, češ da je Celan plagiral pesmi njenega moža. Zopet drugačen vzrok tiči v tem, da so pesem različni pisci vpletali v ostre izmenjave mnenj o znanem vprašanju, ali je pisanje poezije po Auschwitzu možno ali ne.⁶ Pojavljale so se namreč obdolžitve o čezmerni estetizaciji, češ da je ta pesem, merjena ob skrajnih grozotah nacističnih uničevalnih taborišč, prelepo in predovršeno oblikovana.⁷ Nemški pisatelj in literarni kritik Reinhard Baumgart (1965: 49) denimo se sprašuje, razpravljajoč o prikazovanju nečloveškega ravnanja v nemški literaturi, ali ne ponuja *Fuga smrti* s svojimi motivi, ki da so komponirani v rafinirani partituri fuge, že kar preveč umetniškega užitka, saj da je zavoljo estetskega stilizacijskega načela ves obup, ki ga pesem izraža, temeljito »olepšan«. Popolnoma drugačnega mnenja je germanist Walter Müller-Seidel (1969: 180) v zadnjem poglavju svoje knjige o literarnem vrednotenju, ki so ga tedaj najpogosteje odpravili še kot neznanstveno temo. Tam zavrača Baumgartov očitek, da bi naj bila ta Celanova pesem prelepa; taka sodba da namreč izhaja iz naše splošne nezaupljivosti do lepega. Po zelo prepričljivem utemeljevanju izpelje sklep, da »pesem – tudi moderna – nikakor ne more biti dovolj lepa, če le ničesar ne olepšuje. Od slehernega olepšavanja pa je Celanova 'Fuga smrti' zavoljo načina, kako je izvedena, oddaljena kakor le katera«. Da ne gre za nikakršno polepšanje zgodovinskih grozodejstev, meni tudi P. H. Neumann (1979: 236), ker so »zgodovinsko lépo, umetnost fuge in z njima Celanova pesem *poenačeni* z grozo: ne kot lepota groze, marveč kot grozota lepote.« Povsem jasno je še stališče Thea Bucka (2002: 12), češ da pesmi tisti, ki se mu zdi »lepa«, ne razume: »*Fuga smrti* je in ostaja za prihodnje rodove primer mogoče lirike – po Auschwitzu in z Auschwitzem.«⁸

Prepričani o visoki umetniški stopnji *Fuge smrti*, o močnem naponu med skrajno grozo pesemskega dogajanja na eni in pesemsko izoblikovanostjo

- 6 O tem pregledno razpravlja Dieter Lamping (1996) v svoji knjigi v 7. poglavju, naslovljenem »Sind Gedichte über Auschwitz barbarisch? Über die Humanität der Holocaust-Lyrik«. Pisec opozarja na to, kako je Theodor W. Adorno svojo prvotno sodbo, da je pisati pesem po Auschwitzu barbarsko, kasneje prav pod vplivom Celanove holokavtske lirike ne samo umaknil, ampak že kar preklical. Drugi vir (Gutman 1998: 979) navaja, da je to storil potem, ko je poslušal kantato *Preživeli iz Varšave* (*Ein Überlebender aus Warschau*) Arnolda Schönberga iz leta 1947, češ da »groza v glasbi ni še nikoli zvenela tako resnično« kakor v tej skladbi.
- 7 Podoben odnos opazamo tudi pri presojanju nekaterih drugih literarnih del, katerih tema je trpljenje v taboriščih smrti. Primu Leviju (2003: 45) se npr. Vercorsova novela *Orožje noči* ob ponovnem prebiranju zdi »neznosno polna esteticizma in literarne ambicioznosti«.
- 8 Razpravljajoč o raznoliki recepciji *Fuge smrti*, poroča Felstiner (2001: 288–289 in 330–331) mdr. tudi o tem, da obstaja med več ko sto skladbami, nastalimi na podlagi Celanovih lirskih tekstov, vsaj sedem uglasbitev prav te pesmi.

na drugi strani, ki pa ji je tuj sleherni okrasni blišč, izhajamo prav iz njene izjemne estetske podobe, ki je seveda plod do potankosti preiščenega pesniškega snovanja. Ali kakor je v literaturi o Celanu že bilo zapisano: vse v tej pesmi je namerno in oblikovano.

Pesemsko dogajanje obvladuje nasprotje med množico trpečih, s katero se poistovetimo tako pesnik kakor tudi bralci, ter brezimnim posameznikom, označenim kot *ein Mann* / moški ali *er/on*. Na eni strani torej taboriške žrtve, ki same govorijo v prvi osebi množine (»črno mleko jutra pijemo«), na drugi njihov mučitelj in morilec, ki nima svojega glasu, do besede pride le posredno v tožbah zбора. Ta navaja njegove ukaze v premem govoru (»globlje zasadite lopate«), v tretji osebi poroča predvsem o njegovih dejanjih (»z žvižgom si zbeza svoje jude«) pa tudi o njegovem zunanem videzu (»ima modre oči« pripadnika nordijske rase) in notranji podobi (»sanjari«). Globoko vsebinsko nasprotje med »nami« in »njim« izražata kontrapunktični temi, značilni za fugalno kompozicijo te pesmi. Obe temi, ki sta eksponirani v prvem sklopu (prva, glavna tema v verzih 1–4, druga tema v verzih 5–9), se nato, postavljeni druga proti drugi, prepletata v vedno novih modulacijah, variacijah in kombinacijah, dokler v stretti, sklepnem delu pesmifuge, v dvojici verzov nista skrajno zgoščeno sopostavljeni v nepomirljivem antitetičnem stavčnem paralelizmu.

Pesem obvladuje osrednja pesniška podoba »črno mleko jutra«, ki se pojavlja – vselej anaforično – na začetku štirih večjih, tematsko oblikovanih verznihi sklopov. Črno mleko, ki je metafora za holokavst, je postalo z nezdružljivostjo barvnega pridevnika in samostalnika, črnine in življenjsko pomembnega hranila, mleko smrti. Upodablja to, česar tako rekoč ni mogoče izraziti na običajen način, kar pa lahko poskusimo opisati kot skrajno sprevrženost običajnega in naravnega, popolno iztirjenost življenjske resničnosti in življenjskega smisla, brezmejno izdajstvo človeka nad človekom, smrt, ki nenehno zalezuje taboriščnike – in ki se na trenutek v pesmi tudi res zgodi.

Značilno stilno strukturo pesmi, pisane v prostem verzu s prevladujočim daktilskim ritmom in brez enega samega ločila, izoblikujejo priredje⁹

9 Karl Weimar (1974: 89), prepričan, da je stil te pesmi, izogibajoč se popolnoma podrednim veznikom in oziralnim zaimkom, »v celoti parataktičen«, ne upošteva, denimo, odvisnega stavka *wenn es dunkelt (ko se zmračí)*, ki ga uvaja podredni veznik. Previdneje je vprašanje formuliral H. Kiesel (1996: 564), češ da so »stavčne zveze v glavnem parataktične«. – Zanimivo in hkrati prepričljivo pa je Weimarjevo tolmačenje nemškega zaimka *der* (npr. v stavku *der schreibt*), češ da v tej pesmi ne gre za oziralni, ampak za kazalni zaimek. Zato ga seveda ne kaže prevesti z oziralnim zaimkom »ki« (*ki piše*), saj je s tem narušena parataktična struktura stila. Prav to so storili številni prevajalci v mnoge tuje jezike, med njimi tudi Niko Grafenauer (2).

– kratki, zgoščeni, nepovezani stavki –, stalne besedne zveze, ponavljanja in paralelizmi.

Vendar niso posebni predmet našega razmišljanja niti vsebina niti pesniško podobe niti stilna struktura *Fuge smrti*, ampak velja naša pozornost posebej dvema verzoma pesmi. V tem dvostišju, ki je za pesem osrednjega pomena, je z umetniško prepričljivostjo funkcionalno preneto to, kar smo poprej skicirali ločeno:

30 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
31 er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau

ki ju prevajamo takole:

30 smrt je iz Nemčije mojster oko njegovo je modro
31 zadene te natanko zadene s svinčeno te kroglo

Subjekt prvega od obeh vrstic je smrt, ki je v nemščini moškega spola: »smrt je iz Nemčije mojster«, in ta metaforična zveza se v pesmi v nespremenjeni obliki z nespregledljivo vsiljivostjo pojavlja kar štirikrat, vendar vselej samo v sklopu enajstih verzov zadnje tretjine (in sicer v verzih 24, 28, 30, 34), tam pa obvladuje vse druge motive. Na tem mestu (v. 30), ki nas posebej zanima, je potemtakem zapisana že tretjič.

Najbolj odločilno in povedno je seveda prvo imenovanje mojstra iz Nemčije, zakaj smrt je na tem mestu prvokrat predstavljena neposredno:

24 Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
24 Zavpije slajše igrajte smrt smrt je iz Nemčije mojster

Smrt je tukaj dvakrat pojasnjena: prvič kot objekt sladkega igranja (»igrajte smrt«) – ukaz namreč velja taboriščnemu orkestru, ki z glasbo spremlja sotrpine v smrt¹⁰ – in drugič kot subjekt mojstrstva (»je iz Nemčije mojster«). Opažamo, da smrt skorajda brez prehoda preide iz objekta v subjekt, še več, smrt, ki nastopa sprva v tožilniku, nato v imenovalniku, je v tem verzu tako rekoč zagozdena sama vase.

Povedali smo, da nas ta smrt, ki »je iz Nemčije mojster«, iz posebnega razloga zanima v kasnejšem, 30. verz, in sicer skupaj z naslednjim, 31. verzom:

10 V večini koncentracijskih taborišč so iz internirancev sestavili orkestre in jih prisilili, da so igrali ob prihodu Judov v taborišče, med selekcijami, na njihovi poti na delo in z njega, na poti v plinske celice, pa tudi v zabavo esesovcev (Gutman 1998: 979).

30 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
 31 er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau

Sedaj je v ospredju oko mojstra iz Nemčije, ponovno je precizirana njegova barva, ki je modra: »sein Auge ist blau«. Modrega očesa nima le smrt, modre barve so tudi oči moškega, najbrž taboriškega poveljnika, ki v 17. verzu seže po strelnem orožju (»pograbi železo za pasom«) in z njim zamahuje. Očitno sta torej v očeh taboriščnikov oba subjekta – smrt in esesovski komandant – identična: »iz Nemčije mojster« je brezimni moški/on. Med obema verzoma

17 er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau [oči so modre]

in kasnejšim, tridesetim:

30 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau [oko je modro]

obstaja sicer na videz neznatna, vendar v bistvu pomembna razlika v številu, ki zadeva oči: pri moškem (v. 17) je govor o očeh, torej o obeh očeh, medtem ko je v kasnejšem verzu (v. 30), pri smrti, izrečno omenjeno le eno oko.

Razlika v številu seveda nikakor ni posledica tega, da bi se obe figuri (moški in smrt) sedaj, po trinajstih verzih, nenadoma razločili, nasprotno, oba subjekta se slejkoprej ujemata. Z enako gotovostjo lahko tudi trdimo, da ne gre niti za enookost, npr. slepoto na enem očesu ali prevezo čez oko frontnega ranjenca, niti za kako anatomsko anomalijo, še manj za neke vrste enooko spako. Da je navedeno samo eno oko mojstra iz Nemčije, namreč pomeni, da nima odprtih obeh oces, ampak samo eno. To izhaja iz preprostega dejstva, ker na drugo oko miži, mereč s pištolo na svojo žrtev, ki jo – kakor beremo v naslednjem verzu – s svinčenko natančno zadene:

30 (der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau)
 31 er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau.

Enoverzni (v. 30) hipni osvetlitvi kakor v bližnjem posnetku povečano prikazanega modrega očesa esesovskega rablja v maski smrti, sledi v naslednjem verzu (v. 31) smrtno zadeta žrtev, ubita z natančno merjenim strelom, se pravi poznavalsko in z visoko stopnjo popolnosti. Arijsko modrooki Nmec, v svojem morilskem poslu brez dvoma vrhunsko izvežban, nastopa

kot nezmotljiv strelec, kot veščak perfektnega ubijanja, ki je udejanjeno načrtno in preiščljeno. Konec koncev je ta oboroženec mojster, mojster smrti, »iz Nemčije mojster«.¹¹

Mojstrska, do popolnosti razvita obrtna dejavnost morjenja, ki jo razbiramo iz navedenih verzov, pa ni izražena samo z vsebino sporočila. Ta privzdignjeno izstopajoči prizor brutalnega nasilja nad brezmočnim posameznikom, ki je nenadoma, vendar ne nepričakovano ubit v okolju, zaznamovanem s krutostjo, poniževanjem in mučenjem, je posebej poudarjen in podkrepjen z več funkcionalnimi stilno-verznimi oblikovalnimi sredstvi, zavoljo katerih postajata opaznost in pomen te dvojice verzov še močnejša in še bolj vidna. Gre za naslednja nespregledljiva dejstva, ki sprožajo našo interpretativno zavzetost: (1) vsak izmed obeh verzov – še vedno govorimo o 30. in 31. v. – je sestavljen natanko iz dveh simetričnih stavkov, enega daljšega in enega krajšega; (2) oba verza sta v nasprotju z vsemi drugimi

11 Pojem »mojster«, ki pripada področju kakovosti in odličnosti dela ter delovnemu etosu, povezujemo z različnimi dejavnostmi telesa in duha, tudi umetnosti, zato ima seveda širok asociacijski razpon. V *Fugi smrti* obstaja pomembna miselna povezava med »mojstrom« in glasbo, ki ji je odmerjena posebna vloga. Prvo, v njej se – resda pod prisilo – muzicira (gl. tukaj op. 10 in 15), kar postavlja Nemca v vlogo nekakega glasbenega mojstra, če že ne kar maestra, kakor so »mojstra iz Nemčije« pomenljivo preimenovali nekateri prevajalci *Fuge smrti* v več tujih jezikov (ruski, poljski, romunski, italijanski, španski). Drugo, naslovotvorna sestavina te pesmi je poseben glasbeni izraz. Heidelberški germanist Helmuth Kiesel (1996: 561) opozarja, da tega naslova ne kaže razumeti zgolj kot napotek na določeno glasbeno strukturo, ki ji je Celanova pesem dozdevno zavezana, marveč tudi kot združevanje dveh pojavov, ki imata na prvi pogled komajda kaj skupnega: kulturne tradicije nemškega naroda ter njegove neizmerne krivde, veličastne Bachove umetnosti fuge ter grozote množičnih pobojev. Že dolgo obstaja namreč domneva, da se v tehniki fuge, ki jo je Bach perfekcioniziral, ter tehniki množičnega uničevanja, ki so ga perfekcionirali nacisti, kaže njun skupni princip – težnja po racionalizaciji in po tehnični izpopolnitvi. Oboje pa je za Nemce prav posebej značilno: kakor je smrt »mojster iz Nemčije«, tako je fuga mojstrovina iz Nemčije. *Fuga smrti*, ki opisuje mojstrstvo smrti v mojstrski obliki, je potemtakem zelo nemška pesem. In tretje, »mojster« priključuje v misel Wagnerjevo opero *Mojstri pevci nürnberški*, ki so se je prav nacisti, izkoriščajoč njeno poudarjeno nemštvo, propagandistično polastili in jo na nürnberškem kongresu nacionalsocialistične stranke celo slovesno uprizorili. To glasbeno delo pa lahko asociira – sedaj pač samo z imenom mesta – s t. i. nürnberškima zakonoma iz l. 1935, s katerima so nacisti razširili pravno podlago za preganjanje judov, nakar še s povojnimi nürnberškimi sodnimi procesi, ki so razkrivala prav ta hudodelstva. – Zgovoren je podatek o navadi sodelavcev Adolfa Eichmanna, glavnega organizatorja judovskih deportacij v koncentracijska taborišča, ki so svojega šefa imenovali *Meister* (Buck 2002: 20). Bolj ko ne pa preseneča dejstvo, da je Rüdiger Safranski eno svojih monografij naslovil *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*; sklicujoč se na filozofovo politično dejavnost za časa tretjega rajha, namreč izrečno poudarja, da je bilo v nemškem filozofu tudi nekaj tega, kar je značilno za »mojstra iz Nemčije«, »o katerem je govor v pesmi Paula Celana« (15).

verzi te pesmi usklajena po dolžini: imata natanko po štirinajst zlogov, izmed katerih je pet naglašanih; in slednjič najpomembnejše, (3) oba verza povezuje končna rima, ki se v celotni pesmi pojavi zgolj in samo v tej verzni dvojici, in sicer se *blau* rima z *genau*. Pojav imenujemo enozložna rima na odprti zlog oz. z vokalnim izglasjem; v tej edini rimi *bláu/genáu* gre za padajoči dvoglasnik z naglašenim prvim delom oz. prvo fazo vokala (*áu*). Po nekoliko preprosti domnevi Renate Homann (1999: 563) bi utegnil (očitno medmetno razumljeni) dvoglasnik *au* nekako ponazarjati vzkrik smrtno zadetega taboriščnika.¹²

V pesmi opazamo sicer še nekaj drugih t. i. figur fonološke ekvivalence, takšne so aliteracije »mittags und morgens« (m/m), »spielt mit den Schlangen« (š/š), »der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland« (d/d/d) – te se pojavljajo v pesmi večkrat –, in notranjo, nečisto rimo »Rüden–Juden« (goniče–jude). Seveda tudi v teh besedah zven z zvočnim povezovanjem intenzivira pomen, vendar nobena izmed teh glasovnih figur nikakor ni v tolikšni meri pomembna in intenzivna, močna in usodna kakor rima v navedeni dvojici verzov, na katero smo opozorili. Tukaj je namreč med končnima besedama v obeh vrsticah poleg zvočne zveze še posebej prepričljivo vzpostavljen tesen pomenski odnos; podprt z verznim ozadjem nazorno sooča vzrok s posledico, subjekt z objektom, storilca z žrtvijo, ostri vid morilčevega modrega očesa (*bláu*) z natančnostjo kroglinega zadetka (*genáu*). Umestno je upoštevati še citatno naravo te rime, na katero opozarjajo raziskovalci Celanove poezije. Tako naj bi avtor z rimo, podobno tisti iz Goethejeve pesmi *Erlkönig* (Duhovin), pomaknil svojo *Fugo smrti* v območje baladnega, s popolnoma enako rimo v Rilkejevem prevodu Valéryjeve pesmi *Palme* (Palma) pa priklical v spomin nemškega pesnika, ki ga je Celan izredno visoko cenil.¹³

O tej edini rimi, ki ubija tukaj in sedaj – zakaj samo v teh dveh verzih postaja smrt, »iz Nemčije mojster«, pred nami zares brutalno aktivna –, je treba povedati, da po svoji glasovni kakovosti ni niti neobičajna niti

12 Opozarjamo na pojav, na katerega se celanoslovje doslej ni odzvalo: z enakim izglasjem *au* se namreč končujeta tudi 17. in 18. verz, le da gre na tem mestu za neke vrste nepopolno asonanco, saj je v izglasnem paru *blau – auf* naglašena le prva beseda. Trdimo lahko, da zveza med tema in osrednjima verzoma (30. in 31.) ni naključna, saj je med obema dvojicama ustvarjen most, ki povezuje prvotno zastraševanje s kasnejšim ubojem: taista modrooka postava, ki sprva le poseže po orožju in ga vihti, kasneje sproži strel.

13 »Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau; / Es scheinen die alten Weiden so grau.« (Goethe 1966: 154–155). – Na rimo *blau – genau* v Rilkejevem prevodu Valéryjeve pesmi »Palme« iz zbirke *Charmes* je opozoril Jean Bollack (1995: 137): »Gedulden, Gedulden, Gedulden / Gedulden unter dem Blau! / Was wir dem Schweigen verschulden, / macht uns das Reifen genau!« (Rilke 1966: 418).

vznemirljiva, prej medla in pusta. Petru von Mattu (1990) se zdi ta rima – plastično otipljivo nam jo predoči, kako tiči v pesmi kakor kroglja v truplu – tako banalna kakor drobna svinčenka, ki ubija že tisočič. Rimana beseda potemtakem govori obenem o rimanem dejanju, ki ga izvrši, se pravi, da se pesniška rutina sklada z ubijalsko rutino. Odtod torej njena običajnost in neizrazitost, s katerima povezujemo velik obseg pomorov v taboriščih smrti, kjer je bilo umiranje zavljo množičnosti ubijanja, še zlasti v koncentracijski prestolnici, kakor Primo Levi (2003: 108) imenuje Auschwitz, nekaj povsem vsakdanjega, prav nič izjemnega. Če sprejmemo to razlago, bi Celan káko izrazitejšo rimo, denimo z bolj rezkim zvenom – taka se nam ponuja npr. v slovenščini (C)¹⁴ –

30 smrt je iz Nemčije mojster modro je njegovo oko
31 zadene te s kroglo svinčeno zadene ostró

morda celo odklonil; utegnila bi namreč zaznamovati dogodek za odtenek drugače, pripomogla bi lahko k vtisu, kakor da gre v tem prizoru za izjemen, vsakodnevno taboriščno resničnost presegajoči enkratni vzkrík človekove muke in smrti.

Naše opažanje je tedaj takšnole: oba simetrična verza, ki sta ne samo sintaktično, temveč tudi strukturno (po štirinajst zlogov, izmed katerih je pet naglašanih) harmonizirana, imata končno rimo. Celan je torej kompozicijsko in semantično močno podprto mesto pesmi opazno okrepil z (edino) rimo, ki kot tradicionalno najpopolnejša in glasovno najpolnejša figura fonološke ekvivalence v obeh vrsticah zaznamuje, podkrepljuje in ponazarja preciznost in perfektnost storilčevega mojstrskega početja: preciznost strela in perfektnost ubijanja. Zato ta rima ni le sredstvo za zaznamovanje verzne konca, ampak ima jasno estetsko vrednost, ki izhaja iz spletenosti z vsebino sporočila.

Potem ko v polni meri upoštevamo izstopajoči pomen, ki ga ima rima s svojo enkratnostjo za zgradbo in sporočilnost te pesmi – v prepletu z drugimi urejevalnimi sredstvi v obeh verzih –, je seveda prav zares upravičeno, popolnoma samoumevno in tako rekoč nujno pričakovati, da jo prevajalci kot pomemben pesmotvoren element na tem mestu ne le prepoznajo in razumejo, marveč tudi sprejmejo, se zanj morda sploh navdušijo in ji z ustreznim prevodom, obvarujoč jo pred izginotjem, tudi v novi, tokrat tuji pesemski podobi zagotovijo obstoj. Po pregledu nabranih dvainpetdesetih

14 V oklepaju navedena odebeljena številka ali odebeljena velika črka napotuje na oštevilčeni seznam prevedkov obravnavanega dvostišja in na podatke o njihovi objavi v sklopu Viri in literatura na koncu spisa.

prevodov v enaindvajsetih jezikih, v katerih se izraža večina evropskih literatur, se sprašujemo naslednje: Kakšni problemi se odpirajo ob srečanju s tema dvema semantično in verznotehnično obteženima verzoma, zlasti pa z edino rimo v tej pesmi? H kakšnim postopkom in pripomočkom so se zatekli posamezni prevajalci? So različne rešitve prevajalcev odvisne od značaja njihovega jezika? In končno: kaj izkazuje bilanca teh analiziranih prevodov?

Fuga smrti odpira s svojim tridesetim in enaintridesetim verzom za naše razpravljanje nekaj bistvenih vprašanj že ob prvi, najzgodnejši predstavitvi te pesmi v kak drugi jezik. Gre za prevod v romunščino (30), o katerem smo že povedali, da je bil objavljen pet let pred natisom izvirnega nemškega teksta, ki nosi v rokopisu še naslov *Todestango*.¹⁵ V tem prevodnem dvostišju, ki mu zaradi omenjenih določujočih prvin velja naša polna pozornost, odkrivamo odstopanja od osnovka, ki so naravnost osupljiva. Ni toliko usodno, da prevedek povsem zanemarja tako sintaktično kakor tudi metrično simetrijo in ritmično podobo verzov v nemščini, pač pa je zanj neugodno, da opusti razvidno, pomensko izrazito distinkcijo med množinskimi očmi v 17. ter edninskim očesom v 30. verzju in tako razdira poudarjeno funkcionalno navezo med izglasnima besedama v obeh verzih. Se pravi, da je s ponovnim navajanjem »(modrih) oči«, ki po številu niso prilagojene specifični edninski vlogi v tej vrstici, poanta v koncih verzne para asimetrično rahlo oslABLJENA (*ochii/oči, lovește/zadene*). Daleč najhuje seveda moti dejstvo, da je odpravljena edina rima v pesmi.

Če namreč prevajalec opusti rimo, o kateri smo povedali, da ima v tej pesmi nedvomno ključno funkcijo – in Celan jo pri branju na zvočnem posnetku zelo razločno poudarja –, ne da bi jo nadomestil s kako drugo glasovno figuro, denimo z asonanco, če je primernejša od razpoložljivih rimanih možnosti, obstajata za tako ravnanje v grobem vsaj dve možni razlagi: ena, da je ne opazi in jo preprosto spregleda, tedaj gre najverjetneje bodisi za površnost oz. spodrseljaj ali za amuzičnost, in druga, da jo sicer zazna, vendar se mu zdi postranska ali kako drugače ne dovolj pomembna ter se zato odloči, da je pri prevajanju ne upošteva in je v novem tekstu ne uveljavi. Ob teh predpostavkah zraste naše začudenje nad pomanjkljivim prevodom v neizmernost ob spoznanju, da je pesem predstavil Petre Solomon, mož, ki je

15 Kakor navaja Kiesel (1996: 562), je Solomon leta 1980 v svojem revijalnem prispevku o Celanovem bivanju v Bukarešti izjavil: »Sicer se pa je pesem prvotno tudi po nemško imenovala 'Tango smrti' (imam prepis s tem naslovom).« Celan naj bi bil pesem poimenoval po (na gramofonski plošči ohranjeni) skladbi *Todestango*, nastali v taborišču Janowska v Lembergu/Lwówu, ki jo je igral orkester internirancev (Felstiner 2001: 28, 30, 297). Gl. še tukaj op. 10.

bil Celanov tesni sodelavec v bukareški založbi Cartea rusă (Ruska knjiga) in v letih 1946–1947 celo njegov najozži prijatelj. Še več, obstaja zelo velika verjetnost, da je pesnik ta prevod svojega tanga poznal, in sicer še preden je bil objavljen, in da je bil z njim najbrž zadovoljen. In še ni dovolj presenečenja, vse namreč tako kaže, da je Celan – odlično več jezika (konec koncev je v romunščino imenitno prevedel Lermontova in Čehova) – pri tem prevajanju tudi sodeloval.¹⁶ In vendar prevedek ni upošteval skoraj ničesar, kar izvirno dvostišje napravi tako opazno, funkcionalno in prepričljivo. Z romunsko različico, pohabljeno na več sporočilno tako vznemirljivih točkah, je pesem torej utrpela škodo, ki je tako rekoč ni mogoče opravičiti.

To seveda pomeni, da že na prvi, najzgodnejši postaji desetletja dolgih in na več celin bogato razvejanih drugojezičnih poti *Fuge smrti* stoji prevod, ki v obravnavanem segmentu ne upošteva nadvse izrazitih semantičnih in nesemantičnih, formalnih sestavin izvirnega besedila pesmi. Ker kratkoma lo ne moremo ravnati drugače, kakor vztrajati v prepričanju, da te zaznamovane komponente v nemškem osnovku niso naključne, da so torej oblika, funkcija in pomembnost prav teh verzov s pesniško inventivnostjo zavestno poudarjene, nam hude samovoljnosti teh bistvenih odmikov – nastalih s Celanovo privolitvijo ali brez nje – nikakor ne uspe doumeti. Opisano grobo neskladnost bi utegnili zares zadovoljivo razložiti šele tedaj, ko bi mogli predpostavljati morebitni obstoj kake zgodnejše, manj izpopolnjene variante *Fuge smrti*, ki bi lahko bila osnovek za tedanji romunski prevod. Take različice pa celanoslovna tekstna kritika ne omenja.

S Solomonovim prevedkom, nastalim v živi, neposredni okolici pesnika, ta ga je navsezadnje res utegnil avtorizirati, je Celanova pesem v obravnavanem dvostišju dobila tujejezično podobo, ki jo lahko z vso pravico označimo kot neke vrste negativen nasprotek enakima verzoma v osnovku. Nižje stopnje neujemanja s predlogo namreč ni dosegla nobena izmed pregledanih prestav v druge jezike, če seveda izvzamemo enega izmed ruskih prevedkov (6), ki je zavoljo svobodne interpretacije v precejšnji meri modificiran, tudi tako, da so vrstice neutemeljeno dodane. Če sta romunska verza v resnici tako sila drugačna od nemških, po čem se potem odlikujejo prevedki, ki so Celanovi pesmi blizu, bližji ali najbližji? Ker je v drugem jeziku zelo težko, najbrž celo nemogoče uresničiti sintaktično in metrično skladnost osnovka ter njegovo ritmično podobo, so na vrhu skale primerki s

16 To potrjuje Solomonova, od dveh literarnih zgodovinarjev podprta informacija, češ da je pesnik pri romunskem prevodu sodeloval in da je naslov »Tango smrti« izrečno odobril (Fricke 1997: 196, op. 7). V svoji knjigi leta 1995 Felstiner navaja prevajalčevo izjavo, češ da mu je Celanovo sodelovanje pomagalo »razumeti [...] nianse in globoke konotacije« pesmi (Felstiner 2001: 297, op. 28).

temile lastnostmi: ohranjajo rimo (ali jo zamenjajo z asonanco), ki vzpostavi med sosednima vrsticama, upoštevajoč odločujočo nianso z enim očesom, medsebojno tesno povezanost in odvisnost.

Različni zvestobni odtenki so razvidni že iz dveh objavljenih slovenskih prevodov. Kljub temu da kar oba omalovažujeta rimo v izvornem besedilu, obstajajo med njima vendarle precejšnje razlike. Starejši Kocbekov prevedek (1) ima namesto končne rime neke vrste notranjo asonanco, ki jo dodatno aliterira: »[...] oko mu je *sinje* // zadene te s *svincem* v srce te zadene natančno«. Avtor bi lahko z drugačnim besednim redom ta glasovni učinek zlahka prevrednotil, če bi ga prenesel na konec obeh verzov (»[...] oko mu je *sinje* // zadene v srce te zadene natančno te s *svincem*«) in tako spremenil asonanco iz notranje v končno, ne da bi pri tem utrpela škodo ritmičnost dikcije. Vendar te različice prevajalec ni jemal v mar, bržčas se mu je zdelo mnogo pomembnejše, da ohrani zvestobo nemškemu pomenskemu paru *blau-genau*, torej *sinje-natančno*, pa čeprav na račun končne rime ali nadomestne asonance. Grafenauerjev prevedek (2) take težnje po ustvarjanju rime ali kake druge glasovne figure ne pokaže, tudi njegovo ritmiziranje verza je šibkejše. Strelčevo merjenje v žrtev, ki ga sugestivno, vendar težje zaznavno izraža zgolj edino odprto modro oko, kakor z zumom približano bralcu, prevajalec v naslednjem verzu na dojemljiv način razloži s posebnim (metonimično tveganim) stavkom »s svinčenko meri vate«, ki seveda ne dopušča nikakršnega dvoma o nameri mojstra iz Nemčije. Ker je s tem opisnopojasnjevalnim dodatkom izpodrinil iz prvega dela enaintridesetega verza trenutnodovršni glagol *zadene*, ki se v izvirniku pojavi še enkrat v drugem delu, se mu je očitno zdelo potrebno, da ga tam nadomesti z njegovo ponavljalno trajno obliko *zadeva*. S tem zamenjanim glagolskim vidom je prej nastal splošen vtis o nenehnem, množičnem morjenju, ki ga natančno izvršujejo izurjeni storilci, kakor pa določen prizor o uboju nekega telesnega posameznika, člana taboriške skupnosti.

Oba verza lahko oblečemo v slovenska oblačila seveda tudi s končno glasovno figuro, denimo z rimo *oko-ostró* (C) ali z asonancama *modro-kroglo* (A) in *modro-polno* (B). Vendar nobeden izmed teh treh približkov, ki so ritmično – tudi za ceno običajnega besednega reda – karseda usklajeni z osnovkom, ne izpolnjuje v celoti njegovih zahtev. Rima v različici C je s svojo neprizanesljivostjo semantično sicer povsem blizu osnovkovi, medtem ko je njen zven morda preizrazit, preveč prodoren, torej predaleč od *blau-genau*. Bolj ubrana sta druga poskusa, ki imata oba namesto rime asonanco: varianta B s parom *modro-polno* je pomensko in glasovno zelo ustrezna izbira, žal pa je s *kroglo*, dodatnim tretjim asoniranim členom v notranjosti verza, čez potrebno mero fonično označevana; s tem namreč, ko te asonirane besede dvostišje

zaznamovano razčlenjajo na tri izrazitejše ritmično-semantično enote, se verzni zaključkoma zmanjšata izrazitost in moč. Zatorej vse tako kaže, da je oblika A z asonanco *modro-kroglo* še najmanj sporna, čeprav je res, da edina izmed teh treh različic navaja najprvo natančnost (strela) in šele nato pritegne pozornost na neposrednega povzročitelja smrti (kroglo).

V prevodih dvostišja lahko zaradi različnih, čeprav omejenih možnosti, ki jih posamezni jeziki ponujajo, med rimaanima oz. asoniranima besedama nastajajo mnogovrstne povezave. Izmed tistih prevedkov, ki so tako kakor izvirnik obdržali kot prvo rimano besedo *modro*, so najpogostejši angleški. Prav vseh devet primerov, ki so nam na voljo,¹⁷ namreč v prvem verzu ohranjajo barvno besedo *blue*, in sicer ne glede na to, ali gre za eno oko ali dvoje oči. Druga rimana beseda je – samo enkrat – (*pierce you right*) *through*, medtem ko se pojavita štirikrat *true*, ki ustreza nemškemu *genau*, in štirikrat *you/tebe*. Taisti, vendar jezikovno spremenjeni *jou/tebe* se rima na *blauw/modro* tudi v enem od trojice nizozemskih prevodov (26), edinem, v katerem deluje samo eno oko. V eni od variant, kjer sta omenjeni obe očesi (27), je drugi prevajalec k *blauw/modro* izbral besedo, ki se oddaljuje od izvirnika – *rauw*: »zadene te sedaj *surovo*«, torej neusmiljeno. V enem izmed francoskih prevedkov (35) se z *bleu* rimajo *yeux* (*te frappe entre les yeux / te zadene med oči*), v drugem (33) pa *veut* (*où il veut / kjer hoče*). Na poljsko modro *niebieskie* se eden prevedkov zelo zvesto asonira s *celnie/natančno* (13), s katalonskim *blau* pa se rima *escau/zadene* (45). V hrvaškem prevodu (3) pride do zveze »oko mu je *plavo* – pogađa te *pravo*«, torej brez obotavljanja, direktno, natančno. V najmlajšem španskem prevodu (43) je kot nasledek želje po rimi nastala anastrofa; ker je preobrnjen običajni besedni red, beremo, da »su ojo azul *es / njegovo oko modro je*«, tako se lahko, sicer ne v popolnosti, ujema z drugo rimano besedo *vez*.

Prvi člen rime je lahko namesto s pridevnikom *modro* zaseden s samostalnikom, katerega določuje: *oko*. Z inverzijo premaknjen na konec verza (*modro je njegovo oko*), se z njim v več primerih v drugem verzu ujema *natančno*; in sicer v enem izmed hrvaških prevedkov (4), tam gre za asoniran par »plavo mu *óko* – pogađa *točno*«, ter v danskem dvostišju (28), ki je rimano: »blåt er hans *øje* (*modro je njegovo oko*) – han træffer dig *nøje* (*zadene te točno*)«. Podobna je naša nekoliko modificirana besedna zveza »zadene *ostró*«, ki vsaj preko ostrostrelca asociira natančnost zadetka (C). Sicer se na *oko* [óko] v poljščini rima tudi *głęboko/globoko* v enem izmed prevedkov v tem jeziku (11).

17 Medtem ko leta 1995 Felstiner (2001: 32) omenja, da je bilo objavljenih vsaj petnajst različnih prevodov *Fuge smrti*, govori Peter Hutchinson (2000: 201) pet let kasneje o skoraj dvajsetih angleških verzijah te pesmi.

Z nekaterimi drugimi prevodi nastajajo med partnerskima členoma na koncu dvostišja tudi drugačna razmerja. V nizozemskem prevedku (25a) je pomaknjen v ospredje mojster iz Nemčije, o katerem je povedano, kako »modre so njegove oči«, kakšno je njegovo dejanje – »zadene te s svinčeni mi krogli« –, in da »stoji tam negibno«. Smrt potemtakem ni upodobljena z vizualno približanim enim modrim očesom, torej v strelskem položaju, in tudi o natančnosti zadetkov, teh je namreč tukaj več, ni govora. Očitno torej besedi, ki se v obeh verzih rimata, *ogen/oči* in *onbewogen/negibno*, ne uprizarjata več usodnega odnosa med rabljem in žrtvijo, ampak smrt, ki se tukaj pojavlja srhljivo nepremična v drži, v kateri s svojo zloveščo mirnostjo vzbuja strah in stopnjuje vtis groze, stopnjevano mistificirata. Drugače povedano, dvostišje je sicer opremljeno z rimanima besedama, ti pa ne govorita hkrati še o rimanem dejanju, zakaj ta rima, izmikajoč se izvorni *blau-genau*, ni dejavna, ni smrtna, preprosto ni rima smrti.

Peter Nijmeijer je torej s tem, ko je dvostišju v nizozemščini oskrbel rimo, ne da bi jo funkcionaliziral po Celanovem zgledu, ravnal popolnoma nasprotno od Edvarda Kocbeka, ki je rimo zavrgel, končni besedi pa spoštuječ izvirnik, prevzel in med seboj spletel. Seveda je Kocbekovo spoštovanje nemškega osnovka samo delno, saj je upošteval le pomensko, ne tudi glasovno stran verznega konca. Po istem načelu je nastala vrsta drugih nerimanih prevedkov, ruski (8), poljski (10), kasnejši romunski (32), oba italijanska (39, 40), dva španska (41, 42) in en katalonski (44).

* * *

Prevajalna bilanca izkazuje tole podobo:

- Izmed pregledanih 52 prevedkov tega dvostišja jih je 20, to je 38 %, upoštevalo končno rimo, v dveh drugih jo je na tem mestu zamenjala asonanca, kar znese skupaj 42 %. Preostalih 30 dvostišij, to je kar 58 %, je v tem pesemskem segmentu pomanjkljivih, saj so prevedene pesmi zaradi opuščanja zaznamovanega verznega konca načeloma prikrajšane za ne nepomembno semantično-fonično prvino.
- Potem ko razmejimo prevedke dvostišja, ki metonimično oko v ednini ohranjajo, teh je 33, od tistih, ki to prikrito podobo izbrišejo, ponavljajoč prvotno množinsko izjavo o modrih očeh, teh je 18, ugotavljamo naslednje: slaba polovica prevedkov (16) v »enoočni« skupini je hkrati tudi rimanih (48 %), medtem ko je delež rimanih prevedkov (5) v »dvo-očni« skupini manjši (36 %).¹⁸ Iz tega razberemo, da se prevajalci, ki

18 Norveški prevedek dvostišja (29) je zunaj obeh skupin, ker v njem niso oči modre, ampak »njegov pogled je moder«.

upoštevajo enega izmed navedenih konstitutivnih elementov dvostišja, nekoliko pogosteje posvečajo še drugemu, ne da bi mi seveda vedeli, kateri izmed obeh poudarjenih značilnosti je bila izkazana prvotna pozornost, ki je nato vodila še k upoštevanju druge.

- Kakor je razvidno iz preglednice, obstaja med različnimi jezikovnimi družinami velika razlika, ki jo zlahka zaznamo: prav vseh petnajst objavljenih prevedkov v štiri germanske jezike je rimo realiziralo (torej 100 %), medtem ko so tisti v slovanskih in romanskih jezikih v večji meri nerimani (delež rime in asonance je pri prvih in drugih le 27 %), popolnoma nerimanih je poleg tistega v albanščini vseh pet prevedkov v treh neindoevropskih jezikih – finščini, madžarščini in turščini. Ti podatki, ki so hkrati značilni in poučni ter na neki način kar presenetljivi, povedo pravzaprav komajda kaj o tem, koliko je uporaba rime oz. asonance resnično pogojena s skupino, v katero kak jezik sodi, zakaj glasovne figure nastajajo v vseh jezikih, pa čeprav so ti vezani na različne verzifikacijske sisteme. Seveda tudi ni jasno, če smo na podlagi teh podatkov upravičeni sklepati, da so za verzne posebnosti umetniških besedil v jezikih iz germanskega kroga bolj dovtetni tisti prevajalci/pesniki, ki sami pripadajo temu jezikovnemu krogu, kakor drugi iz rimo slovanske ali romanske družine. Vse namreč tako kaže – ne nazadnje tudi zaradi tega, ker količina in raznolikost nabranih prevodov le še ni povsem zanesljiva podlaga – da za sedaj nimamo pravice do kakega sklepa, ki bi bistveno presegel misel, kako je pri takem počvetju navsezadnje najbolj pomembna prevajalčeva osebna odločitev, izvirajoča predvsem iz tega, kolikšna sta obseg in globina njegove literarne in jezikovne razgledanosti, pesniške senzibilnosti in ustvarjalne volje, ter kakšna je nasploh njegova metoda prestavljanja. S to splošno mislijo, ki je tako rekoč umevna sama po sebi, se sicer lahko samovšečno spogledujemo, vendar se ob njej upravičeno oglašajo pomisleki, ali in kako jo je mogoče uskladiti s Solomonovo dvomljivo romunsko različico centralnih verzov Celanove pesmi, ko vemo, da je nastala v tako tesni prostorski in duhovni bližini njenega avtorja, najbrž celo z njegovim sodelovanjem. In končno, v kolikšni meri relativira ta solomonska rešitev – ob dejstvu, da smo obravnavali le dvojico verzov – pomen naše analize celotnega nabranega korpusa prevodov *Fuge smrti*, pri kateri so bili v pomoč poznavalci mnogih tukaj upoštevanih jezikov.

Paul Celan: Todesfuge / Fuga smrti

0 30 *der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau*
 31 *er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau*

A smrt je iz Nemčije mojster oko njegovo je modro.
 zadene natanko zadene s svinčeno te kroglo.

B smrt je iz Nemčije mojster oko njegovo je modro.
 zadene s svinčeno te kroglo zadene te v polno.

C smrt je iz Nemčije mojster modro je njegovo oko
 zadene te s kroglo svinčeno zadene ostru.

1 smrt je mojster iz nemške dežele oko mu je sinje
 zadene te s svinčcem v srce te zadene natančno
 Edvard Kocbek (1966): FUGA O SMRTI

2 smrt je mojster iz Nemčije njegovo oko je modro
 s svinčenko meri vate natančno zadeva
 Niko Grafenauer (1985, 1998): MRTVAŠKA FUGA

3 smrt je majstor iz Nemačke oko mu je plavo
 pogađa te olovnim zrnem pogađa te pravo
 Zvonimir Kostić Palanski (1978): FUGA SMRTI

4 smrt je maestro iz Njemačke i plavo mu oklo
 on gađa te olovnom kuglom i pogađa točno.
 Truda Stamać (1989): FUGA SMRTI

5 smrt je majstor iz Nemačke njegovo oko je plavo
 olovnim zrnem te pogađa zanavek te pogađa
 Zlatko Krasni (1989): FUGA SMRTI

6 смерть великий маэстро с голубыми глазами
 смерть немецкая музыка
 мы пьем тебя утром и вечером
 пьем тебя пьем тебя пьем
 великий маэстро смерть стреляет без промаха метит
 в сердце сбинцовою пулей
 Л. Гинзбург (1975): ФУГА СМЕРТИ



- 7 смерть это мастер германский его глаз голубой
 свинцовой пулей настигнет тебя он и точно настигнет
 Анна Глазова (1998): ФУГА СМЕРТИ
- 8 смерть из Германии мастер глаз у него голубой
 он попадает в тебя свинцовою пулей он попадает в тебя точно
 Лилиит Жданко–Френкель (2005): ФУГА СМЕРТИ
- 9 смерть, німецький музика з голубими очима,
 куля його свинцева поцілить тебе просто в лоб.
 Василь Стус (2001): ФУГА СМЕРТИ
- 10 śmierć jest mistrzem z Niemiec jej oko jest niebieskie
 trafia cię ołowianą kulą trafia cię dokładnie
 Feliks Przybylak (1988): FUGA ŚMIERCI
- 11 Śmierć jest mistrzem z Niemiec niebieskie ma oko
 Trafi cię kulą z ołowiu trafi celnie głęboko
 Stanisław Jerzy Lec (2003): FUGA ŚMIERCI
- 12 śmierć jest mistrzem z Niemiec jego oczy błękitne
 on godzi w ciebie ołowianą kulą godzi w ciebie celnie
 Stanisław Wygodzki (2003): FUGA ŚMIERCI
- 13 śmierć jest mistrzem z Niemiec jej oko niebieskie
 i trafi cię kulą z ołowiu i trafi cię celnie
 Piotr Lachmann (2003): FUGA ŚMIERCI
- 14 smrt je maestro z Němec oči má modravé
 kulkou z olova přesně tě zasáhne
 Ludvík Kundera (1986, 1990): FUGA SMRTI
- 15 smrt' je nemecký majster má modré oči
 trafí ťa olovenou guľkou trafí ťa presne
 Ivan Kupec (1966): FUGA SMRTI
- 16 a master from Germany death comes with eyes that are blue
 with a bullet of lead he will hit in the mark he will hit you
 Christopher Middleton (1952): FUGUE OF DEATH



- 17 Death is a master from Germany his eye is blue
 he hits you with a leaden bullet he hits you true
 Michael Bullock (1955): FUGUE OF DEATH
- 18 death is a master from Germany his eye is blue
 he strikes you with leaden balls his aim is true
 Clement Greenberg (1955): DEATH FUGUE
- 19 Death is a gang-boss aus Deutschland his eye is blue
 he hits you with leaden bullets his aim is true
 Jerome Rothenberg (1959): DEATH FUGUE
- 20 and Death is a proud German master his eyes are bright blue
 he'll get you with missile of lead he will pierce you right through
 Donald White (1966): FUGUE OF DEATH
- 21 death is a master from Germany his eye is blue
 he shoots you with bullets of lead his aim is true
 Joachim Neugroschel (1971): DEATH FUGUE
- 22 death is a master from Germany his eye is blue
 he hits you with bullets of lead his target is you
 Karl S. Weimar (1974): FUGUE OF DEATH
- 23 death is a master from Germany his eyes are blue
 he strikes you with leaden bullets his aim is true
 Michael Hamburger (1988): DEATH FUGUE
- 24 this Death is ein Meister aus Deutschland his eye it is blue
 he shoots you with shot made of lead shoots you level and true
 John Felstiner (1993): DEATHSFUGUE
- 25a de dood is een meester uit Duitsland en blauw zijn z'n ogen
 hij raakt je met kogels van lood hij staat daar onbewogen
 Peter Nijmeijer (1976): DODENFUGA
- 25b de dood is een meester uit Duitsland en blauw zijn z'n ogen
 hij raakt je met kogels van lood hij staat onbewogen
 Peter Nijmeijer (s.a.): SIRENE



- 26 de dood is een meester uit Duitsland zijn oog het is blauw
hij raakt je met een kogel van lood haarscherp raakt hij jou
Frans Roumen (1988): FUGA VAN DE DOOD
- 27 de dood is een meester uit Duitsland zijn ogen zijn blauw
hij raakt je met loodzware kogel hij raakt je nu rauw
Ton Naaijken (2003): FUGA VAN DE DOOD
- 28 Døden er en mester fra Tyskland blåt er hans øje
han træffer dig med en kugle af bly han træffer dig nøje
[avtor, leto?]: DØDSFUGA
- 29 døden er en mester fra Tyskland blikket er blått
han treffer med blykule treffer deg godt
Øyvind Berg (1996): DØDSFUGE
- 30 e moartea un meşter german albaştrii i-s ochii
cu plumbul te împröască din plin şi adânc te loveşte
Petre Solomon (1947): TANGOUL MORŢII
- 31 moartea este un meşter din Germania ochiul îi este albastru
te loveşte cu glonte de plumb te nimereşte
Luminiţa Graur & Ion Papuc (1998): SONATA MORŢII
- 32 moartea-i un maestru din Țara germană ochiul lui e albastru
cu glonţul de plumb te loveşte te loveşte precis
[Stefan Bolea (2004)?]: »FUGA« MORŢII
- 33 la mort est un maître en Allemagne son œil est bleu
il t'atteint de sa balle de plomb il t'atteint où il veut
Alain Bosquet (1952): FUGUE DE LA MORT
- 34 la mort est un maître venu d'Allemagne son œil est bleu
elle te frappe d'une balle de plomb précise elle te frappe
Valérie Briet (1987): FUGUE DE MORT
- 35 la Mort est un Maître allemand son œil est bleu
il vise juste et sa balle de plomb te frappe entre les yeux
Jean Firges (1989): FUGUE DE LA MORT



- 36a la mort est un maître d'Allemagne son œil est bleu
il te tire une balle de plomb il ne te manque pas
Jean Pierre Lefebvre (1993): FUGUE DE LA MORT
- 36b la mort est un maître d'Allemagne son œil est bleu
il l'atteint d'une balle de plomb il ne te manque pas*
[*On notera la rime (unique) de *blau* et *genau*.]
Jean Pierre Lefebvre (1998): FUGUE DE LA MORT
- 37 la mort ô maître d'Allemagne son œil est bleu
elle t'écrase et sa balle d'étain exacte t'écrase
François Turner (1995): FUGUE DE LA MORT
- 38 la mort est un Maître venu d'Allemagne son œil est bleu
il te touche d'une balle de plomb il te touche sans faillir
John E. Jackson (2004): FUGUE DE LA MORT
- 39 la morte è un maestro tedesco il suo occhio è azzurro
ti colpisce con palla di piombo ti colpisce preciso
Moshe Kahn & Marcella Bagnasco (1976): FUGA DI MORTE
- 40 la morte è un Mastro di Germania il suo occhio è azzurro
egli ti coglie col piombo ti coglie con mira precisa
Giuseppe Bevilaqua (1998): FUGA DELLA MORTE
- 41 la muerte es un maestro de Alemania su ojo es azul
atina a darte con bala de plomo atina certeramente.
J. Francisco Elvira Hernandez (1972): FUGA SOBRE LA MUERTE
- 42 la muerte es un maestro de Alemania su ojo es azul
te alcanza con bala de plomo te alcanza certero
Jesús Munárriz (1985): FUGA DE MUERTE
- 43 la muerte es un maestro que viene de Alemania su ojo azul es
te alcanza con bala de plomo certera a la vez
Arnau Pons (2005): FUGA DE MUERTE
- 44 la mort és un mestre d'Alemanya el seu ull és blau
t'encerta amb bala de plom t'encerta de ple
Artur Quintana (1966): FUGA DE MORT

- 45 la mort és un mestre vingut d'Alemanya el seu ull és blau
t'encerta amb la bala de plom en el punt just t'escau
Antoni Pous (1976): FUGA DE LA MORT
- 46 a morte é um mestre que veio da Alemanha azuis são os teus olhos
atinge-te com bala da chumbo acerta-te em cheio
João Barento (1993): FUGA DA MORTE
- 47 vdekja është usta gjerman me sy të kaltër
ai të qëllon me plumb dhe drejt e në shenjë
Agron Tufa (1999): FUGA E VDEKJES
- 48 tämä Kuolema on ein Meister aus Deutschland hänen silmänsä niin siniset
hän ampuu sinua lyijyluodilla ampuu sinut tasa-arvoisesti ja rehdisti
Aki Salmela (2005): KUOLEMANFUUGA
- 49 a halál némethoni mester két szeme van
elér a golyója talál sose téved
Írta Lator László (1981): HALÁLFUGA
- 50 német nagymester a halál és két szeme villan
ólomgolyóival lodöz ránk célba talál velük mindig
Gyorgy Faludy (s.a.): HALÁLFUGA
- 51 Alman bir ustadır ölüm gözleri mavi
seni kursunluyor tam on ikiden vuruyor seni
Gertrude Durusoy & Ahmet Necdet (1983): ÖLÜM HAVASI
- 52 ölüm bir ustadır Almanya'dan gelen gözleri mavi
bir kurşunla geliyor sana tam göğsünden vurarak
Ahmet Cemal (1995): ÖLÜM FÜGÜ

Preglednica

52 prevodov v 21 jezikov

(dvostišje: NR = nerimano, **R** = rimano, As = asonirano)

01	slovenščina	2 (1-2)	NR		
02	srbohrvaščina	1 (3)	R		
		1 (4)	As		
		1 (5)	NR		
03	ruščina	3 (6-8)	NR		
04	ukrajinsščina	1 (9)	NR		
05	poljščina	1 (11)	R		
		1 (13)	As		
		2 (10, 12)	NR		
06	češčina	1 (14)	NR		
07	slovaščina	1 (15)	NR	slovanski jeziki:	4 (2 R, 2 As) / 15
08	angleščina	9 (16-24)	R		
09	nizozemščina	3 (25-27)	R		
10	danščina	1 (28)	R		
11	norveščina	1 (29)	R	germanski jeziki:	14/14
12	romunščina	3 (30-32)	NR		
13	francoščina	2 (33, 35)	R		
		4 (34, 36-38)	NR		
14	italijanščina	2 (39-40)	NR		
15	španščina	2 (41-42)	NR		
		1 (43)	R		
16	katalonščina	1 (44)	NR		
		1 (45)	R		
17	portugalščina	1 (46)	NR	romanski jeziki:	4/15
18	albanščina	1 (47)	NR	albanski jezik:	0/1
19	finščina	1 (48)	NR		
20	madžarščina	2 (49-50)	NR		
21	turščina	2 (51-52)	NR	neindoevropski jeziki:	0/5
					22/52

Viri in literatura

A

- 0 Paul Celan: TODESFUGE
P.C. *Gesammelte Werke in fünf Bänden. Erster Band, Gedichte I.* Frankfurt: Suhrkamp, 1986, 42. (suhrkamp taschenbuch, 1331).
- A-C Evald Koren: FUGA SMRTI
[neobjavljeni delovni prevedki]
- 1 Edvard Kocbek: FUGA O SMRTI
Dialogi 2/1966, 624.
- 2 Niko Grafenauer: MRTVAŠKA FUGA
Paul Celan. [Prevedel] Niko Grafenauer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985, 11. (Zbirka Lirika, 57).
Kajetan Kovič / Niko Grafenauer (ur.): *Antologija nemške poezije 20. stoletja.* Ljubljana: Cankarjeva založba, 1998, 380. (Bela krizantema).
- 3 Zvonimir Kostić Palanski: FUGA SMRTI
Paul Celan. *Fuga smrti.* Preveo Zvonimir Kostić Palanski. Niš: Gradina i Jedinstvo, 1978, 38.
- 4 Truda Stamač: FUGA SMRTI
Paul Celan. *Poezija.* Prevela Truda Stamač. Sarajevo: Veselin Masleša, 1989, 40. (Hyperion, 3).
- 5 Zlatko Krasni: FUGA SMRTI
Antologija savremene nemačke poezije (1945–1989). Priredio i preveo Zlatko Krasni. Novi Sad: Bratstvo i jedinstvo, 1989, 20. (Biblioteka Spektar).
- 6 Л. Гинзбург: ФУГА СМЕРТИ
Из современной австрийской поэзии: Сборник. Составитель Л. Гинзбург. Москва: 1975, 233.
- 7 Анна Глазова (1998): ФУГА СМЕРТИ
http://www.teneta.ru/1998/transl_stihi/glazova/celan3_germ.html
- 8 Лилит Жданко–Френкель: ФУГА СМЕРТИ
Пауль Целан: *Кристалл. Избранные стихи.* Москва: Мосты культуры – Иерусалим: Гешарим, 2005, 20.
- 9 Василь Стус: ФУГА СМЕРТИ
Поезії. Антологія українського перекладу. Впорядкування та передмова Петра Рихла. Чернівці, 2001, 101.
- 10 Feliks Przybylak: FUGA ŚMIERCI
Paul Celan. *Wiersze.* Wybrał, przelożył i posłowiem opatrzył Feliks Przybylak. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988, 13.
- 11 Stanisław Jerzy Lec: FUGA ŚMIERCI
Paul Celan. *Utwory wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa.* Wybrał i opracował Ryszard Krynicki [več prevajalcev]. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003, 27.

- 12 Stanisław Wygodzki: FUGA ŚMIERCI
Paul Celan. *Utworthy wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*. Wybrał i opracował Ryszard Krynicki [več prevajalcev]. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003, 293.
- 13 Piotr Lachmann: FUGA ŚMIERCI
Paul Celan. *Utworthy wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*. Wybrał i opracował Ryszard Krynicki [več prevajalcev]. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003, 295.
- 14 Ludvík Kundera: FUGA SMRTI
Paul Celan. Básně. [Prevedel] Ludvík Kundera. Roš chodeš. *Věstník židovských náboženských obcí v České republice a v Slovenskej republike* 52/1990, št. 11, 10. [Po objavi v P. C., *Sněžný part*, 1986].
- 15 Ivan Kupec: FUGA SMRTI
Paul Celan. *Piesok z urien*. Prel. Ivan Kupec. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966, 28. (Otvorené okná, 12).
- 16 Christopher Middleton: FUGUE OF DEATH
Hamburger, Michael & Christopher Middleton (ur.): *Modern German Poetry 1910 – 1960*. London: Macgibbon & Key, 1962, 321.
- 17 Michael Bullock: FUGUE OF DEATH
The Jewish quarterly (Spring 1955), 6.
- 18 Clement Greenberg: DEATH FUGUE
Commentary 19 (Mart 1955), 243.
- 19 Jerome Rothenberg: DEATH FUGUE
Marjorie Perloff: A Poet's Hope.
<http://www.bostonreview.net/BR30.6/perloff.html>
- 20 Donald White: FUGUE OF DEATH
Modern European Poetry. New York: Bantam Books, 1966, 165.
- 21 Joachim Neugroschel: DEATH FUGUE
Paul Celan Speech-Grille and Selected Poems. New York: E. P. Dutton, 1971, 31.
- 22 Karl S. Weimar: FUGUE OF DEATH
Karl S. Weimar: »Paul Celan's 'Todesfuge': Translation and Interpretation.« *PMLA* 89/1974, 86.
- 23 Michael Hamburger: DEATH FUGUE
Paul Celan. *Selected Poems*. Translated and Introduced by Michael Hamburger. London etc.: Penguin Books, 1990 (¹1988), 63.
- 24 John Felstiner: DEATHSFUGUE
»Deathfuge« and other poems. Paul Celan. Translated by John Felstiner. *Comparative Criticism* 15/1993, 184.
Tudi: John Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*. New Haven / London: Yale University Press, 2001 (¹1995), 31. (Yale Nota Bene).
- 25a Peter Nijmeijer: DODENFUGA
Paul Celan. *Spreektralie*. Gedichten 1948–1970 & De meridiaan. Vertaald door Peter Nijmeijer. Amsterdam: Meulenhoff, 1976, 17.

- 25b Peter Nijmeijer: SIRENE
<http://www.celan-projekt.de/todesfuge-niederlaendisch.html>
- 26 Frans Roumen: FUGA VAN DE DOOD
 Paul Celan. *Gedichten*. [Prevedel] Frans Roumen. Baarn: Ambo, 1988, 41.
- 27 Ton Naaijkens: FUGA VAN DE DOOD
 Paul Celan. *Verzamelde gedichten*. Uit het Duits vertaald door Ton Naaijkens. Amsterdam: Meulenhoff, 2003.
- 28 [prevajalec?]: DØDSFUGA
<http://www.celan-projekt.de/todesfuge-daenisch.html>
- 29 Øyvind Berg: DØDSFUGE
 Paul Celan. *Dikte*. Utvalg, gjendiktning og etterord ved Øyvind Berg. Oslo: Kolon Forlag, 1996.
- 30 Petre Solomon: TANGOUL MORȚII
 Paul Celan. *Tangoul MorȚii*. Contemporanul, 2. maj 1947. [Faksimile v: Felstiner 2001, 29].
 tudi: <http://www.celan-projekt.de/todesfuge-rumaenisch.html>
- 31 Luminița Graur & Ion Papuc: SONATA MORȚII
 Paul Celan. *Poeme în românește de Luminița Graur și Ion Papuc*. București: Crater, 1998, 27.
 tudi: <http://www.agonia.ro/index.php/poetry/36242/index.html>
- 32 [prevajalec?]: »FUGA« MORȚII
<http://www.agonia.ro/index.php/poetry/69832/index.html>
- 33 Alain Bosquet: FUGUE DE LA MORT
Le journal des poètes 1952, no 1, 9.
- 34 Valérie Briet: FUGUE DE MORT
 Paul Celan. *Pavot et mémoire*. Traduit de l'allemand par Valérie Briet. [s. l.]: Christian Bourgeois Éditeur, 1987, 89. (Collection Détroits).
- 35 Jean Firges: FUGUE DE LA MORT
 Jean Firges, »Citation et date dans la poésie de Paul Celan«. V: Christian Klein (ur.), *Réécritures: Heine, Kafka, Celan, Müller. Essais sur l'intertextualité dans la littérature allemande du XX^{ème} siècle*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1989, 67.
- 36a Jean Pierre Lefebvre: FUGUE DE LA MORT
Anthologie bilingue de la poésie allemande. Édition établie par Jean Pierre Lefebvre
 Paris: Gallimard, 1993, 1179. (Bibliothèque de la Pléiade).
- 36b Jean Pierre Lefebvre: FUGUE DE LA MORT
 Paul Celan. *Choix de poèmes réunis par l'auteur*. Traduction et présentation de Jean-Pierre Lefebvre. Paris: Éditions Gallimard, 1998, 55. (Poésie/Gallimard).
- 37 François Turner: FUGUE DE LA MORT
 Jean Bollack: »Fugue de la mort de Paul Celan«. V: Jean Gilibert & Perel Wilgowicz (ur.), *L'ange exterminateur*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1995, 130.

- 38 John E. Jackson: FUGUE DE LA MORT
Paul Celan. *Poèmes*. Traduits et présentés par John E. Jackson. Paris: José Corti, 2004, 103.
- 39 Moshe Kahn & Marcella Bagnasco: FUGA DI MORTE
Paul Celan. *Poesie*. A cura di Moshe Kahn e Marcella Bagnasco. Milano: Mondadori, 1976, 49.
- 40 Giuseppe Bevilacqua: FUGA DELLA MORTE
Paul Celan. *Poesie*. Tutte le traduzioni sono di Giuseppe Bevilacqua. Milano: Mondadori, 1998, 65. (I Meridiani).
- 41 J. Francisco Elvira Hernandez: FUGA SOBRE LA MUERTE
Paul Celan. *Poemas*. Traducción y prólogo de J. Francisco Elvira-Hernandez. Madrid: Visor, Alberto Corazón, Editor, 1972, 31.
- 42 Jesús Munárriz: FUGA DE MUERTE
Paul Celan. *Amapola y memoria. Mohn und Gedächtnis*. Traducción y notas de Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión, 1985, 59.
- 43 Arnau Pons: FUGA DE MUERTE
Jean Bollack: *Poesía contra poesía*. Madrid: Editorial Trotta, 2005, 32.
- 44 Artur Quintana: FUGA DE MORT
Feliu Formosa & Artur Quintana (ur.). *A la paret escrit amb guix. Poesia alemanya de combat*. Barcelona: Proa, 1973 (1966).
- 45 Antoni Pous: FUGA DE LA MORT
Ramon Farrés: *Antoni Pous. L'obra essencial*. Vic: Eumo Editorial, 2006, 425–426. Prvič obj. v: Antoni Pous: *Traduccions de Paul Celan*. Barcelona: Lumen. 1976.
- 46 João Barento: FUGA DA MORTE
Paul Celan. *Sete rosas mais tarde. Antologia poética. Edição bilingue*. Seleccção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1993, 19.
- 47 Agron Tufa: FUGA E VDEKJES
Aleph 9 (Aleph: e përtremuajshme letrare). Tiranë: Aferdita, 1999, 139.
- 48 Aki Salmela: KUOLEMANFUUGA
Puiden lohtu. Saksankielistä runoutta 1946–2000. Helsinki: WSOY, 2005, 87.
- 49 Írta Lator László: HALÁLFÚGA
Paul Celan. *Halálfúga. Válogatta, fordította és az utószót Írta Lator László*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981, 17.
- 50 Gyorgy Faludy: HALÁLFÚGA
<http://www.celan-projekt.de/todesfuge-ungarisch.html>
- 51 Gertrude Durusoy & Ahmet Necdet: ÖLÜM HAVASI
Paul Celan. *Bademlerden Say Beni. Almanca'dan çevirenler: Gertrude Durusoy & Ahmet Necdet*. [Istanbul]: Adam, 1983, 21.
- 52 Ahmet Cemal: ÖLÜM FÜGÜ
Paul Celan. *Bütün Şiirlerinden Seçmeler*. [Prevedel] Ahmet Cemal. Istanbul: Kavram, 1995, 53.

Abecedni seznam prevajalcev:

Bagnasco, Marcella (39); Barento, João (46); Berg, Øyvind (29); Bevilaqua, Giuseppe (40); Bosquet, Alain (33); Briet, Valérie (34); Bullock, Michael (17); Cemal, Ahmet (52); Durusoy, Gertrude (51); Elvira Hernandez, J. Francisco (41); Faludy, Gyorgy (50); Felstiner, John (24); Firges, Jean (35); Ginzburg, Lev (6); Glazova, Ana (7); Grafenauer, Niko (2); Graur, Luminița (31); Greenberg, Clement (18); Hamburger, Michael (23); Jackson, John E. (38); Kahn, Moshe (39); Kocbek, Edvard (1); Kostić Palanski, Zvonimir (3); Krasni, Zlatko (5); Kundera, Ludvík (14); Kupec, Ivan (15); Lachmann, Piotr (13); Lec, Stanisław Jerzy (11); Lator László, Írta (49); Lefebvre, Jean Pierre (36); Middleton, Christopher (16); Munárriz, Jesús (42); Naaijken, Ton (27); Necdet, Ahmet (51); Neugroschel, Joachim (21); Nijmeijer, Peter (25); Ion Papuc (31); Pons, Arnau (43); Pous, Antoni (45); Przybylak, Feliks (10); Quintana, Antonio (44); Rothenberg, Jerome (19); Roumen, Frans (26); Salmela, Aki (46), Solomon, Petre (30); Stamać, Truda (4); Stus, Vasil (9); Tufa, Agron (47); Turner, François (37); Weimar, Karl S. (22); White, Donald (20); Wygodzki, Stanisław (12); Ždanko–Frenkel, Lilit (8).

B

Celan, Paul (1986). *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. I. Gedichte I. Frankfurt: Suhrkamp. (suhrkamp taschenbuch, 1331).

Goethe, Johann Wolfgang von (1966 [1949]). *Werke. Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. I. Ur. Erich Trunz. Hamburg: Wegner.

Rilke, Rainer Maria (1966). *Werke in drei Bänden*. II. Gedichte und Übersetzungen. Frankfurt: Suhrkamp.

Župančič, Oton (1967). *Zbrano delo*. IV. Ljubljana: DZS. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

C

Baumgart, Reinhard (1965). »Unmenschlichkeit beschreiben. Weltkrieg und Faschismus in der Literatur«. *Merkur* 19, 37–50.

Bollack, Jean (1995). »Fugue de la mort de Paul Celan.« V: Jean Gilibert & Perel Wilgowitz (ur.). *L'ange exterminateur*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 129–152.

Buck, Theo (1987). »Lyrik nach Auschwitz. Zu Paul Celans 'Todesfuge'«. V: Chaim Shoham / Bernd Witte (ur.), *Datum und Zitat bei Paul Celan: Akten des Internationalen Paul-Celan-Colloquiums, Haifa 1986*. Bern idr.: Peter Lang, 11–41. (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Kongressberichte, 21).

Buck, Theo (2002). »Todesfuge.« V: Hans-Michael Speier (ur.), *Gedichte von Paul Celan*. Stuttgart: Reclam, 9–27. (Universal-Bibliothek, 17518. Interpretationen).

Emmerich, Wolfgang (1999). *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. (rororo Monographie. 50397).

Felstiner, John (2001 [1995]). *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*. New Haven / London: Yale University Press. (Yale Nota Bene).

- Firges, Jean (1989). »Citation et date dans la poésie de Paul Celan.« V: Christian Klein (ur.), *Réécritures: Heine, Kafka, Celan, Müller. Essais sur l'intertextualité dans la littérature allemande du XX^{ème} siècle*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 53–109.
- Firges, Jean (1999 [1998]). *Den Acheron durchquert ich. Einführung in die Lyrik Paul Celans. Vier Motivkreise der Lyrik Paul Celans: die Reise, der Tod, der Traum, die Melancholie*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag. (Ludwigsburger Hochschulschriften, 18).
- Fricke, Hannes (1997). »Sentimentalität, Plagiat und übergroße Schönheit? Über das Mißverständnis 'Todesfuge'«. *Arcadia* 32/1 (Celan und/in Europa), 195–209.
- Gellhaus, Axel (ur.) (1998). »Fremde Nähe«. *Celan als Übersetzer: Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft. (1997). (Marbacher Kataloge, 50).
- Gossens, Peter (2003). »Bibliographie der Übersetzungen Paul Celans. Stand: 1. Januar 2002.« V: Hans-Michael Speier (ur.), *Celan-Jahrbuch 8 (2001/02)*. Heidelberg: Winter, 353–389. (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, 190).
- Gutman, Israel (ur.) (1998). *Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden*. II. München / Zürich: Piper.
- Homann, Renate (1999). *Theorie der Lyrik. Heautonome Autopoiesis als Paradigma der Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Hutchinson, Peter (2000). »Paul Celan, 'Todesfuge'«. V: isti (ur.), *Landmarks in German Poetry*. Oxford idr.: Lang, 201–215. (Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur. 20).
- Jabès, Edmond (1989). »Des verstorbenen Freundes gedenkend. Wie ich Paul Celan lese.« *Die Zeit* 22. 4.
- Kiesel, Helmuth (1996). »Todesfuge oder Todestango? Überlegungen zum Titel und zur Struktur von Paul Celans Gedicht 'Todesfuge'«. V: Theo Stammen / Heinrich Oberreuter / Paul Mikat (ur.). *Politik – Bildung – Religion. Hans Maier zum 65. Geburtstag*. Paderborn idr.: Ferdinand Schöningh, 561–568.
- Konietzny, Ulrich (1990). »Gedichte nach der 'Todesfuge'«. V: Hans-Michael Speier (ur.), *Celan-Jahrbuch 3 (1989)*. Heidelberg: Winter, 37–46. (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, 103).
- Kraft, Werner (1980). »Gedicht und Wirkung. Zu zwei Gedichten von Paul Celan.« *Neue deutsche Hefte* 27/4, 740–745.
- Lamping, Dieter (1996). *Literatur und Theorie. Poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. (Sammlung Vandenhoeck).
- Levi, Primo (2003). *Potopljani in rešeni*. Prev. Irena Prosenc Šegula. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Matt, Peter von (1990). »Wie ist das Gold so gar verdunkelt.« *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 17. 2.
- Mayer, Hans (1967). *Zur deutschen Literatur der Zeit: Zusammenhänge, Schriftsteller, Bücher*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

- Müller-Seidel, Walter (1969 [1965]). *Probleme der literarischen Wertung. Über die Wissenschaftlichkeit eines unwissenschaftlichen Themas*. Stuttgart: Metzler.
- Neumann, Peter Horst (1979). »Schönheit des Grauens oder Greuel der Schönheit?« V: Walter Hinck (ur.), *Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen. Protestlied, Bänkelgesang, Ballade, Chronik*. Frankfurt: Suhrkamp, 230–237. (edition suhrkamp, 721).
- Safranski, Rüdiger (1997 [1994]). *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Weimar, Karl S. (1974). »Paul Celan's 'Todesfuge': Translation and Interpretation.« *PMLA* 89, 85–96.
- Wiedemann, Barbara (2003). Kommentar. V: ista (ur.), Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Frankfurt: Suhrkamp, 559–985. (suhrkamp taschenbuch, 3665).

Paul Celan: *Todesfuge*

- 1 Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
 2 wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
 3 wir trinken und trinken
 4 wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
 5 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
 6 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
 7 er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei
 8 er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
 9 er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz
- 10 Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 11 wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
 12 wir trinken und trinken
 13 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
 14 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
 15 Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
- 16 Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
 17 er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
 18 stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf
- 19 Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 20 wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
 21 wir trinken und trinken
 22 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
 23 dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen
- 24 Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
 25 er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
 26 dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng
- 27 Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 28 wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
 29 wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
 30 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
 31 er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
 32 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
 33 er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
 34 er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland
- 35 dein goldenes Haar Margarete
 36 dein aschenes Haar Sulamith

Paul Celan – Evald Koren: *FUGA SMRTI* (2005)

- 1 Črno mleko jutra pijemo ga zvečer
- 2 pijemo ga opoldne in zjutraj pijemo ga ponoči
- 3 pijemo in pijemo
- 4 grob kopljemo v višavah tam ni ležati tesno
- 5 Moški prebiva v hiši igra se s kačami piše
- 6 piše v Nemčijo ko se zmrači tvoji zlati lasje Margareta
- 7 napiše in stopi pred hišo in zvezde bleščijo z žvižgom goniče prikljče si svoje
- 8 z žvižgom jude zbeza si svoje dá grob jim kopati v zemljo
- 9 ukaže nam zaigrajte zdaj godbo za ples

- 10 Črno mleko jutra pijemo te ponoči
- 11 pijemo te zjutraj in opoldne pijemo te zvečer
- 12 pijemo in pijemo
- 13 Moški prebiva v hiši igra se s kačami piše
- 14 piše v Nemčijo ko se zmrači tvoji zlati lasje Margareta
- 15 Tvoji pepelni lasje Sulamit igra grob kopljemo v višavah tam ni ležati tesno

- 16 Zavpije globlje zasadite v zemljo vi tu vi tam pa igrajte in pojte
- 17 pograbi železo za pasom vihti ga oči ima modre
- 18 globlje zasadite lopate vi tu vi tam še igrajte za ples

- 19 Črno mleko jutra pijemo te ponoči
- 20 pijemo te opoldne in zjutraj pijemo te zvečer
- 21 pijemo in pijemo
- 22 moški prebiva v hiši tvoji zlati lasje Margareta
- 23 tvoji pepelni lasje Sulamit igra se s kačami

- 24 Zavpije slajše igrajte smrt smrt je iz Nemčije mojster
- 25 zavpije mračneje vlecite po goslih potem se kot dim vzdignete v zrak
- 26 grob imate potem v oblakih tam ni ležati tesno

- 27 Črno mleko jutra pijemo te ponoči
- 28 pijemo te opoldne smrt je iz Nemčije mojster
- 29 pijemo te zvečer in zjutraj pijemo in pijemo
- 30 smrt je iz Nemčije mojster oko njegovo je modro
- 31 zadene te natanko zadene s svinčeno te kroglo
- 32 moški prebiva v hiši tvoji zlati lasje Margareta
- 33 goniče svoje naščuva na nas grob nam poklanja v zraku
- 34 igra se s kačami in sanjari smrt je iz Nemčije mojster

- 35 tvoji zlati lasje Margareta
- 36 tvoji pepelni lasje Sulamit

Paul Celan – Edvard Kocbek: *FUGA O SMRTI* (1966)

- 1 Črno mleko jutra glej pijemo sredi večera
- 2 opoldne ga pijemo zjutraj ponoči ga pijemo
- 3 pijemo venomer pijemo
- 4 kopljemo grob sredi zraka v njem ti ne bo pretesnó
- 5 V hiši je človek s kačami igro igra in piše
- 6 ko se zmrači še piše na Nemško tvoji zlati lasje Margareta
- 7 in ko popiše stopi pred hišo bleščijo se zvezde pse si prižvižga
- 8 prižvižga si žide ukaže skopati jim grob sredi zemlje
- 9 ukaže in že zaigrajo za ples

- 10 Črno mleko jutra ponoči te pijemo
- 11 zjutraj te pijemo pijemo v soncu in pijemo v mraku
- 12 pijemo venomer pijemo
- 13 V hiši je človek igra se s kačami piše in piše
- 14 ko se zmrači še piše na Nemško tvoji zlati lasje Margareta
- 15 Sulamit tvoji pepelnati kodri kopljemo grob sredi zraka v njem ti ne bo pretesnó
- 16 Kliče in reže globlje v zemljo vi drugi pa pojte plešite
- 17 seže po jeklu za pasom zamahne oči so mu sinje
- 18 zarezite globlje z lopato vi drugi pa dalje igrajte za ples

- 19 Črno mleko jutra ponoči te pijemo
- 20 v soncu te pijemo pijemo zjutraj in v mraku
- 21 pijemo venomer pijemo
- 22 V hiši je človek tvoji zlati lasje Margareta
- 23 Sulamit tvoji pepelnati kodri s kačami igro igra
- 24 Kliče raznéžuje igro umiranja smrt je mojster iz nemške dežele
- 25 kliče temneje igra na gosli kot dim se vzdigujete v zrak
- 26 in že ste v grobu oblakov v njem vam ne bo pretesnó

- 27 Črno mleko jutra ponoči te pijemo
- 28 v soncu te pijemo smrt je mojster iz nemške dežele
- 29 v mraku te pijemo pijemo zjutraj pijemo venomer pijemo
- 30 smrt je mojster iz nemške dežele oko mu je sinje
- 31 zadene te s svincem v srce te zadene natančno
- 32 v hiši je človek tvoji zlati lasje Margareta
- 33 pse si ščuva na nas in grob nam podarja v ozračju
- 34 s kačami igro igra in sanjari smrt je mojster iz nemške dežele

- 35 tvoji zlati lasje Margareta
- 36 tvoji pepelnati kodri Sulamit

Paul Celan – Niko Grafenauer: *MRTVAŠKA FUGA* (1985, 1998)

1 Črno mleko zore pijemo ga zvečer
 2 pijemo ga opoldne in zjutraj pijemo ga ponoči
 3 pijemo in pijemo
 4 v zraku kopljemo grob tam ni tesno ležati
 5 V hiši prebiva človek ki se igra s kačami ki piše
 6 ko se mrači piše v Nemčijo tvoji zlati lasje Margarita
 7 piše in stopi pred hišo in zvezde se bliskajo z žvižgom sklicuje svoje pse
 8 z žvižgom sklicuje svoje Žide dá jim kopati grob v zemlji
 9 ukaže zdaj nam igrajte za ples

10 Črno mleko zore pijemo te ponoči
 11 pijemo te zjutraj in opoldne pijemo te zvečer
 12 pijemo in pijemo
 13 V hiši prebiva človek ki se igra s kačami ki piše
 14 ko se mrači piše v Nemčijo tvoji zlati lasje Margarita
 15 Tvoji pepelni lasje Sulamit v zraku kopljemo grob tam ni tesno ležati
 16 Kriči zapičite globlje v zemljo vi tu vi tam pa igrajte in pojte
 17 pograbi železo za pasom vihti ga njegove oči pa so modre
 18 globlje z lopato vi tu vi tam pa dalje igrajte za ples

19 Črno mleko zore pijemo te ponoči
 20 pijemo te opoldne in zjutraj pijemo te zvečer
 21 pijemo in pijemo
 22 V hiši prebiva človek tvoji zlati lasje Margarita
 23 tvoji pepelni lasje Sulamit igra se s kačami

24 Kriči igrajte smrt slajše smrt je mojster iz Nemčije
 25 kriči vlecite temneje po goslih potem se kot dim izvijete v zrak
 26 potem boste imeli grob med oblaki tam ni tesno ležati

27 Črno mleko zore pijemo te ponoči
 28 pijemo te opoldne smrt je mojster iz Nemčije
 29 pijemo te zvečer in zjutraj pijemo in pijemo
 30 smrt je mojster iz Nemčije njegovo oko je modro
 31 s svinčenko meri vate natančno zadeva
 32 v hiši prebiva človek tvoji zlati lasje Margarita
 33 svoje pse ščuva na nas v zraku poklanja nam grob
 34 s kačami se igra in sanja smrt je mojster iz Nemčije

35 tvoji zlati lasje Margarita
 36 tvoji pepelni lasje Sulamit



Podčrtna opomba k Aristotelovi definiciji metafore

Splošno je znano, da o metafori, tem posebnem, vsenavzočem jezikovnem izraznem sredstvu, ne obstaja nikakršna enotna teorija, ampak le niz zelo različnih obravnjav, ki si pogosto celo nasprotujejo. Za eno iz množice razlag tega jezikovnega pojava pa velja, da ima v metaforološkem dogajanju posebno mesto: Aristotelova definicija metafore. Čeprav se v zadnjih desetletjih povečuje število raziskovalcev z mnogih področij, ki menijo, da so njegovi pogledi preseženi in da slabí vpliv njegovih obrazložitev, zaradi tega pa se navedbe njegovega imena v znanstveni literaturi krčijo in ponekod celo izginejo,¹ je treba opozoriti, da je njegova opredelitev metafore pustila močne sledove v celotnem metaforološkem nauku, tako da je še prav do današnjih dni izhodišče za mnoge razprave. Na to misel merita zapisa, da se mora z Aristotelovimi deli obvezno pričeti skoraj vsako resno raziskovanje metafore (Ortony 3) in da obstaja pri njem kod ali program za vsako razpravljanje o njej (Derrida, *La mythologie* 19). Enako uglasena je izjava, da izmed tisočih in tisočih strani, napisanih o metafori, le malokatera dodaja karkoli bistvenega k temeljnim pojmom, ki jih je obrazložil Aristotel (Eco 217). In navezujoč se na znano Whiteheadovo misel izpred osemdesetih let, da celotna evropska filozofija ni drugega kakor niz podčrtnih opomb k Platonovemu opusu, uvaja Paul Gordon svojo študijo o zagonetnosti aristotelске metafore z mislijo, ki jo je odel v spoštljivo vprašanje, češ ali ni še bolj upravičeno trditi, da so vse teorije o metafori le podčrtna opomba k Aristotelu? (83).²

Prvič obj.: *Primerjalna književnost*, 2010, letn. 33, št. 3, str. 1–26.

- 1 To opažamo v monografiji (Andrew Goatly, *The Language of Metaphors*. London – New York: Routledge, 1997), zborniku (*Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective*, ur. Antonio Barcelona. Berlin – New York: [2000] 2003) in tematski številki znanstvene revije (*Poetics Today* 13:4 (1992): Aspects of Metaphor Comprehension). V bibliografijah obeh knjižnih publikacij, ki imata po 360 strani, in v revijalni z 250 stranmi ni navedeno nobeno Aristotelovo delo.
- 2 Kakor je očitno, opiramo naslov našega spisa prav na to domiselno oznako. Glede na drobnost problema, ki ga obravnava prispevek, bi bilo seveda mnogo spodobneje, da

Grški mislec, ki je začetnik sistematičnega obravnavanja metafore, jo je imel za odlično izrazno sredstvo, ki ni samo estetsko dragoceno, ampak ima tudi visoko spoznavno vrednost. Govoreč o učinku metafore, izhaja iz prepričanja, da je pridobivanje znanja na lahek način po naravi prijetno, da je torej povezano z ugodjem in veseljem. Gre za spoznavnoantropološko načelo, da ljudje po svoji naravi hlepijo po védenju.³ Torej se Aristotel metafore ne loteva le izključno v okviru posebne discipline, poetike in retorike, ampak v tesni zvezi s temeljnimi vprašanji svoje filozofije. Zlasti iz njegove etike je znano, da povezuje teoretične procese s spremljajočim ugodjem, in prav na tej zasnovi temelji njegov stavek iz *Retorike* (1410b 10-15), ki pravi, da so tiste besede najbolj prijetne, zavoljo katerih se kaj naučimo. In metafora je beseda, ki vzbuja v nas najmočnejše ta občutek zadovoljstva. Z logičnim postopkom odkrivamo v raznovrstnosti to, kar je sorodno ali podobno, se pravi analogijo. To analogijo pa Aristotel omejuje, saj se izreče proti temu, da bi metafora povezala dve področji, ki bi bili preveč oddaljeni, zakaj tedaj obstaja nevarnost, da se sprevrže v uganko. Metafora po analogiji, ki jo najvišje ceni in ji namenja osrednjo pozornost, pa ni edina oblika, ki jo pozna, saj njegova zgoščena definicija pove, da je metafora – tradicionalno prevedeno – »prenos kake druge/tuje besede ali z roda na vrsto ali z vrste na rod ali z ene vrste na drugo vrsto ali po analogiji«. ⁴ Tukaj je govor o dvojem: prvo, o premikanju, imenujmo to za sedaj prenos kake besede iz njene prvotne lege v novo, pri čemer so natančno predpisane poti in smeri, po katerih se beseda lahko prenaša; drugo, o nasledku tega premikanja, potemtakem o besedi, ki je bila prestavljena s svojega izhodiščnega mesta na ciljno mesto. Čeprav je postopek premeščanja oz. zamenjave skupen vsem štirim naštetim primerom, pa vsaj prvih dveh oblik danes nimamo za metafore, ampak ju prištevamo med metonimije ali sinekdohe.⁵

Ne glede na pomensko neskladnost, ki obstaja med njegovo širšo antično rabo in ožjo današnjo, pa ohranjajo takó klasični filologi in drugi literarni raziskovalci kakor tudi prevajalci njegovih spisov v druge jezike izvorni grški

bi se naslov, če potem le ne bi postal tako okoren, v celoti glasil vsaj takole: »Podčrtna opomba k podčrtni opombi k Aristotelovi definiciji metafore.«

- 3 »Vsi ljudje stremijo k vedenju, in sicer po svoji naravi.« *Metafizika* 980a (Aristotel 3).
- 4 Aristotelovo opredelitev metafore v *Poetiki* navajamo drugače, kakor jo lahko beremo v Gantarjevem prevodu. Tam se glasi takole: »Primer (μεταφορά, metaphorá) je prenos pomena na neko drugo besedo, in sicer: ali od splošnega na neko vrsto, ali od neke vrste na splošno, ali od ene vrste na drugo vrsto, ali po analogiji« (Gantar 2005, 122).
- 5 Na Aristotelovo široko razumevanje metafore opozarjajo mnogi avtorji. Tako npr. beremo, da je za Aristotela, ki ne razlikuje med različnimi tropi, metafora vsako nadomeščanje običajne besede z drugo (Brooke-Rose 4), da razširja obseg metafore, ki vključuje hiperbole in pregovore (Mahon 75) itd.

terminus *μεταφορά*, največkrat seveda transliteriranega, zakaj namesto grškega izraza 'metafora', ki pa ni šele Aristotelova iznajdba, redkokdo uporabljala drugega.⁶ Vendar navedena ugotovitev ne vključuje treh slovenskih objav *Poetike*, zakaj Kajetan Gantar tega grškega tērmina v svojih prevodih ne prevzame, ampak ga spremeni. V prvih dveh izdajah namesto 'metafora' stoji 'prisposodba', slednjič se v najnovejši izdaji, v tretjem natisu svojega prevoda, odloči za novo različico, sedaj je to 'primera'. Res pa je, da je izmed vseh slovenskih verzij *Poetike* le v prvem objavljenem prevodu novi izraz 'prisposodba' popolnoma izrinil 'metaforo', ki je tukaj omenjena edinole v pojasnilu k razpravi, medtem ko je v obeh kasnejših objavah 'metafora' – v oboji, grški in latinični pisavi – v oklepaju dodana k nadomestni oznaki. O avtorjevih prevajalskih dilemah in razlogih za nenavadno preimenovanje 'metafore' najprej v 'prisposodbo' in nato še v 'primero' pa ni nič zapisanega.

Gantarjeva izbira obeh novih zaporedno uvedenih izrazov – globoko nas vznemirja pravzaprav le najnovejša 'primera' – vzbuja kar celo vrsto trdno utemeljenih pomislekov, ki se sprožijo naravnost iz osrčja Aristotelovega nauka o metafori.⁷ Gotovo je poglobljena resna nevšečnost tega novega slovenskega poimenovanja, ki je nikakor ni mogoče spregledati, ravno v tem, da prvi peripatetik ob tērminu 'metafora' tudi sam uporablja tērmin 'primera', tako namreč slovenimo njegov izraz 'εἰκὼν/eikôn'.⁸ Znano je, da o 'primeri' beseda ne teče, kakor bi povsem upravičeno pričakovali, že v njegovi *Poetiki*, tam namreč niti omenjena ni,⁹ ampak šele v *Retoriki* (1406b 20 ss.), in

- 6 Navajajoč uvodni Aristotelov stavek o metafori, Franz Vonessen npr. namesto 'metafora' zapiše 'Übertragung' (prenos). Torej: »Übertragung ist Hinzutragung fremder (einem »ändern« gehöriger) Bezeichnung« (399). Med prevajalci *Poetike* ravnata podobno Kuzmič, ki v hrvaškem prevodu izraz 'metafora' izrine, namesto njega pa uporabi 'preneseno ime', in Unt v estonskem prevodu, kjer stoji namesto metafore 'ülekanne' (prenos). Od navedenih prevajalcev se nekoliko razlikuje Appelrot, ki v ruski verziji sicer zapiše 'переносное слово' (prenesena beseda), le da jo še dopolni z izvornim izrazom, tako da se začetek definicije glasi takole: »Переносное слово, или метафора.« Razumljivo je, da se omenjeni poskusi, nadomestiti metaforo s kakim drugim imenom, omejujejo na besedo 'prenos' ali njeno pridevniško izpeljanko.
- 7 Ob Gantarjevem preimenovanju metafore v primero Alen Širca predlaga, da »bi bilo *metaphorá* vendarle bolje prevesti s 'prisposodbo'« (171). Janez Vodičar, ki navaja Aristotelovo definicijo po drugi, ne pa po tretji izdaji *Poetike*, ugotavlja, da prevod z izrazom prisposodba zožuje pomen metafore (513).
- 8 Enako ravna npr. Nada Grošelj, ko angleški 'simile', ki ustreza Aristotelovi rabi izraza 'εἰκὼν', prevede s 'primera' (Kennedy 107).
- 9 Na to nenavadno dejstvo se odziva Stanford z domnevo nekaterih filologov, da se je druga knjiga *Poetike*, ki je morda obsežneje obravnavala junaško pesništvo skupaj z epsko naravo primere, izgubila (119). Nasploh sicer velja, da je *Poetika* starejša od *Retorike*, vendar tega, kakor meni McCall, ni mogoče dokazati; z vso gotovostjo se namreč da trditi le to, da je Aristotel obe razpravi predeloval in dopolnjeval (51).

spomniti je treba, da s 'primero' seveda označuje drugačen, čeprav soroden jezikovni pojav od tistega, ki je pri njem poimenovan 'metafora'. V slovenskem prevodu leksem 'primera' torej ni poenačen z Aristotelovim 'primera' oz. 'εἰκὼν/eikôn', ampak je podeljen temu, kar je v njegovih delih (in nato še v celotni svetovni tropološki tradiciji prav do današnjih dni) vseskozi označeno zgolj kot 'metafora'. Potemtakem je prišlo na področju slovenske klasične filologije do premika, zavoljo katerega je v tem trenutku pri nas resno osiromašena funkcionalnost prvotnega izrazja. Konec koncev sta sedaj dva samosvoja tērmina, ki se po izvoru in pomenu razlikujeta, preprosto spojena v enega samega prevodnega: sedaj 'primera' ne obstaja več *poleg* 'metafore', ampak 'primera' *je* 'metafora'. Se razume, da bi bila posledica tega preimevalnega postopka – če bi ta seveda sploh mogel obveljati – vzrok za sila resno in tako rekoč usodno terminološko zmedo, ki postaja najjasneje očitna tedaj, ko pritegnemo še *Retoriko*: tam se obe, 'eikôn/primera' in 'metafora', ena ob drugi, in to celo družno, pojavljata kar večkrat. V tretji knjigi te razprave Aristotel ne samo da ponovi nekatera svoja zapažanja o metafori iz *Poetike*, ki jih tukaj še razširi in poglobi, ampak se ukvarja tudi s primerom, še posebej, in v tem se glede na Gantarjevo odločitev kaže kanec ironije, prav z razlikami med eno in drugo. Ravno v *Retoriki* ima namreč svoj začetek kasnejše nenehno spraševanje o razmerju med njima, njunih posebnostih, njuni primernosti, učinkovitosti in morebitni medsebojni izmenljivosti, ki traja do današnjih dni.¹⁰ Za tradicijo retoričnega nauka o metafori je namreč zveza med njo in primerom posebno obvezujoča.¹¹

Kar zadeva določanje njunega sorodstvenega razmerja, so ga že v antiki povsem različno tolmačili. Aristotel razume primerom izrečno kot metaforo, ta temeljna ugotovitev se v treh poglavjih *Retorike*, v katerih je govor o primeri, pojavlja kar šestkrat (McCall 51). Medtem ko se pri Aristotelu primera izkaže kot razširjena metafora, je v rimski retoriki prišlo do t. i. kvintilijanskega preobrata, ki je uveljavil popolnoma nasproten pogled, da je namreč metafora primera, in sicer krajša primera.¹² Takó razumljeno sta-

- 10 Razmerje med metaforo in primerom ima v grški antiki tudi genološko-zgodovinske razsežnosti. Medtem ko si v starogrški epiki ne moremo odmisлити primere, ne da bi se spremenil njen značaj, ima metafora v njej podrejeno vlogo. V zborni liriki se to razmerje obrne, metafora prevlada nad primerom. Vmesni položaj med obema zvrstema zavzema tragedija, ki primeri sicer nameni več prostora, a poglavitno mesto zavzema vendarle metafora (Hörmann).
- 11 Brooke-Rose toži o nejasnem razločevanju med metaforo in primerom (13). Več revijalnih in knjižnih objav, ki obravnavajo skupaj primerom in metaforo, je sprejelo obe figuri kot polni naslov ali njegov glavni del: Bouverot, Hörmann, Keith, Tamba-Mecz & Veyne.
- 12 Kvintilijan: *Institutionis oratoriae* VIII 6, 8: metaphora brevior est similitudo. Sicer je že pri Ciceronu (*O govorniku* III 38, 157) zapisano, da je metafora »kratka oblika primere,

nje ima za posledico, da se metafora, ki zadeva samó besedo, s tem ko se približa primeri, premakne v območje stavka, saj primera zahteva hkratno navzočnost obeh členov. In Ricœur, ki hoče za svojo raziskavo zbrati vsa znamenja, s katerimi bi lahko metaforo razložil v smislu diskurza (34), vidi njeno diskurzivno značilnost prav v prenosu/epifori besede z enega mesta na drugo.

S posebnim poudarkom je treba opozoriti, da daje Stagirit metafori prednost pred manj mikavno primero, ki vzbuja manj ugodja ko metafora, in sicer iz dveh razlogov: ker je daljša in ker ne pove, »da je to ono«, da A je B, se pravi, da ne ustvari neposredne semantične identifikacije, tako kakor to stori metafora. Danes poudarjamo, da se razlikujeta še v tem, da pri primeri oba člena (podstava in podoba) svoje vsebine ne spremenita, temveč ohranjata svoj prvotni pomen: *Ahil* je pogumen ko *lev*, medtem ko se pri metafori nadomeščena in nadomestujoča beseda med sabo povežeta in prepletata. Ricœur razloži izrečno prednost prve pred drugo s prepričljivo podobo, da metafora prikazuje polarnost primerjanih izrazov na način kratkega stika (38), kar razumemo tako, da pride do neposrednega, popolnega približanja dveh besed, ki sta pod pomensko napetostjo. Izmed semantičnih razlik med primero in metaforo je najbolj očitna ta, da so vse primere resnične in da je večina metafor neresnična. Ali kakor formulira ta odnos Nathalie Petibon: primera omogoča s pomočjo primerjalnika za trenutek spremeniti resničnost, nakazati vse, kar bi resničnost v umetniškem delu lahko bila, metafora pa, nasprotno, spremeni oz. predela resničnost. Poudarja še, da sta kljub oblikovnim razlikam obe podvrženi istemu figurativnemu procesu; to je spoznal že Aristotel.

Ko sedaj načenjamo neki vidik Aristotelove definicije metafore, se lotevamo prvih dveh izmed štirih njegovih metaforičnih tipov. Tega nikakor ne počnemo zaradi tega, ker bi menili, da sta prav ta dva kakorkoli superiorna ali do primere ali do preostalih dveh tipov – to trditi, bi bilo preprosto nesmiselno – temveč zato, ker skušamo opozoriti na neko očitno neskladnost, ki obstaja med nekaterimi delci Aristotelove definicije metafore.

Za kaj torej gre?

Definicijo metafore uvaja stavek, ki se v naši že navedeni verziji prevoda, označili smo jo kot začasno, glasi takole: »Metafora je prenos kake druge/tuje besede ali [1] z roda na vrsto ali [2] z vrste na rod ali [3] z ene vrste na drugo vrsto ali [4] po analogiji.« Čeprav sta izmed naštetih štirih možnosti drugi dve, zlasti pa slednja, ki se načelno in strukturno razlikuje od preostalih treh oblik, pomembnejši, zaposlujeta nas samo prvi dve; zanima

skrčena na eno besedo, ki je postavljena na tuje mesto kakor na svoje lastno«, vendar obstaja filološka domneva, da gre za kasnejši vrinek (275).

nas tako imenovani prenos besede z roda na vrsto, in obratno, z vrste na rod.¹³ O njiju pa je treba povedati, da sta izmed vseh štirih v resnici najmanj zanimivi, kajti zavoljo tega, ker dopuščata, da je isti objekt vezan na vrstni in rodovni predikat, najbrž ne morejo nastati jezikovne tvorbe, ki bi bile presenetljive in drzne. To velja prav posebej za prvi tip, saj je vrsta, kakor nas spomnita Roselyne Dupont-Roc in Jean Lallot, po definiciji vključena v rod (345). Ker ima razmerje med entitetama bližnji, stičnostni značaj, so torej asociacije, ki jih sprožata, precej omejene. Zato ni seveda nikakršno naključje, da Aristotel prav ti dve obliki v svoji *Retoriki* sicer omeni, a jima tam ne posveča posebne pozornosti.

Ker pa se zanimamo za prav ti dve obliki Aristotelove metafore, ju natančno razčlenimo.

Prvega izmed štirih tipov metafore pojasnijo te tri povedi: (1) Prenos [(pomena) besede] z roda na vrsto je denimo: (2) »Ladja mi tamkaj stoji.« (3) Kajti »zasidran biti« je posebna vrsta roda »stati«.

Premislimo natanko, kaj je tukaj zapisano. Gotovo ni potrebno dokazovati, da izjava »Ladja mi tamkaj stoji« seveda nikakor ne pomeni, da bi bil premec ladje dvignjen visoko nad vodo, krma pa bi bila pogreznjena globoko proti morskemu dnu. Potemtakem ni opisan nikakršen izjemen, težaven ali celo kritičen, navzgor usmerjen, poševen položaj ladje, ki bi najbrž utegnil priklicati predstavo o potapljačem se plovilu. Nasprotno, ladja je predstavljena v povsem običajni vodoravni legi, pač v stanju, ko se je, potem ko je opravila plovbo, ustavila in se v pristanišču kvečjemu mirno pozibava: gre za ladjo, ki čisto preprosto miruje. Tukaj namreč glagol »stati« pomeni toliko kakor »prenehati pluti«, »prenehati spreminjati položaj«, »ostati na mestu« oziroma »ne se gibati« ali »ne se premikati«; skratka »mirovati«. In kakor iz povedi (3) določno razberemo, je v zgoraj objavljeni slovenski različici Homerjevega verznege odlomka (*Odiseja* 1, 185) z glagolom »stati«, ki zaznamuje mirovanje, povedano, da je ladja zasidrana.¹⁴ Povedi (2) in

13 Večjega raziskovalnega zanimanja kakor ta dva tipa je običajno deležna metafora po analogiji. Njej velja poglobljena pozornost npr. Samuela R. Levina, ki nazorno razloži razlike med njo in preostalimi tremi tipi metafore. In medtem ko nekateri razpravljalci menijo, da je Aristotelovo obravnavanje metafore neprimerno in pomanjkljivo, njegova klasifikacija pa nenačrtna in površna, med njimi je bržkone najostrejši W. Bedell Stanford, Levin dokazuje prav nasprotno, da je namreč sistematična in koherentna.

14 Dvojica »stati« – »biti zasidran« je v različnih oblikah značilna za vse pregledane nemške prevode *Poetike* (najpogosteje: »stehen« – »vor Anker liegen«). V drugih jezikih pride do variacij: ladja že v slovenskem prevodu »leži« (Sovre, *Odiseia*), prav tako v starejšem angleškem »leži/lies« (Butcher), medtem ko je v francoščini »ustavljena /arrêté« (tako ima več prevodov), ali »mirujoča/immobile (Ruelle). Namesto o zasidranosti ladje pa nekateri prevodi navajajo njeno »privezanost« ob pomolu (Gallavotti, Pesce) ali pa medlejše »nahajanje v pristanišču / être dans le port« (Dacier, Batteux); v slednjem primeru se je

(3) sta tedaj brez slehernega dvoma povsem kongruentni.¹⁵ A ta v ničemer sporna trditev velja le dotlej, dokler ne pritegnemo v razmislek še prve, izhodiščne povedi (1). Iz nje izhaja, da naj bi navedek iz *Odiseje* ponazarjal prenos besede »z roda na vrsto«. Prav ta misel pa vnaša v celoto obravnavane Aristotelove oznake prvega tipa metafore hudo zmedo, ki je posledica protislovja, obstoječega med prvo povedjo in preostalima dvema, tako da to tropovedje kot celota ni le pomensko neuravnovešeno, ampak v temelju docela porušeno. Zakaj očitno je, da gre v resnici za popolnoma nasproten pojav: če namreč namesto da bi rekli, kako je ladja »zasidrana«, izjavimo, da »stoji«, nikakor ne moremo soglašati s trditvijo, da je govor o prenosu besede »z roda na vrsto«. Ravno nasprotno je res, saj je vendar čisto jasno povedano, da namesto o ladji, ki je zasidrana (zasidranost je seveda *vrsta*, nekaj posameznega), teče beseda o ladji, ki stoji/miruje (mirovanje pa je nedvoumno *rod*, nekaj občega). Ker ugotavljamo, da ne gre za prenos besede »z roda na vrsto«, bi se morala v tem kontekstu izhodiščna poved (1), kajpada popolnoma spremenjena, smiselno spojiti s povedjo (2) edinole v taki formulaciji: »Prenos z vrste na rod je denimo: 'Ladja mi tamkaj stoji'«, saj je beseda z rodovnim pomenom (stati) zavzela mesto besede z vrstnim pomenom (biti zasidrana). Šele s takim, seveda docela preobratnim posegom v besedilo bi se med tremi navedenimi povedmi vzpostavila notranje konsistentna in logična zveza.

Pri opisanem primeru pa ne gre morda le za posamezen, naključen spodrselj, zakaj po natanko istem vzorcu kakor prvi je razložen še drugi tip metafore: (1) Prenos [besede] z vrste na rod je: (2) »Tisoče slavnih reči Odisej je že storil.«¹⁶ (3) Vrsta »tisoče« stoji namesto roda »mnogo«. Samoumevno je, da se nam tudi ta opredelitev kaže kot postavljena na glavo: če je števnik »tisoč« uporabljen kot vrstni in prislov »mnogo« kot rodovni pojem, kakor je smiselno zapisano, se prva poved ne bi smela glasiti tako, kakor se,

razlika med rodom in vrsto zmanjšala.

- 15 Drugače se glasita slovenski različici navedenega heksametrskega segmenta (*Odiseja* 1, 185) v obeh knjižnih izdajah *Odiseje*: »Ladja leži mi tam zunaj« (Sovre, *Odisea*) ter »ladja zasidrana zunaj stoji mi« (Gantar, *Odiseja*). Medtem ko starejši prevedek sledi besedam, ki jih Mentés, čigar podoba je privzela Atena, namenja Telemahu, pa novejši prevedek izjavo, zapisano pri Homerju, tavnološko razširja, mirovanje ladje je namreč dvojno izraženo, tako z rodovnim pojmom (»stoji«) kakor tudi z vrstnim (»je zasidrana«).
- 16 *Iliada* 2, 272. Ta verz je Gantar v svojem prevodu *Poetike* ustrezno prikrojil potrebam Aristotelovega teksta; Sovretov prevod namreč ne bi bil primeren, ker ne govori o »tisočih« dejanjih, marveč se glasi takole: »Strela, že *marsikaj* dobrih ima Odisej za sabo«. Podobno zanemarjajo Homerjevo dikcijo tudi nekateri drugi prevajalci, npr. Voß (Trau, gar *vieles* bereits hat Odysseus gutes vollendet), Hampe (Wirklich, schon *zahllose* Taten brachte Odysseus zustande), Schrott (ha! er hat ja schon *vieles* geleistet, unser odysseús) in Gnedič (Истинно, *множество* славных дел Одиссей совершает).

pač pa obratno. Se pravi, da pri tem tipu metafore ne gre za »prenos z vrste na rod«, marveč – in tudi tukaj, kakor sedaj kaže, ni mogoče dopustiti niti najrahljšega ugovora – za »prenos z roda na vrsto«, saj je beseda z vrstnim pomenom (tisoče) zavzela mesto besede z rodovnim pomenom (mnogo).¹⁷

Iz tega sledi, da bi bila pri opisu bistvenih značilnosti teh dveh (izmed štirih) tipov metafore šele takrat ustvarjena prepričljiva logična celota, ko bi medsebojno zamenjali obe povedi: pri prvem tipu bi šlo za »prenos z vrste na rod«, pri drugem pa za »prenos z roda na vrsto«. ¹⁸ To seveda pomeni, da naša ugotovitev, temelječa sicer na pozornem branju in primernem premisleku domnevno oporečnega mesta v *Poetiki*, velikega filozofa na posreden način obdolžuje, da je zakrivil očitno protislovje oz. zmoto v sklepanju. Najkasneje v tem trenutku pa je primerno, da priključimo v spomin svarilne Lessingove besede, zapisane prav o Aristotelovi *Poetiki*, ki jih lahko preberemo v 38. listu *Hamburške dramaturgije*. Ukvarjajoč se z nekim mestom v tolmačenju tragedije, ne pa metafore, zapiše tole misel: »Kjer pri takem možu naletim na kaj takega [protislovnega], rajši pokažem nezaupanje v svoj razum kakor v njegov.« Priznava, da tedaj stori to, za kar smo si tudi mi bili prizadevali: svojo pazljivost podvoji, sporno mesto desetkrat prebere in ne verjame prej, da gre v resnici za zmoto, »dokler iz celotne zveze njegovega sistema ne spozna[m], kako in v čem je [Aristotel] prišel do tega protislovja« (175–176).

Očitno utegne biti tudi omenjeno mesto, ki je v tej dikciji neutajljivo oporečno, odvisno od razlage nečesa, kar iz golega besedila *Poetike* neposredno sploh ne postane razvidno. Konec koncev ni neznano, da Aristotel v svojih spisih neredkokrat opozarja na reči, o katerih je razpravljajl drugod, in kako se mu zaradi tega na kakem mestu potemtakem pač ni zdelo vredno, da bi se z njimi znova ubadal. Poleg tega pa se je tako ali tako ustalilo prepričanje, da bralcu prav *Poetika* pri razumevanju pogosto povzroča težave, veliko da je namreč formulacij, pojmov in predmetov, ki bi bili v resnici

17 Samuel R. Levin npr. v svoji razpravi o Aristotelovi teoriji metafore navaja za prva dva metaforična tipa celo dodatne zglede, ki se seveda natančno prilegajo shemi v *Poetiki*. Izmed štirih njegovih primerov navedimo le dva: enega kot prehod z roda/genus na vrsto/species (G→S): »The Rolls Royce is a beautiful vehicle, where 'vehicle' is the genus of 'automobile'«, drugega kot prehod z vrste na rod (S→G): »Those poor people don't have bread to eat, where 'bread' is a species of 'food'« (29). 'Vozilo' je nedvomno rod vrstnega pojma 'avtomobil' in 'kruh' je gotovo vrsta rodovnega pojma 'hrana', vendar pa po naših opažanjih pri prvem primeru ne gre, kakor je pri njem zapisano, za prehod z roda na vrsto in v drugem ne za prehod z vrste na rod, ampak ravno obratno.

18 Takšna bi bila hipotetična formulacija za 1. tip metafore: (1) Prenos z vrste na rod je denimo: (2) »Ladja mi tamkaj stoji.« (3) Kajti »zasidran biti« je posebna vrsta roda »stati«; za 2. tip pa: (1) Prenos z roda na vrsto je: (2) »Tisoče slavnih reči Odisej je že storil.« (3) Vrsta »tisoče« stoji namesto roda »mnogo«.

potrebni natančnejše razlage.¹⁹ Odprto ostaja vprašanje, koliko je za tako stanje iskati vzrok v tem, da razprave Aristotel ni sam objavil in da nikakor ni zanesljivo, ali nam je prvotni tekst celovito ohranjen oziroma kolikšen del in kdaj se je izgubil. Izvor problema, ki smo ga opazili in ki je tukaj predmet naše pozornosti, je tedaj lahko po eni strani v kratkosti oz. necelovitosti tega teksta (Gantar ga imenuje celo fragmentarni osnutek), po drugi pa v razmerah njegovega nastanka, saj je bil sprva pripravljen in kasneje morda dopolnjen kot gradivo za potrebe lastnega šolskega dela; hkrati pa je treba upoštevati okoliščino, da je bil namenjen poslušalstvu, ki mu je bila učna snov, drugače kakor danes nam, prezentna v polnem obsegu in vseh razsežnostih.

Ko si prizadevamo za morebitno pojasnitev opisanega domnevnega protislovja v Aristotelovi opredelitvi njegovih dveh tipov metafore, se lahko razgledamo po različnih prevodih, komentarjih ali razpravah. Med nekaj deset objavami *Poetike* v več evropskih jezikih sicer naletimo na nekatere drugačne prevode, ki se odmikajo od najbolj razširjene tradicionalne dikcije, a pričakovanega posebnega namiga, opozorila ali celo pojasnila našega vprašanja ne najdemo niti v najzajetnejših in najizčrpnějšíh edicijah *Poetike* zadnjih desetletij.²⁰

Srž celotnega problema nas napotuje h kar najbolj primernemu tolmačenju prvega dela Aristotelove definicije metafore, ki se v izvorniku glasi takole: μεταφορὰ δὲ ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ (*Poetika* 21, 1457b 6-7). Kakor je razvidno iz gradiva, dodanega temu spisu, je paleta prevodov te ključne izjave sicer pisana, vendar brž opazimo, da so njeni trije temeljni grški samostalniki v modernih evropskih jezikih za večino izmed njih vendarle 'metafora' [← μεταφορὰ, metaphorá], ki da je 'prenos' [← ἐπιφορὰ, epiphorá] kake 'druge/tuje besede' [← ὄνομα ἀλλότριον, ónoma allótrion]. Izmed te trojice izrazov smo prevedeno besedo 'prenos' za izvorno 'epiforo' grafično zaznamovali, ker najmočneje priteguje našo pozornost.

Večina prevajalcev in raziskovalcev razume epiforo kot sinonimen izraz za metaforo, torej kot prenos. Tej razširjeni navadi se je (v družbi Paula

19 Izmed avtorjev, ki se ukvarjajo z različnimi težavami, nastalimi pri razumevanju nekaterih izrazov, navedimo Adolfa Köhnkena (135); ugotavlja, da Aristotel v *Poetiki* za isto stvar ne uporablja vselej enakih tērminov, in obratno, z enakim tērminom utegne kdaj označiti različne stvari. (Le da njegova ugotovitev ne sodi v področje metafore.)

20 Takšne publikacije, ki imajo zelo temeljit in obsežen znanstveni aparat, so npr. Dupont-Roc & Lallotova (1980), Dukatova (1983) in najnovejša Schmittova (2008); prva ima nekaj manj ko 300 strani opomb, druga skoraj 1700 opomb na 400 straneh, tretja pa celo 700 strani raznovrstnega spremnega gradiva k osnovnemu razpravnemu besedilu, ki tukaj zavzema celih 40 strani.

Veyna) postavila po robu Irène Tamba-Mecz,²¹ ki se je dokopala do drugač-
ne razlage tega ključnega pojma in s tem celotne tradicionalne razlage defi-
nicije. Opirajoč se na oba zgleđa (mirujoča ladja; tisoč Odisejevih junaških
dejanj), ki ju navaja Aristotel v opisih obeh tipov metafore, je prepričana,
da epifora ne zaznamuje prenosa pomena ene besede na drugo, da ne gre za
prehod od ene besede na drugo besedo s sorodnim pomenom. Aristotel naj
bi jo razumel kot atribucijo/podelitev, in sicer kot podelitev nekega imena
– tukaj pa moramo sedaj avtorici prisluhniti z veliko mero zbranosti – na-
mreč neki *stvári*.²² Se pravi, nekaj, neka stvar (bodisi reč ali oseba ali pojav
itd.) dobi ime, ki pa ni njeno lastno oz. prvotno. Prizorišče tega postopka, te
podelitve/epifore nepravlega imena kaki stvari pa ni semantična os, ampak
tista, ki jo avtorica imenuje logično–sintaktična. Če se ravnamo po tej razla-
gi, in to počnemo z velikim navdušenjem, se pokažejo Aristotelovi navedki
nenadoma v čisto drugačni luči in dobijo popolnoma drug pomen. Homer
je torej dal v prvem primeru *rodovno* ime, to je ‘mirovanje’, posebnemu,
vrstnemu pojavu, ki je ‘zasidranost’, v drugem primeru pa je *vrstno* ime ‘ti-
soč’ podelil *rodovnemu* pojmu ‘veliko število’. Tako pride sedaj resnično,
kakor je zapisano v *Poetiki*, pri prvem tipu do prehoda z (besednega) *roda*
na (seveda predmetno oz. pojavno) *vrsto*, pri drugem pa z (besedne) *vrste* na
(kajpada predmetni oz. pojavni) *rod*.

Pri Aristotelu, ki da nima v mislih bočnega drsenja od ene do druge be-
sede na ravni besed ali od ene stvari do druge na ravni stvari, gibanje vklju-
čuje obe etaži, saj med ravnijo besed obstaja navpična ali poševna zveza
navzdol z drugo, ki je raven stvari. Govor je namreč o dveh oblikah podelitve
imena, o dveh oblikah epifore. Navpično epiforo lahko ponazorimo tako,
če si na spodnji ravni, tj. ravni stvari zamislimo npr. zapis *Pelejev sin* ali pa
njegovo fizično podobo, natanko nad njo, na drugi ravni, na ravni besed, pa
zapis *Ahil*, ker je namreč osebi, ki je *Pelejev sin*, pač tako ime. Z navpično
puščico navzdol (z *Ahila* na *Pelejev sin*), je torej *Pelejev* potomec opremljen s
svojim pravim, običajnim osebnim imenom (*Ahil*). Če si pa na gornji ravni
besed ob imenu *Ahil* nekoliko odmaknjeno zamislimo npr. zapis *lev*, imamo
tokrat opraviti s poševno epiforo, ko je s poševno puščico navzdol taisti *Pe-
lejev sin* označen kot *lev*. Na popolnoma enak način deluje epifora, ko gre za

21 Irène Tamba-Mecz in Paul Veyne sta skupaj objavila razpravo »*Metaphora et comparaison selon Aristote*« (1979), vendar je tisti del besedila, ki zadeva obravnavano vprašanje, gotovo napisala prvoimenovana avtorica. To sklepamo po tem, da je izmed dvojice samo ona lingvistka in da nekatere poglavitne in za nas relevantne ugotovitve iz te študije povzame v svoji kasnejši knjigi *Le sens figuré* (1981).

22 Pojem ‘stvar’ uporabljamo v najširšem slovarskem pomenu »kar je, obstaja ali se misli, da je, obstaja«.

zasidrano ladjo (oznaka *zasidranost* za zasidrano ladjo je navpična, oznaka *mirovanje* poševna epifora), in pri Odisejevih junaštvih, ki jih je *mного* (oznaka *mного* je navpična, *tisoče* poševna epifora). In ravno ta poševna epifora, ki v prvem primeru podeli rodovno oznako vrstnemu pojavu (z roda na vrsto), v drugem pa vrstno oznako rodovnemu (z vrste na rod), je tista, ki jo Aristotel v *Poetiki* imenuje 'metafora' in katere rezultat je drugo/tuje ime (ὄνομα ἁλλότριον).²³ Nič čudnega torej, da obravnava metaforo v 21. poglavju, ki govori o ονόματα/onómata (imenih, besedah), saj je metafora poseben način poimenovanja stvari in sodi ob glosi, okrasni besedi, skovanki, podaljšani, skrajšani ali spremenjeni besedi med ti. nenavadne besede.

In če sedaj po teh spoznanjih zavoljo večje razumljivosti razlagalno dopolnimo in modificiramo sedanji slovenski prevod temeljne Aristotelove izhodiščne misli z obema obravnavanima zglede, se utegne ta, ko ni več govora o *prenosu* (*pomena*) *besed*, pravilneje glasiti takole: »Metafora je podelitev drugega/tujega imena [kaki stvári] ali z roda na vrsto ali z vrste na rod ali z ene vrste na drugo vrsto ali po analogiji. Podelitev z roda na vrsto je denimo: »Ladja mi tamkaj stoji.« Kajti 'zasidran biti' je posebna vrsta roda 'stati'. Podelitev z vrste na rod je: »Tisoče slavnih reči Odisej je že storil.« Vrsta 'tisoče' stoji namesto roda 'mного'. [...]«

O odločni tezi jasno koncipirane razprave, ki jo je napisala francoska lingvistka, specialistka za semantiko, je treba resnici na ljubo povedati, da ni ne prvi ne edini, čeprav najcelovitejši in najodličnejši prispevek k ustrežnejšemu branju opisanega mesta iz Aristotelove *Poetike*, ki smo ga prav iz tega razloga postavili na čelo tistih objav, ki premaknejo obravnavane

23 Avtoričina ponazoritev aristotelovskega metaforičnega procesa je vezano na izvirne término, kakršni so epifora, rod, vrsta, zato je glede na moderne razlage metafore morda nekoliko okorna. Očitno pa je, da se je v svojem verbalnem prikazu natanko oprla na shematično upodobitev Tzvetana Todorova, ki navaja »jadro« kot označevalca za dva označenca (/jadro/ in /ladja/): v četverkotniku sta oba zgornja kota zaznamovana z »jadro«, spodnja kota pa z /jadro/ in /ladja/; diagonala [to je njena poševna epifora], ki povezuje »jadro« z /ladja/, imenuje figura, ker velja za metaforo, metonimijo in sinekdoho (98). Prav ta primer prevzamejo tudi avtorji t. i. groupe *μ* v svoji *Rhétorique générale* (Obča retorika), ko obravnavajo metasememe, kakor imenujejo tradicionalne trope (92–93). Metaforo pa formalno pojasnijo tako, da jo zvajajo na sintagmo, kjer sta dva označevalca identična [»lev«], oba ustrezna označenca pa neidentična [/Ahil/, /lev/] (106); to opredelitev predstavi tudi Paul Ricœur (210). – Podobno opiše metaforo oz. metonimijo Roman Jakobson, ki ju je vgradil v svojo dvoosno teorijo: »Metafora (ali metonimija) je dodelitev označevalca [»lev«] drugemu označencu [/Ahil/], ki je po podobnosti (ali stičnosti) povezan s prvim označencem [/lev/]« (355). – Ekkehard Eggs, polemizirajoč z Maxom Blackom, navaja izjavo »Ledena gora kopni«: če je njena tema ledena gora, gre za direktno referenco [navpična epifora], če pa se nanaša na hladno, brezobzirno Sally, ki postaja mila in blaga, razumemo ledeno goro kot trop s poševno referenco [poševna epifora] (1172).

vrstice v pravo luč. Natančno v tistem duhu, ki je značilen za njena prizadevanja, najdemo namreč nekaj enako uglašanih, resda skromnejših, kljub temu pa ne nepomembnih poskusov, ki so nastali kar v več okoljih. Ampak pri tem moramo upoštevati neugoden podatek, da med temi prispevki tako rekoč ni medsebojnih povezav, kar pomeni, da njihovi avtorji najpogosteje niso poznali podobnih ugotovitev drugih raziskovalcev, in da se zaradi tega nanje tudi niso mogli navezati. Ob tem moramo priznati, da na te poskuse ne bi postali tako hitro pozorni, če študija Irène Tamba-Mecz ne bi s tolikšno prepričljivostjo postavila tako razločnega mejnika v percepciji in razlagi obravnavanega Aristotelovega segmenta.

Na razmeroma zgoden primer drugačnega prevoda naletimo pri Ingramu Bywaterju, ki je v začetku 20. stoletja prestavil *Poetiko* v angleščino.* Njegova verzija izstopa s svojim nekoliko bolj opisnim prevodom, ki izvorno epiforo prevede pravzaprav dvakrat; prvič, ko pove, da obstaja metafora v tem, da *daje* stvarim ime (*giving the things a name*), ki pripada nečemu drugemu, in drugič, ko jo poangleži še z običajnim 'transference' (prenos).²⁴ Kakor vemo, šele taka dikcija – podobni so ji nekateri mlajši prevodi, npr. novejši anonimni španski, Hardyjev in Magnienov francoski, Pescejev italijanski, Ničevov bolgarski, idr. – spreminja pogled na razumevanje Aristotelove opredelitve metafore. Razložimo si jo lahko tako, da dobi ime ene stvari neka druga stvar, da je tej drugi stvarí podeljena neprava/tuja oznaka; in če gre potem npr. za prehod z roda na vrsto, to pomeni, da je dobil oznako 'mirovanje' (= rod) neki pojav, ki je prvotno imenovan 'zasidranost' (= vrsta): 'mirovanje' je zamenjalo 'zasidranost', prišlo je torej dejansko do premika, kakor beremo v izvorni definiciji, z roda na vrsto. Ko pa gre pri drugem Aristotelovem primeru za dajanje imena nekega ožjega pojava nečemu, kar je širše, ko stopi oznaka 'tisoč' na mesto Odisejevih 'mnogih' dejanj, je v resnici prišlo do premika z vrste na rod. Tako rekoč neopazno se potemtakem med prevodi sporadično pojavijo taki, ki brez hrupa uveljavljajo tisto branje, ki očitno ustreza Aristotelovi nameri.

V znanstveni literaturi kaže omeniti Guida Morpurga-Tagliabueja, pri katerem zasledimo odločilen inovativni poudarek. Ko v svoji obsežni monografiji o Aristotelovi lingvistiki in stilistiki prevede uvodni del njegove definicije metafore, jo predstavi kot prenos (trasposto) tujega *imena* na neko *stvar*,

* Obravnavani deli definicije v različnih prevodih, tudi takih, ki v tem spisu niso posebej omenjeni, so zbrani po abecednem redu prevajalcev v poglavju Gradivo. Bibliografski podatki o teh prevodih so navedeni v oddelku Literatura.

24 Tako kakor Bywaterjev se glasi tudi prevod W. D. Rossa iz l. 1923, ki je nato objavljen še pri Ricœurju (27). V Derridajevi razpravi »Bela mitologija« je v francoski objavi naveden Hardyjev prevod (19), v angleški verziji pa je prevajalec izbral prav Bywaterjevega (31).

pri različnih tipih pa da gre za podelitev (*applicazione*) ali rodovnega *imena* kakemu specifičnemu *pojmu* ali posebnega *imena* kakemu rodovnemu *pojmu* itd. In ko o prvem tipu zapiše, da »[n]ajbolj navadna, najbolj medla metafora je tista, pri kateri se uporablja splošen *izraz* za specifično *stvar*« (164),²⁵ nas ne zanima avtorjeva sodba o bledosti te vrste metafore, saj smo o njej tudi sami prepričani, ampak smo pozorni na njegovo dosledno ravnanje, ko namesto o uveljavljenem prenosu besed vztrajno govori o tem, kako so *stvarem* podeljena tuja imena. Ko izrečno poudarjamo njegovo stališče, želimo opozoriti na podatek, da pred njim na tako jasen premik v tolmačenju Aristotelove metafore – vsaj po gradivu, ki nam je na razpolago – še nismo naleteli.²⁶

Na to italijansko knjigo se tesno navezuje Belgijec Pierre Somville v svoji francosko pisani knjigi o Aristotelovi *Poetiki*. Čeprav razpravlja predvsem o mimezi in katarzi, posveča v krajšem poglavju, posvečenem stilu in tragičnemu, nekaj strani tudi metafori. Ko razloži definicijski premik z roda na vrsto, kjer ima prvi višjo stopnjo splošnosti od druge, poudarjeno izrazi misel, da pri prehodu z enega na drugo ne gre za to, da širši, splošnejši izraz samo zamenja manj splošnega, ožjega, ampak da širši in splošnejši pojem označi neko stvar, ki je ožja in bolj določena. Po naše torej, da je rodovna oznaka podeljena neki posebni stvari. Torej tudi on razume epiforo ne kot prenos besede, ampak kot podelitev imena neki stvari.

V prizadevanju po ustreznijšem prevodu grškega izraza 'epifora' je gotovo najbolj pomemben Heinrich Lieb, ki se postavi zoper prevajanje epifore s prenosom, češ da ta pomen pritiče že metafori. Definicija je postala logično napačna, ker 'metafora' in 'epifora' zaradi dostavkov v drugem delu definicije ne moreta imeti istega pomena. Kakor v drugih primerih pri Aristotelu je tudi tukaj mišljen odnos med ὄνομα/imenom in vsaj eno stvarjo, ki ga je mogoče označiti kot »vzdevanje nečesa nečemu (stvar)«²⁷. Zato se mu zdi primeren tale prevod: »Vzdevanje nečesa (ὄνομα), kar izhaja iz nečesa (stvar), na nekaj (stvar)« (79).²⁸ Skoraj pol stoletja kasneje na enak

25 Kurziva E. K. »L'uso più ordinario, più pigro, del traslato è quello di ricorrere a un termine generico per un fatto specifico, ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος (al limite oggi usiamo il termine *coso, cosa*).«

26 Tudi v drugih študijah avtorji izražajo podobne poglede. Wheelwright npr. zapiše, da gre pri Aristotelovi metafori za epiforo/transference kakega imena na neko stvar. Sicer govori o prenosu, a misel je vendarle ta, da je neki stvari podeljeno ime, ki ni njeno (72).

27 »[A]nwenden von etwas (ὄνομα) auf etwas (Gegenstand).« Ker se Lieb sklicuje na Platona (*Zakoni* 944d), ki uporablja 'epiforo' v enakem pomenu, smo v našem prevodu namesto najbližjega izraza 'apliciranje' prevzeli Kocijančičev ustreznik 'vzdevanje' (Platon 1584).

28 »Anwendung von etwas (ὄνομα), ausgehend von etwas (Gegenstand), auf etwas (Gegenstand).« Alternativna slovenitev nemškega prevoda bi bila: »Apliciranje nečesa (ὄνομα/όνωμα), izhajajoče iz nečesa (stvar), na nekaj (stvar)«.

način – a ne da bi se na Lieba direktno navezal – razpravlja Stefan Willer, ki govori o tem, kako je Aristotel, izogibajoč se tautološkemu opisu »metafora je metafora kake druge/tuje besede«, torej »prenos je prenos kake druge/tuje besede« – kar pa že ne bi bilo več definicija – drugo 'metaforo' s spremembo predpone predrugačil v 'epiforo'. Ampak kakor hitro se tudi 'epiforo' prevede kot 'prenos' (neke druge/tuje besede), nastane v prevodu ravno tista tautologija, ki je Aristotel očitno ni hotel zakriviti. Zakaj če že 'metafora' pomeni 'prenos', potem 'epifora' naj ne bi pomenila istega, zato jo kaže prevesti drugače, in Willer se je odločil za 'dodajanje' (*Beitragung, Nachtragung*).²⁹ Le da njegova izbira ne prinaša ničesar takega za razumevanje definicije, česar ne bi prebrali že pri Liebu (93).

Temeljiteje se je z epiforo ukvarjal tudi John T. Kirby. Potem ko razloži Aristotelovo tautološko zadrego z izrazom metafora in z jezikoslovno akribijo pretehtava različne možne pomene izraza epifora, se odloči za 'kopičenje' (*piling up*), tako da utegne v tej rabi biti njen najverjetnejši pomen: nova ali dodatna podelitev (nenavadnega/tujega) imena nečemu, kar že ima svoje ime; zato predlaga, kakor pravi, »z okorno natančnostjo« prevod 'dodatna dodelitev/podelitev' (*additional assignment*). Izmed dosedanjih angleških prevodov epifore – navaja pa 'giving' (Bywater), 'movement', 'transfer(ence)' in 'application' – se mu slednja zdi še najustreznejša, češ da bi bil 'transference' primernejši prevedek za 'metafora' (532–533).

Žal pa se nova usmerjenost v razumevanju Aristotelove definicije v prevodih in v znanstveni publicistiki pojavlja v diskontinuirani razpršenosti. Irène Tamba-Mecz očitno ne pozna niti Guida Morpurga-Tagliabueja (1967) niti Pierra Somvilla (1973), saj se njuni imeni ne pojavita ne v razpravi, nastali v soavtorstvu s Paulom Veynom (1979), ne v njeni lastni knjigi (1981). Obsežna francoska izdaja *La Poétique*, oskrbela sta jo Roselyne Dupont-Roc in Jean Lallot (1980), ki I. Tamba-Mecz seveda še ne more biti znana, upošteva Guida Morpurga-Tagliabueja v opombah k 20. poglavju Aristotelove *Poetike*, ne pa tedaj, ko je v komentarju govor o metafori. V Schmittovi objavi *Poetike* (2008) ta avtorica ni navedena, medtem ko jo v bibliografiji navaja Rappova *Retorika* (2002), ki je izšla v isti zbirki Aristotelovih del v nemškem prevodu. Pač pa so prizadevanja Irène Tamba-Mecz vseh Johnu T. Kirbyju (1997), ki ceni njeno semiotično interpretacijo Aristotelove metafore; taisti Američan pa ne ve za Lieba, tako kakor ne pozna drugih znanstvenih dosežkov z nemškega jezikovnega področja.

Ob straneh močnega, glavnega toka tradicionalnih prevodov in pogostoma nejasnih razlag Aristotelove definicije se potemtakem semintja

29 Podobno je ravnal že Franz Vonessen, ki je epiforo prevedel s 'Hinzutragung', kar je 'donašanje' tuje besede, tiste, ki sicer sodi k »drugemu«.

pobliskava kar nekaj ustrežnejših prevodnih besedil ter primernejših in tehtnejših pojasnil, ki posredno ali neposredno izražajo nasprotujoča si stališča do utečenih prevodov in razlag. Zanimivo je, da sploh niso deležna kakega posebnega odziva, niti odobravanja niti nasprotovanja, pa tudi predmetne kritike ne, ki bi jo lahko upravičeno pričakovali. Kakor da med obema pogledoma ne bi obstajale razlike in bi vsi razmišljali na enak način, ali kakor da bi šlo samo za odtenke v razumevanju in ne za različno tolmačenje Aristotelovega razumevanja metafore. Morda pa ta publicistična dejanja, izhajajoča iz novega premisleka, ki odplavljajo napake in dvoumnosti, prav zaradi tega, ker kljub prepričljivosti niso dovolj sprijeta in profilirana, (še) ne tvorijo kritične mase, potrebne, da bi ustvarila potrebno protiutež tradicionalni maniri in vplivala na temeljito spremembo poimenovalne in razlagalne klime. Dokler pa se to ne bo zgodilo in bo pozorni bralec še kar naprej čudeč se razglabljal o nedoumljivi definicijski izjavi, se sprašujemo, ali bi lahko ta spis veljal kot utemeljen ugovor in hkrati kot primerno opozorilo, da je utečena tradicionalna oblika prevoda Aristotelove definicije metafore zavajajoča.

Literatura

- Albeggiani, Ferdinando, prev. *La Poetica*. Aristotel. Firenze: La Nuova Italia, 1934 (II Pensiero classico).
- Anon. prev. *Arte Poética*. Aristoteles. Splet 11. 11. 2010. <<http://www.scribd.com/Poetica/d/40907>>. <<http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf/>>.
- Anon. prev. *Poética*. Aristóteles. Edición Electrónica de www.philosophia.cl. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Splet 11. 11. 2010. <<http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf/>>.
- Appelrot, V., prev. *Поэтика*. Aristotel. V: *Поэтика. Риторика. О душе*. Москва: Мир книги, 2008. Литература (Великие мыслители).
- Aristotel. *Metafizika*. Prev. Valentin Kalan. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 1999 (Philosophica: series classica).
- Batteux, Charles, prev. *Poétique d'Aristote*. Aristotel. Paris: Imprimerie et librairie classiques de Jules Delalain et fils, 1874.
- Biebuyck, Benjamin. *Die poetische Metapher. Ein Beitrag zur Theorie der Figürlichkeit*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, 204).
- Bouverot, Danielle. »Comparaison et métaphore.« *Le Français moderne* 37 (1969): 132–147, 224–238, 301–316.
- Brooke-Rose, Christine. *A Grammar of Metaphor*. London: Secker & Warburg, 1958.

- Butcher, S. H., prev. *Poetics*. Aristotle. [1894]. eBooks@Adelaide, 2007. Splet 11. 11. 2010. <<http://ebooks.adelaide.edu.au/a/aristotle/poetics/>>.
- Bywater, Ingram, prev. *Poetics*. Aristotel. The Complete Works of Aristotle. The Revised Oxford Translation. Volume Two. Ed. Jonathan Barnes. Princeton: Princeton University Press, [1909] 1995 (Bollingen Series LXXI 2).
- Ciceron Mark Tulij. *O govorniku; trije pogovori o govorniku, posvečeni bratu Kvintu*. Prev. Ksenja Geister. Ljubljana: Družina, 2002 (Sidro 21).
- Dacier, André, prev. *La Poétique d'Aristote*. Aristotel. Paris: Claude Barbin, 1692.
- Derrida Jacques. »La mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique)«. *Poétique 2* (1971): 1–52.
- Derrida Jacques. »White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy«. Translated by F. C. T. Moore. *New Literary History* 6 (1974–75): 5–74.
- Dukat, Zdeslav, prev. *O pjesničkom umijeću*. Aristotel. Zagreb: August Cesarec, 1983 (Biblioteka Kritika i esejistika).
- Dupont-Roc, Roselyne & Jean Lallot. »Notes«. V: Aristote, *La poétique*. Le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Préface de Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 1980 (Poétique). 143–413.
- Dupont-Roc, Roselyne in Jean Lallot, prev. *La poétique*. Aristotel. Préface de Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 1980 (Poétique).
- Durić, Miloš N., prev. *O pesničkoj umetnosti*. Aristotel. Beograd: Zavod za udbenike i nastavna sredstva, [1935] 1988 (Tumačenje književnosti 5).
- Eco, Umberto. »The Scandal of Metaphor. Metaphorology and Semiotics.« *Poetics Today* 4.2 (1983): 217–257.
- Eggs, Ekkehard. »Metapher.« *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Ur. Gert Ueding. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001. Band 5. 1099–1183.
- Fuhrmann, Manfred, prev. *Poetik*. Aristotel. München: Heimeran, 1976 (Dialog mit der Antike).
- . *Poetik*. Aristotel. Griechisch/Deutsch. Stuttgart: Reclam, 1982 (Universal-Bibliothek 7828).
- Fyfe, W. Hamilton, prev. *The Poetics*. Aristotel. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press & London: Heinemann, [1927] 1982 (Loeb Classical Library 199).
- Gallavotti, Carlo, prev. *Dell'arte poetica*. Aristotel. [Milano]: Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 1974 (Scrittori greci e latini). [Dvojezična izdaja].
- Gantar, Kajetan, prev. *Odiseja*. Homer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992 (Kondor 263).
- . *Poetika*. Aristotel. [3. izdaja]. Ljubljana: Študentska založba, 2005 (Claritas 39).
- . *Poetika*. Aristotel. Druga, dopolnjena izdaja. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982 (Bela krizantema).
- . *Poetika*. Aristotel. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1959 (Mala filozofska knjižnica).

- Gernez, Barbara, prev. *Poétique*. Aristotel. (Bilingue). Paris: Les Belles Lettres, [2001] 2002 (Classiques en Poche 9).
- Gigon, Olof, prev. *Poetik*. Aristoteles. [1950 *Von der Dichtkunst*; 1961]. Stuttgart: Reclam, 1964 (Universal-Bibliothek 2337).
- Gordon, Paul. »The Enigma of Aristotelian Metaphor: A Deconstructive Analysis.« *Metaphor and Symbolic Activity* 5.2 (1990): 83–90.
- Groupe µ. J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinson. *Rhétorique générale*. Paris: Larousse, 1970 (Langue et langage).
- Gudeman, Alfred, prev. *Über die Dichtkunst*. Aristotel. Leipzig: Felix Meiner, 1921 (Philosophische Bibliothek 1).
- Halliwell, Stephen, prev. *Poetics*. Aristotel. Cambridge, Massachusetts – London, England: Harvard University Press, 1995 (Loeb Classical Library 199).
- Hampe, Roland, prev. *Ilias*. Homer. Stuttgart: Reclam, 1979 (Universal-Bibliothek 249).
- Hardy, J., prev. *Poétique*. Aristotel. Paris: Les belles lettres, [1932] 1969 (Collection des Universités de France).
- Heath, Malcolm, prev. *Poetics*. Aristotel. London etc.: Penguin Books, 1996 (Penguin Classics).
- Homer. *Ilias*. Prev. Johann Heinrich Voß. Leipzig: Reclam, [1870] (Universal-Bibliothek 251–253).
- . *Iliada*. Prev. Anton Sovrè. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1950 (Svetovni klasiki).
- . *Илиада*. Prev. Nikolaj I. Gnedič. Москва: Художественная литература, 1986 (Классики и современники. Зарубежная литература).
- . *Ilias*. Prev. Raoul Schrott. München: Hanser, 2008.
- . *Odiseia*. Prev. Anton Sovrè. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1951 (Svetovni klasiki).
- . *Odiseja*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992 (Kondor 263).
- Hörmann, Wolfgang. *Gleichnis und Metapher in der griechischen Tragödie*. Borna – Leipzig: Dissertationsdruck Robert Noske, 1934 [Disertacija. Ludwig-Maximilians-Universität v Münchnu].
- Jakobson, Roman. »Quest for the Essence of Language«. *Selected writings II. Word and Language*. The Hague – Paris: Mouton, 1971. 345–359.
- Keith, Arthur Leslie. *Simile and Metaphor in Greek Poetry from Homer to Æschylus*. Menasha, Wisc.: The Collegiate Press George Banta Publishing Co., 1914 [Disertacija. The University of Chicago].
- Kennedy, George A. *Klasična retorika ter njena krščanska in posvetna tradicija od antike do sodobnosti*. Prev. Nada Grošelj, Maja Likar, Rahela Šibal, Neža Vilhelm, Nina Vuk. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2001 (Agora).
- Kirby, John T. »Aristotle on Metaphor.« *American Journal of Philology* 118.4 (1997): 517–547.

- Köhnken, Adolf. »Terminologische Probleme in der 'Poetik' des Aristoteles.« *Hermes* 118.2 (1990): 129–149.
- Kříž, Antonín, prev. *Poetika*. Aristotel. Praha: Jan Laichter, 1948 (Základní spisy Aristotelů 3).
- Kuzmić, Martin, prev. *Poetika*. Aristotel. Zagreb: Kr. hrv.–slav.–dalm. zemaljska vlada, 1912 (Znanstvena knjižnica 3).
- Lessing, G. E. *Hamburška dramaturgija*. Prevedel, uvod in komentar napisal dr. France Koblar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1956.
- Levin, Samuel R. »Aristotle's Theory of Metaphor.« *Philosophy and Rhetoric* 15.1 (1982): 24–46.
- Lieb, Hans-Heinrich. *Der Umfang des historischen Metaphernbegriffs*. Köln, 1964 [Dissertacija. Filozofska fakulteta Univerze v Kölnu. Razmnožek].
- Magnien, Michel, prev. *Poétique*. Aristotel. Paris: Le Livre de Poche, 1990 (Le Livre de Poche classique 6734).
- Mahon, James Edwin. »Getting your sources right. What Aristotle didn't say.« *Researching and Applying Metaphor*. Ur. Lynne Cameron & Graham Low. Cambridge: University Press, 1999 (The Cambridge Applied Linguistics Series). 69–80.
- McCall, Jr., Marsh H. *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1969 (Loeb Classical Monographs).
- Morpurgo-Tagliabue, Guido. *Linguistica e stilistica di Aristotele*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967 (Filologia e critica 4).
- Mráz, Milan, prev. *Poetika*. Aristotel. Praha: OIKOYMENH, 2008 (Knihovna antické tradice 7).
- Ničev, Aleksandr, prev. *За поетическото изкуство*. Aristotel. София: Издателство наука и изкуство, 1975 (Библиотека Естетика и изкуствознание).
- Nováková, Julie, prev. *Poetika*. Aristotel. Praha: Orbis, 1962.
- Okál, Miloslav, prev. *Poetika*. Aristotel [Bratislava?]: Thetitis, 2009.
- Ortony, Andrew. »Metaphor: A Multidimensional Problem.« *Metaphor and Thought*. Ur. A. Ortony. Cambridge – London – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1979. 1–16.
- Paduano, Guido, prev. *Poetica*. Aristotel. Roma – Bari: Editori Laterza, [1998] 2007 (Classici della filosofia con testo a fronte 135).
- Papahristo, Përktheu Sotir, prev. *Poetika*. Aristotel. Prishtinë: Ndërmarrja Botuese »Gjon Buzuku«, [1968] 2003 (Biblioteka Anemona).
- Pesce, Domenico, prev. *La poetica*. Aristotel. Milano: Rusconi, 1981 (I classici del pensiero).
- Petibon, Nathalie. »La figuration de la comparaison, une virtualité fictionnelle.« *Figure et figuration*. Colloque international de jeunes chercheurs, 2007. Splet 11. 11. 2011. <http://www.msh-m.fr/article.php3?id_article=695>.
- Petruševski Mihail D., prev. За поетиката. Aristotel. Скопје: Култура, 1990 (Идеи).

- Platon. *Zbrana dela I*. Prevod in spremna besedila Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba, [2004] 2006.
- Quintilianus, Marcus Fabius. *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Zweiter Teil. Buch VII–XII*. Prev. Helmut Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975 (Texte zur Forschung 3). [Dvojezična izdaja:] M. Fabii Quintiliani *Institutionis oratoriae libri XII. Pars posterior. Libros VII–XII continens*.
- Rapp, Christof. »Kommentar.« *Rhetorik*. Aristoteles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002 (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. Band 4. Zweiter Halbband).
- Rapp, Christof, prev. *Rhetorik*. Aristotel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002 (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. Band 4. Erster Halbband).
- Ricœur, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975 (L'ordre philosophique).
- Ročka, Marcelinas, prev. »Poetika.« *Poetika ir literatūros estetika. Nuo Aristotelio iki Hegelio*. [Poetika in literarna estetika. Od Aristotela do Hegla]. Aristotel. Vilnius: Vaga, [1959] 1978. 36–71 (op. 71–81).
- Ruelle, Ch. Émile, prev. *Poétique et Rhétorique*. Aristotel. Paris: Librairie Garniers Frères, 1922 (Chefs d'œuvres de la littérature grecque). 12. 5. 2006. Splet 11. 11. 2010. <<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetiquefr.htm>>.
- Schmitt, Arbogast, prev. *Poetik*. Aristotel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008 (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. Band 5).
- Schmitt, Arbogast. »Erläuterungen.« *Poetik*. Aristoteles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008 (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. Band 5). 43–765.
- Sinnreich, Johannes. *Die Aristotelische Theorie der Metapher. Ein Versuch ihrer Rekonstruktion*. München: UNI-DRUCK, 1969 [Disertacija. Ludwig-Maximilians-Universität v Münchnu].
- Somville, Pierre. *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1975 (Bibliothèque d'histoire de la philosophie).
- Stanford, Bedell W. *Greek Metaphor. Studies in Theory and Practice*. Oxford: Basil Blackwell, 1936.
- Stich, H.[ans], prev. *Die Poetik*. Aristotel. Leipzig: Reclam, [1887?] (Universal-Bibliothek 2337).
- Širca, Alen. »Paul Ricœur in hermenevtika poetičnega.« *Nova revija* 27.309–311 (2008): 170–191.
- Tamba-Mecz, Irène. *Le sens figuré. Vers une théorie de l'énonciation figurative*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981 (Linguistique nouvelle).
- Tamba-Mecz, Irène & Paul Veyne. »*Metaphora* et comparaison selon Aristote.« *Revue des Études grecques* 92.436–437 (1979): 77–98.
- Todorov, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris: Larousse, 1967 (Langue et langage).

- Unt, Jaan, prev. *Luulekunstist (Poetika)*. Aristotel. Tallinn: Keel ja Kirjandus, 2003 (Keele ja Kirjanduse 4).
- Valgimigli, Manara, prev. *Poetica*. Aristotel. Bari: Editori Laterza, [1926] 1966 (Piccola biblioteca filosofica Laterza, 6). [Poglavja 20, 21, 22 tukaj niso objavljena!]
- Vodičar Janez. »Ustvarjalnost žive metafore.« *Živa metafora*. Paul Ricœur. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2010 (Aut 44). 499–531.
- Vonessen, Franz. »Die ontologische Struktur der Metapher.« *Zeitschrift für philosophische Forschung* 13.3 (1959): 397–418.
- Wheelwright Philip. *Metaphor and Reality*. Bloomington & London: Indiana University Press, [1962] 1971 (A Midland Book).
- Willer, Stefan. »Metapher/metaphorisch.« *Ästhetische Grundbegriffe*. Ur. Karlheinz Barck et al. Stuttgart–Weimar: Metzler, 2005. Band 7. 89–148.

Gradivo

Aristotel, Περὶ ποιητικῆς / *Poetika* 21, 1457b 6–13

μεταφορὰ δὲ ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον. λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν ἐπὶ εἶδος οἷον νηῦς δέ μοι ἦδ' ἔστηκεν· τὸ γὰρ ὀρμεῖν ἐστὶν ἐστάναι τι. ἀπ' εἶδους δὲ ἐπὶ γένος ἢ δὴ μυρὶ Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργεν· τὸ γὰρ μυρίον πολὺ ἐστίν, ᾧ νῦν ἀντὶ τοῦ πολλοῦ κέχρηται. [...]

Albeggiani 1934, 37

La metafora consiste nel trasportare ad una cosa il nome di un'altra, o alla specie dal genere, o al genere dalla specie, o alla specie da un'altra, o per analogia.

Un trasporto alla specie dal genere si ha, per esempio, nella proposizione: «Qui la mia nave si è fermata», e infatti *essere ancorato* è una specie del *fermarsi*. Un trasporto al genere dalla specie è nella proposizione: «Veramente Odisseo ha compiute mille e mille ottime imprese», perchè *mille e mille* sta per *molte*, e il poeta si serve di questa parola invece di molte. [...]

Anon. prev. *Poética*

La metáfora consiste en dar a un objeto un nombre que pertenece a algún otro; la transferencia puede ser del género a la especie, de la especie al género, o de una especie a otra, o puede ser un problema de analogía. Como ejemplo de transferencia del género a la especie digo: (10) »Aquí yace mi barco«, pues yacer en el ancla es la permanencia de una clase de cosa. Transferencia de la especie al género la tenemos en: »Ulises ha realizado ciertamente diez mil nobles hazañas«, pues »diez mil«, que es un número muy grande, se usa aquí en lugar de la palabra »muchas«. [...]

Anon. prev. *Arte Poética*

7. A metáfora é a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do género para a espécie, ou da espécie para o género, ou de uma espécie para outra, por analogia.

8. Quando digo do gênero para a espécie, é, por exemplo, »minha nau aqui se deteve«, pois lançar ferro é uma maneira de »deter-se«;

9. Da espécie ao gênero: »certamente Ulisses levou a feito milhares e milhares de belas ações«, porque »milhares e milhares« está por »muitas«, e a expressão é aqui empregada em lugar de »muitas«; [...]

Аппельрот 2008, 48–49

Переносное слово, или метафора, есть перенесение необычного имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии. С рода на вид я разумею, например, в выражении: «вон и корабль мой стоит», так как «стоять на якорю» есть часть понятия «стоять». С вида на род, например, «йстинно, тьму славных дел Одиссей совершает», так как «тьма» значит «много», то [поэт] и воспользовался тут [этим словом] вместо «много».[...]

Batteux 1874, 33–34

La métaphore est un mot transporté de sa signification propre à une autre signification: ce qui se fait en passant du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce, ou par analogie. Du genre à l'espèce, comme dans Homère, *mon vaisseau c'est arrêté ici*: car être dans le port est une des manières d' être arrêté. De l'espèce au genre: *Ulysse a fait dix mille belles actions* : mille pour beaucoup. [...]

Butcher 1894

Metaphor is the application of an alien name by transference either from genus to species, or from species to genus, or from species to species, or by analogy, that is, proportion. Thus from genus to species, as: »There lies my ship«; for lying at anchor is a species of lying. From species to genus, as: »Verily ten thousand noble deeds hath Odysseus wrought«; for ten thousand is a species of large number, and is here used for a large number generally. [...]

Bywater 1909, 2332

Metaphor consists in giving the things a name that belongs to something else; the transference being either from genus to species, or from species to genus, or from species to species, or on grounds of analogy. That from genus to species is exemplified in »Here stands my ship«; for lying at anchor is a sort of standing. That from species to genus in »Truly ten thousand good deeds has Ulysses wrought«, where »ten thousand«, which is a particular large number, is put in place of the generic »a large number«. [...]

Dacier 1692, 339–340

4. La métaphore est un transport d'un nom qu'on tire de sa signification ordinaire. Il y a quatre sortes de métaphore: Celle du genre à l'espece; & celle de l'espece au genre; celle de l'espece à l'espece; & celle qui est fondée sur l'analogie.

5. J'appelle métaphore du genre à l'espece, comme ce vers d'Homère: *Mon Vaisseau c'est arrêté loin de la Ville dans le Port*. Car le mot *s'arrêter*, est un terme generique, & il l'a appliqué à l'espece pour dire être dans le Port.

6. La métaphore de l'espece au genre, comme dans cet endroit du même Poète: *Certainement Ulysse a fait dix mille bonnes actions*, car il met *dix mille* pour *beaucoup*. [...]

Dukat 1983, 43–44

Metafora je prijenos naziva s predmeta koji označava na neki drugi, i to ili s roda na vrstu, ili s vrste na rod, ili s vrste na vrstu, ili po analogiji. Prijenosom s roda na vrstu smatram na primjer »eno, lađa mi stoji«, jer »biti usidren« vrsta je nekog »stajanja«. Prijenos je s vrste na rod »Zbilja milijun dobara učinio je Odisej«. »Milijun« je naime, »mnogo«, a sada se time poslužio umjesto »mnogoga«. [...]

Dupont-Roc & Lallot 1980, 107

La métaphore est l'application d'un nom impropre, par déplacement soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce au genre, soit de l'espèce à l'espèce, soit selon un rapport d'analogie. Du genre à l'espèce, on a par exemple: *mon vaisseau est arrêté là, car être mouillé est une façon d'être arrêté*; de l'espèce au genre: *oui, Ulysse a accompli dix mille exploits; car dix mille c'est un grand nombre*, et il est utilisé ici à la place de *un grand nombre*. [...]

Đurić 1935, 77

Metafora je prenošenje izraza s jednog predmeta na drugi, i to ili s roda na vrstu, ili s vrste na rod, ili s vrste na vrstu, ili, najzad, na osnovu analogije. Kao primer s *roda na vrstu* pominjem ovo:

»A galija mi evo stoji«, jer *biti osidran* to je vrsta *stajanja*; s *vrste na rod*. »Bome već hiljadu dobrih Odisej učini dela«, jer *hiljada* znači *množinu*, i tu reč je pesnik uzeo mesto reči *mnogo*; [...]

Fuhrmann 1976, 89 ali 1982, 69

Eine Metapher ist die Übertragung eines Wortes (das somit in uneigentlicher Bedeutung verwendet wird), und zwar entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung, oder von einer Art auf eine andere, oder nach den Regeln der Analogie. Von der Gattung auf die Art, darunter verstehe ich z.B. »Mein Schiff steht still«; das Vor-Anker-Liegen ist nämlich eine Art Stillstehen. Von der Art auf die Gattung: »Wahrhaftig, zehntausend gute Dinge hat Odysseus schon vollbracht«; zehntausend ist nämlich viel, und an Stelle von »viel« wird das Wort hier verwendet. [...]

Fyfe 1927, 81

Metaphor is the application of a strange term either transferred from the genus and applied to the species or from the species and applied to the genus, or from one species to another or else by analogy. An example of a term transferred from genus to species is »Here *stands* my ship.« Riding at anchor is a species of standing. An example of transference from species to genus is »Indeed *ten thousand* noble things Odysseus did«, for ten thousand, which is a species of many, is here used instead of the word »many.« [...]

Gallavotti 1974, 79

Metafora è il ricorso a un nome d'altro tipo, trasferibile o dal genere a una specie, o dalla specie al genere, o da specie a specie, o in un rapporto analogico. E preciso: da genere a specie, per esempio «e qui sta la mia nave», perché l'ormeggiare è in certo modo un arrestarsi; da specie a genere, «veramente Odisseo buone imprese ne ha fatto diecimila», perché diecimila è molto, e qui Omero l'usa invece di molto; [...]

Gantar 1959, 77

Prispodoba je prenos pomena na neko drugo besedo, in sicer ali od splošnega na neko vrsto ali od neke vrste na splošno ali od ene vrste na drugo vrsto ali po analogiji. Prenos od splošnega na neko vrsto je, če rečemo: »Ladja mi tamkaj stoji.« Kajti »zasidran biti« je posebna vrsta splošnega »stati«. – Prenos od neke vrste na splošno je: »Tisoče slavnih reči je že storil Odisej.« Ožji izraz »tisoče« stoji namesto splošnega »mного«. [...]

Gantar 1982, 96

Prispodoba (μεταφορά, metaphorá) je prenos pomena na neko drugo besedo, in sicer: ali od splošnega na neko vrsto ali od neke vrste na splošno, ali od ene vrste na drugo vrsto, ali po analogiji.

Prenos od splošnega na neko vrsto je, če rečemo: »Ladja mi tamkaj stoji.« Kajti »zasidran biti« je posebna vrsta splošnega »stati«.

Prenos od neke vrste na splošno je: »Tisoče slavnih reči Odisej je že storil.« Ožji izraz »tisoče« stoji namesto splošnega »mного«. [...]

Gantar 2005, 122–123

Primera (μεταφορά, metaphorá) je prenos pomena na neko drugo besedo, in sicer: ali od splošnega na neko vrsto, ali od neke vrste na splošno, ali od ene vrste na drugo vrsto, ali po analogiji.

Prenos od splošnega na neko vrsto je, če rečemo: »Ladja mi tamkaj stoji.« Kajti »zasidran biti« je posebna vrsta splošnega »stati«.

Prenos od neke vrste na splošno je: »Tisoče slavnih reči Odisej je že storil.« Ožji izraz »tisoče« stoji namesto splošnega »mного«. [...]

Gernez 2001, 83

La métaphore est le transport d'un mot qui désigne autre chose, transport qui va soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce au genre, soit de l'espèce à l'espèce, soit selon l'analogie. Par «du genre à l'espèce», j'entends, par exemple, «mon navire est arrêté là», car «être mouillé» est une façon «d'être arrêté». Par «de l'espèce au genre»: «oui, Ulysse a accompli dix milles exploits», car «dix milles», c'est «un grand nombre» et on l'utilise ici à la place de «un grand nombre». [...]

Gigon 1950/1961, 59

Metapher ist die Übertragung eines fremden Nomens, entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung oder von einer Art auf eine andere oder gemäß der Analogie. Von der Gattung auf die Art ist es etwa in dem Beispiel: »Dies Schiff steht mir nun still«, wobei das Vor-Anker-Liegen als eine Art von Stillstehen bezeichnet wird. Von der Art auf die Gattung ist es hier: »Odysseus hat zehntausend edle Dinge vollbracht«, wobei zehntausend viel meint und an Stelle von »viel« gesetzt ist. [...]

Gudemann 1941, 41–42

Eine Metapher besteht darin, daß man einem Worte eine ihm (ursprünglich) nicht zukommende Bedeutung beilegt [vzdene; dá], sei es (1) von der Gattung auf die Art oder (2) von der Art auf die Gattung oder (3) von der Art auf eine (andere) Art oder endlich (4) auf Grund einer Proportion.

Als Beispiel von der Gattung auf die Art nenne ich »Hier steht mein Schiff«, denn »vor Anker liegen« bezeichnet das »Stehen« eines bestimmten Gegenstandes.

(2) Von der Art auf die Gattung: »Ja, der zehntausend herrliche Taten vollbrachte, Odysseus«. Diesen Ausdruck »zehntausend« braucht er (der Dichter) nämlich statt »viele«.[...]

Halliwell 1995, 105

A metaphor is the application of a word that belongs to another thing: either from genus to species, species to genus, species to species, or by analogy. By »from genus to species« I mean, e.g., »my ship *stands* here«: mooring is a kind of standing. Species to genus: »ten thousand noble deeds has Odysseus accomplished«; ten thousand is many, and the poet had used it here instead of »many.« [...]

Hardy 1932 (1969), 61

La métaphore est le transport à une chose d'un mot qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie. Du genre à l'espèce, j'entends par là par exemple: «voici mon navire arrêté», car être ancré est une d'entre les façons d'être arrêté. De l'espèce au genre, ainsi: «Certes, Ulysse a accompli des milliers de belles actions», car «des milliers» c'est beaucoup est c'est au lieu de «beaucoup» que l'emploie ici le poète. [...]

Heath 1996, 34

A *metaphor* is the application of a noun which properly applies to something else. The transfer may be from genus to species, from species to genus, from species to species, or by analogy:

(1) By a transfer from genus to species I mean (e.g.) 'Here stands my ship'; lying at anchor is one kind of standing. (2) From species to genus: 'Odysseus has in truth performed ten thousand noble deeds'; ten thousand is a large number, and is used in place of 'many'. [...]

Kříž 1948, 56

Metafora jest přenesení jména jedné věci na druhou, buď z rodu na druh nebo z druhu na rod nebo z jednoho druhu na jiný nebo podle obdoby. Přenesení z rodu na druh jest na př. ve větě »*Zde s t o j í m o j e l o d' ...*«, neboť zakotvení jest jistý druh stanutí. Z druhu na rod: »*D e s e t t í s í c j i ž n á m d o b r ý c h v y k o n a l s k u t k ů O d y s s e u s,*« neboť deset tisíc jest mnoho a básník užívá nyní toho slova ve smyslu »mnoho«. [...]

Kuzmić 1912, 49, 51

Preneseno je ime uzimanje tuđega imena ili s roda za vrstu ili s vrste za rod ili s vrste za vrstu ili prema razmjernosti. S roda za vrstu velim na pr. »a lađa mi evo stoji«, jer osidranu biti vrsta je stajanja; s vrste za rod n. pr.: »zbilja tisuću dobra već stvori Odisej«, jer je tisuća vrsta pojma mnogo i tu je riječ uzeo mjesto mnogo; [...]

Magnien 1990, 118

La métaphore est l'application à une chose d'un nom qui lui est étranger par un glissement du genre à l'espèce, de l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce, ou bien selon un rapport d'analogie. Par «du genre à l'espèce», j'entends par exemple: «voici ma nef

arrêtee», puisque être mouillé est un façon d'être arrêté; par «de l'espece au genre»: «Assurément, Ulysse a accompli dix mille exploits», car *dix mille* signifie beaucoup, et l'auteur l'a ici employé à la place de beaucoup; [...]

Mráz 2008, 95

Metafora je přenesení jména na něco jiného, a to buď z rodu na druh, nebo z druhu na rod, nebo z druhu na druh, nebo podle analogie. Přenesením z rodu na druh míním případy jako: *Tady mi stojí loď*; zakotvení je totiž druhem zastavení. Z druhu na rod: *Myriady nám služeb už prokázal Odysseus*; myriada je totiž určité množství, a zde je tohoto slova použito místo výrazu »mnoho«. [...]

Ничев 1975, 91

Метафора е пренасяне на чуждо име върху даден предмет – или от род върху вид, или от вид върху род, или от вид върху друг вид, или по аналогия.

От род върху вид наричам например случая »Ето, стои моят кораб«, тъй като закотвянето е един вид стоение. От вид върху род: »Хиляди славни дела Одисей е извършил«, защото »хиляди« значи »много«, и тук то е употребено със значение на »много«. [...]

Nováková 1965

Metafora je přenesení cizího jména, a to buďto z rodu na druh, nebo z druhu na rod, nebo z druhu na druh, nebo analogicky. Přenesením z rodu na druh myslím případy, jako: *Tady mi stojí loď*; »kotvit« je totiž svým způsobem stát. Z druhu na rod: *Myriady nám služeb už prokázal Odysseus*; myriada je totiž mnoho, a dnes toho slova užíváme ve významu »množství«. [...]

Okál 2009, 41

Metafora je prenesenie cudzieho podstatného mena alebo z rodu na druh, alebo z druhu na rod, alebo z druhu na druh, alebo analogicky. Metaforou z rodu na druh mienim napríklad výraz *Lod' moja stojí mi vonku – néys de moi héde hestéke*, lebo výraz *kotvit' – hormein* v špeciálnom význame je druhom zvláštneho státia. Metaforu z druhu na rod je *Veruže desat' ráz po tisíc Odysseus vykonal skutkov – é dé myri Odysseus ésthla eorgen*, lebo výraz *myron* (desaťtisíc) znamená »mnoho« a dnes sa používa vo význame mnoho. [...]

Paduano 1998, 47

Metafora è l'imposizione di una parola estranea, o da genere a specie, o da specie a genere, o da specie a specie, o per analogia. Da genere a specie: «la mia nave è ferma là». Infatti essere ancorata è una specificazione di «star fermo». Da specie a genere: «Mille cose buone ha fatto Odisseo»: mille è molto, e qui sta al posto di «molto». [...]

Papahristo 1968, 106

»Metaforë« është kalimi i një emri të huaj (të një natyre tjetër) ose prej gjinisë në farën, ose prej farës në gjini, ose prej farës në farë, ose për analogji.

Ja një shëmbëll:

1) i kalimit prej gjinisë në farën: »Kjo anie ime qëndroi«; këtu poeti përdori »qëndroi« në vënd të »hodhi ankorën«, se të hedhurit e ankorës është për anijet barabar me të qëndruarit në vënd.

2) i një kalimit prej farës në gjini: »Odiseu me të vërtetë ka bërë me mijra punëra të mira«. Këtu përdori »me mijra« në vënd të »shumë«. [...]

Pesce 1981, 126–127

La metafora è il trasferimento ad una cosa di un nome proprio di un'altra o dal genere alla specie o dalla specie al genere o dalla specie alla specie o per analogia. Mi spiego: esempio di metafora dal genere alla specie, «ecco che la mia nave si è fermata», giacché «ormeggiarsi» è un certo «fermarsi»; dalla specie al genere, «ed invero Odisseo ha compiuto mille e mille gloriose imprese», giacché «mille» è «molto» ed Omero se ne vale invece di dire «molte»; [...]

Петрушевски 1979, 48 (ali 1990, 66)

Метафора е пренесување од една именка на една друга или од родот на вид или од видот на род или од видот на вид или по аналогича. За пренесувањето од род на вид нека служи примерот »корабов пак ми стои«, зашто пристанувањето е некакво *стоење* (во пристаниште); а од вид на род примерот »вистина нам Одисеј ни направил добрини безброј«, зашто зборот »безброј« значи *многу*, што овде било употребено место »многу«; [...]

Podbielski 1983, 65

Metafora jest to przeniesienie nazwy jednej rzeczy na inną: z rodzaju na gatunek, z gatunku na rodzaj, z jednego gatunku na inny, lub też przeniesienie nazwy z jakiejś rzeczy na inną na zasadzie analogii.

Przeniesienie nazwy rodzajowej na gatunek ma miejsce, gdy mówi się np. »tutaj stoi mój okręt«. »Stać na kotwicy« wchodzi bowiem w zakres pojęcia rodzajowego »stać«. Przeniesienie nazwy z gatunku na rodzaj: »zaiste Odys dokonał tysięcznych czynów wspaniałych«. »Tysięcznych« znaczy tu »wielu« i zaostało użyte przez poetę zamiast »wielu«. [...]

Ročka 1978

Metafora tai žodžio, reiškiančio vieną daiktą, perkėlimas į kitą daiktą. Perkeliama arba iš giminės į rūšį, arba iš rūšies į giminę, arba iš rūšies į rūšį, arba pagal analogiją. Perkėlimu iš giminės į rūšį aš laikau, pavyzdžiui, tokį pasakymą: »Laivas mūs stovi«, nes posakis »stovėti, inkarą išmetus« reiškia tiktai vieną stovėjimo būdą. Perkėlimas iš rūšies į giminę, – pavyzdžiui, »Dešimtį tūkstančių žygių puikių Odisejas atliko«, nes »dešimtis tūkstančių« reiškia »daug«, ir todėl šį posakį poetas pavartoja vietoje »daug«. [...]

Ruelle 1922

La métaphore est le transfert d'un nom d'autre nature, ou du genre à l'espèce ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce, ou un tran fert par analogie. J'appelle transfert du genre à l'espèce, par exemple: *Ce mien navire resta immobile*. En effet, être à l'ancre, pour un vaisseau, c'est être immobile. De l'espèce au genre (par exemple): Oui, certes, Ulysse accomplit des milliers de belles actions. Des milliers a le sens de un grand nombre, et c'est dans ce sens que cette expression est employée ici. [...]

Schmitt 2008, 29–30

Die Metapher ist die Übertragung eines Wortes, das (eigentlich) der Name für etwas anderes ist, entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung oder von einer Art auf eine (andere) Art oder gemäß einer Analogie.

Ich meine mit 'von der Gattung auf die Art' z. B. »*mein Schiff 'steht' hier*«, denn das 'Vor-Anker-Liegen' ist eine Art von 'Stehen', mit 'von der Art auf die Gattung' »*ja wirklich, 'zehntausend' große Taten hat Odysseus vollbracht*«; denn 'zehntausend' is viel, und er [Homer] verwendet es hier statt 'viel'; [...]

Sinko 1951, 44

Metafora (przenośnia) polega na przeniesieniu na imię obcego znaczenia, na rodzaj z gatunku, na gatunek z rodzaju, na jeden gatunek z drugiego, lub na przniesieniu na podstawie pewnej proporcji. Jako przykład przniesienia z gatunku na rodzaj przytaczam: »o k r ę t m i t u k a j s t o i«, bo pozostawanie na kotwicy jest stanem okrętu. Przeniesienie na gatunek z rodzaju: »Z a i s t e t y s i ę c z n y c h c z y n ó w w s p a n i a ł y c h d o k o n a l O d y s e u s z «; »tysięcznych« użyte jest zamiast »wielu«. [...]

Sinnreich 1969, 106, 156–157, 179 [delni prevod, narejen za to razpravo]

Metapher heißt Übertragung (epiphorá) eines fremden Wortes (ónoma allótrion) von der Gattung (génos) auf die Gestalt (eidos), von der Gestalt auf die Gattung, von der Gestalt auf die Gestalt oder gemäß dem Analogon (katà tò análogon). [...]

Somville 1975, 111 [prevod, narejen za to razpravo]

La métaphore est le déplacement du sens d'un mot, qui va du genre à l'espèce, de l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce, ou qui se fait par l'analogie. Un exemple de déplacement du genre à l'espèce: *il arrête le navire*. Car *arrêter* signifie notamment *jeter l'ancre*. Un exemple de l'espèce au genre: *Ulysse a accompli des milliers d'actions d'éclat, dire des milliers*, c'est simplement vouloir dire *beaucoup*. [...]

Stich 1887, 59

Metapher ist die Übertragung eines Wortes von anderer Bedeutung, entweder von der Gattung auf die Art, oder von der Art auf die Gattung, oder von *einer* Art auf die andere oder nach der Analogie (nach dem proportionalen Verhältnis mehrerer Kettenglieder). Eine Übertragung von der Gattung auf die Art nenne ich z. B. den Ausdruck: »Da *steht* mir nun das Schiff!« Denn das *Verankertsein* ist eine Art des *Stehens*. Eine Übertragung von der Art auf die Gattung haben wir in dem Ausdruck: »*Tausend* herrliche Thaten vollbrachte Odysseus«. Denn *tausend* ist eine Art von *Vielheit* [...].

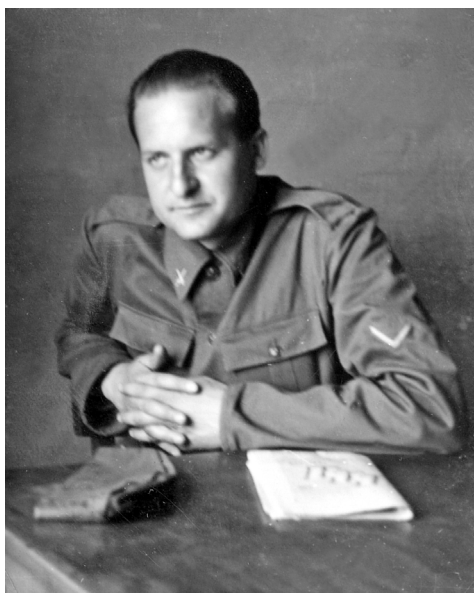
Tamba-Mecz & Veyne 1979, 79 [prevod, narejen za to razpravo]

La *metaphora* est l'*epiphora* d'une dénomination qui n'est pas la bonne (ὀνόματος ἄλλοτρίου) en passant du genre à l'espèce, ou bien de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce, ou selon un rapport d'analogie. Du genre à l'espèce: par exemple, *voici mon navire immobile*, car être ancré est une des façons d' être immobile. De l'espèce au genre: par exemple, *Ulysse a accompli mille prouesses*, où mille veut dire beaucoup. [...]

Unt 2001, 47

Ülekanne on võõra nime kandmine kas soo<mõistelt> liigile, liigilt soo<mõistele>, liigilt liigile või taolisuse põhjal. Soo<mõistelt> liigile – selle all mõtlen ma näiteks »Laev mul seisab siin«, sest ankrus olemine on millegi seismine <s.t seismise liik>. Liigilt soo<mõistele>: »Kuigi on hiilgavaid töid tuhandeid seni teinud Odysseus«, sest »tuhanded« on »palju« ja seda on siin kasutatud <soomõiste> »palju« asemel. [...]

Slikovna priloga



Vodnik med služenjem vojaškega roka



Študentski kolegi, ok. 1954, levo Kajetan Kovič, v sredini Janez Menart



Z učiteljico italijanščine Mio Battestin, ok. 1954, desno Jože Stabej



S študentske ekskurzije na Dunaj, 1954



S študentske ekskurzije na Dunaj, desno Kajetan Kovič



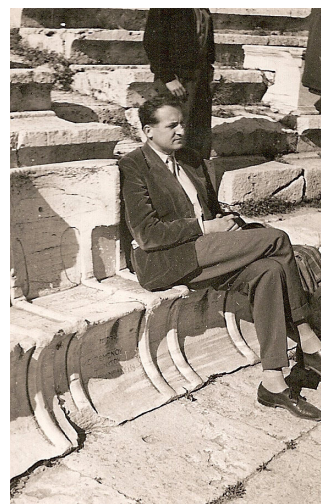
Dubrovnik
na poti v
Grčijo



S študentske ekskurzije
v Grčijo, 1958, levo Jože
Stabej



S študentske
ekskurzije v Grčijo,
desno Mateja Ocvirk



S študentske
ekskurzije v Grčijo,
v Odeonu
Heroda Atiškega



Skupinska slika
s študentske
ekskurzije v
Grčijo



Skupinska slika s študentske ekskurzije v Italijo,
1956, v ospredju Anton Ocvirk



Po zagovoru diplome Vere Karo, 1966, desno Katarina Gradišnik in Dušan Pirjevec



Podelitev doktorata,
12. 12. 1978



Četrto stoletja pozneje,
zagovor Korenovega
zadnjega doktoranda Toneta
Smoleja, 2003, v komisiji
še Janko Kos (v sredini) in
Gregor Kocijan (levo)



Učitelj in učenec



Ob 70. rojstnem dnevu, 2000, levo Jože Stabej



Oddelčno srečanje ob upokojitvi bibliotekarke Vere Troha, 2001



Na simpoziju ob 100. obletnici Zolajeve smrti, 2002, v ozadju na tabli analiza *Madame Bovary*



Utrinek s simpozija, levo Florence Gacoïn-Marks



Na sprejemu v
Cankarjevem domu,
ok. 2003, v sredini
Primož Simoniti,
desno Jože Stabej



Z nadvojvodo Janezom
v Mariboru, ok. 2004



Po zagovoru doktorata
Florence Gacoin-Marks na
Sorboni, 2005, v družbi tudi
Alain Pagès in Yves Chevrel



Z oddelčne ekscurzije
v Žiče, 2006



Oddelčno srečanje v Gočah,
ok. 2007



Z oddelkom na novoletnem
sprejemu, ok. 2007



Na fakultetnem novoletnem sprejemu v hotelu Slon, ok. 2008, levo Jože Toporišič, desno Mateja Gaber



Po žalni seji za Radojko Vrančič, 2009, levo Katarina Bogataj-Gradišnik, desno Tone Smolej



Z zabave pri Vladimirju Pogačniku ob izidu Pageauxove knjige *Imagološke razprave*, 2009



Skupinska slika z oddelčne
ekskurzije v Bosno, 2011,
trdnjava v Travniku



Sarajevo 2011, desno
mimoidoča Jessica



Zadnja skupinska večerja na
ekskurziji v Bosno

Bibliografija

Bibliografija Evalda Korena 1965–2010

Kronološko urejena bibliografija popisuje zgolj avtorjeva dela, objavljena v tiskani obliki od leta 1965 do 2010. Tako ne vključuje izvedenih del (nastopov na konferencah in simpozijih, urednikovanja v revijah in recenzentske dejavnosti ter mentorstev pri številnih diplomskih delih), pač pa na koncu navaja le še prispevke s področja leksikografske dejavnosti ter seznam mentorstev pri magistrskih nalogah in doktorskih disertacijah.

1965

Ocvirk, Anton. V: Krleža, Miroslav (ur.), *Enciklopedija Jugoslavije*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1965, zv. 6, str. 369.

1967

Anton Ocvirk – jubilent. *Delo*, 23. mar. 1967, letn. 9, št. 79, str. 5. Ilustr.

1973

Govekar, Zola in »V krvi«. *Slavistična revija*, 1973, letn. 21, št. 3, str. 281–319.

1974

Pugljeva proza ob ponovnem branju. *Jezik in slovstvo*, 1974/75, letn. 20, št. 2/3, str. 39–56.

1978

Kraigherjeva pozna pripovedna proza in evropski naturalizem: [doktorska disertacija]. Ljubljana: [E. Koren], 1978. 185 f.

Zola in teorija naturalističnega romana: skripta. [Ljubljana: E. Koren], 1978. 58 f.

1979

Vprašanja ob periodizaciji slovenskega in evropskega naturalizma. *Primerjalna književnost*, 1979, letn. 2, št. 1, str. 29–34.

1980

Govekarjeva pomembna korespondenca. *Jezik in slovstvo*, apr.–maj 1979/80, letn. 25, št. 7/8, str. 239–241.

1981

Misel, ki zanjo Antigona vztrajno išče smisel. *Primerjalna književnost*, 1981, letn. 4, št. 1, str. 29–34.

1983

Slovenski naturalizem in socialno vprašanje. V: Zadavec, Franc (ur.), Jakopin, Franc (ur.), Bernik, France (ur.), *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: tipološka problematika ob jugoslovanskem in širšem evropskem kontekstu: mednarodni simpozij v Ljubljani od 1.do 4. julija 1982* (Obdobja, 4). Ljubljana: Filozofska fakulteta. 1983, zv. 2, str. 145–154.

1985

Zoran Konstantinović: *Uvod u uporedno proučavanje književnosti*, Beograd 1984. *Primerjalna književnost*, 1985, letn. 8, št. 1, str. 76–81.

1986

Antigona v slovenski literaturi: situacija ali junakinja? *Primerjalna književnost*, 1986, letn. 9, št. 1, str. 27–31.

1987

Antični mit in slovenska zgodovina: Mirana Jarca prolog k tragediji *Vaška Antigona*. V: Zadavec, Franc (ur.) et al., *Socialni realizem v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: mednarodni simpozij v Ljubljani od 26.do 28. junija 1985* (Obdobja, 7). Ljubljana: Filozofska fakulteta. 1987, str. 373–381.

Rečnik književnih termina in primerjalna književnost. *Primerjalna književnost*, 1987, letn. 10, št. 2, str. 70–72.

1988

Primerjalna književnost na Slovenskem. *Primerjalna književnost*, 1988, letn. 11, št. 2, str. 51–54.

**1989**

- Funtek, Anton. V: Javornik, Marjan (ur.), Voglar, Dušan (ur.), Dermastia, Alenka (ur.), *Enciklopedija Slovenije*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989, zv. 3, str. 162.
- Gangl, Engelbert. V: Javornik, Marjan (ur.), Voglar, Dušan (ur.), Dermastia, Alenka (ur.), *Enciklopedija Slovenije*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989, zv. 3, str. 180–181. V soavtorstvu z Jelico Vazzaz.
- Govekar, Fran. V: Javornik, Marjan (ur.), Voglar, Dušan (ur.), Dermastia, Alenka (ur.), *Enciklopedija Slovenije*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989, zv. 3, str. 333–334.
- Zoran Konstantinović: *Vergleichende Literaturwissenschaft*, Bern 1988. *Primerjalna književnost*, 1989, letn. 12, št. 2, str. 60–64.

1990

- Primerjalna književnost in literarna veda: ob Chevrelouvi *La littérature comparée*, 1989. *Primerjalna književnost*, 1990, letn. 13, št. 2, str. 45–51.

1991

- Komparativistična vita Janka Kosa. *Jezik in slovstvo*, 1990/91, letn. 36, št. 5/6, str. 158–162.
- Kraigher, Lojz. V: Javornik, Marjan (ur.), Voglar, Dušan (ur.), Dermastia, Alenka (ur.), *Enciklopedija Slovenije*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991, zv. 5, str. 358–359
- O prevajanju pesniških podob. V: Počaj-Rus, Darinka (ur.) et al., *Zbornik predavanj*. Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete. 1991, str. 179–195.

1992

- L'Antigone dans la littérature slovène: situation ou héroïne? *Acta neophilologica*, 1992, letn. 25, str. 73–79.
- Kveder, Zofka. V: Javornik, Marjan (ur.), Voglar, Dušan (ur.), Dermastia, Alenka (ur.), *Enciklopedija Slovenije*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992, zv. 6, str. 84.

1993

- Naturalizem. V: Javornik, Marjan (ur.), Voglar, Dušan (ur.), Dermastia, Alenka (ur.), *Enciklopedija Slovenije*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993, zv. 7, str. 344–345.



1997

Literarna zgodovina med tradicionalno sklenjeno pripovedjo in virtualno sestavljanjo. *Primerjalna književnost*, 1997, letn. 20, št. 1, str. 85–94

1998

Je leksikon o germanistični literarni vedi lahko samo germanističen? *Primerjalna književnost*, 1998, letn. 21, št. 1, str. 75–82.

1999

Primerjalna in nacionalna literarna veda. *Razgledi: tako rekoč intelektualni tabloid*, 20. jan. 1999, št. 2, str. 14–15.

Primerjalna in nacionalna literarna veda. V: Jan, Zoltan (ur.), *Razpotja slovenske literarne vede* (Zbornik Slavističnega društva Slovenije, 9). Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo. 1999, str. 58–63.

2001

Prešernov posebni verzifikacijski hommage Matiju Čopu? *Primerjalna književnost*, dec. 2001, letn. 24, posebna številka, str. 19–39.

2003

Nova verzija Govekarjevega romana *V krvi*. V: Hladnik, Miran (ur.), Kocijan, Gregor (ur.), *Slovenski roman* (Obdobja, 21). Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 2003, str. 73–79.

O prevajanju pesniškega podobja v gospe *Bovary*. V: Smolej, Tone (ur.), *Prevajanje realističnih in naturalističnih besedil: 28. prevajalski zbornik = Translation of realist and naturalist texts: proceedings of the Association of Slovene Literary Translators, volume 28* (Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev, 28) (Obdobni pristop, 2). Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev = Association of Slovene Literary Translators. 2003, str. 136–156.

2006

Ihanova »proza v pesmi«. V: Novak-Popov, Irena (ur.), *Slovenska kratka pripovedna proza* (Obdobja, Metode in zvrsti, 23). Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 2006, str. 339–347.

Smrtna rima v prevodih Celanove *Fuge smrti*. V: Ožbot, Martina (ur.), *Prevajanje besedil iz prve polovice 20. stoletja = Translation of texts from the first half of 20th century* (Zbornik Društva slovenskih književnih



prevajalcev, 31) (Obdobni pristop, 5). Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev = The Association of Slovene Literary Translators. 2006, str. 72–101.

2008

Dama, ki izgine, ali Je literatura v *novi* primerjalni književnosti in *novih* zgodovinah nacionalnih literatur resnično ogrožena? V: Dolinar, Darko (ur.), Juvan, Marko (ur.), *Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk* (Studia litteraria). Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. 2008, str. 307–314.

2010

Podčrtna opomba k Aristotelovi definiciji metafore. *Primerjalna književnost*, 2010, letn. 33, št. 3, str. 1–26.

Leksikografska dejavnost

Enciklopedija Jugoslavije, ur. Krleža, Miroslav. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1955–1971.

Avtor gesla o A. Ocvirku v 6. zv. (1965); gl. zapis v bibl.

Enciklopedija Slovenije, ur. Javornik, Marjan, Voglar, Dušan, Dermastia, Alenka. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987–2002.

Avtor posameznih gesel v 3. (1989), 5. (1991), 6. (1992) in 7. (1993) zv.; gl. posamezne zapise v bibl.

Literatura, ur. Dolinar, Ksenija. (Leksikoni Cankarjeve založbe). 1. izd. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1977. 265 str., ilustr.

Avtor gesel s področja naturalizma, verzologije in literarne retorike. Sodeloval tudi pri naslednjih izdajah (1981 2. izd., 1984 3. izd., 1987 4. izd., 2009 5. izd.)

Slovenska književnost, ur. Kos, Janko, Dolinar, Ksenija. (Leksikoni Cankarjeve založbe). 1. izd. Ljubljana: Cankarjeva založba. 1982. 436 str.

Avtor gesel o pisateljih iz časa naturalizma in sopotnikov moderne. Sodeloval tudi pri 2. izd. leksikona l. 1996.



Mentorstvo pri magistrskih nalogah

- Tomazin, Katarina Ana. *Strindberg, 'skandinavsko moderna' in Slovenci: magistrsko delo*. Ljubljana: [K. A. Tomazin], 1995. 232 f.
- Pavlič, Darja. *Pesniško podobje v poeziji na prelomu stoletja: magistrsko delo*. Ljubljana: [D. Pavlič], 1996. 237 f.
- Matajc, Vanesa. *Simbol v slovenski romantiki in novi romantiki: magistrsko delo*. Ljubljana: [V. Matajc], 1999. 290 f.

Mentorstvo pri doktorskih disertacijah

- Novak, Boris A. *Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji: doktorska disertacija*. Ljubljana: [B. A. Novak], 1995. 360 str., graf. prikazi.
- Pavlič, Darja. *Podobje v poeziji D. Zajca, G. Strniše in K. Koviča ter njen evropski kontekst: doktorska disertacija*. Ljubljana: [D. Pavlič], 2002. 215 f.
- Smolej, Tone. *Slovenska recepcija francoske naturalistične proze: doktorska disertacija*. Ljubljana: [T. Smolej], 2003. 314 f.

Povzetek

V prvem sklopu prispevkov (Poglavja iz slovenske književnosti in naturalizma) zavzemajo osrednje mesto spis o Zolajevi teoriji naturalističnega romana, ki posveča posebno pozornost terminološkemu razjasnjevanju med pojmom naturalistični in eksperimentalni roman, ter prispevki o periodizaciji naturalizma v svetovnem in slovenskem prostoru ter o slovenskem naturalizmu nasploh, še zlasti o Govekarju kot tistem slovenskem pisatelju (imenovanem v tisku celo »slovenski Zola«), ki je načela naturalizma najdosledneje preli v lastno literarno prakso; v ospredju analize je pri tem njegov roman *V krvi*. Poleg tega vključuje ta razdelek še druge razprave o slovenski književnosti – daljšo obravnavo Pugljeve novele *Osat* in tri krajše sestavke, posvečene »slovenski« Antigoni, v katerih središču sta, v navezavi na Sofoklov izvirnik, razvpita Smoletova in pa manj znana Jarčeva obravnava te teme v fragmentu *Vaška Antigona*.

Drugi sklop (Prispevki k teoriji primerjalne literarne vede) sestavljajo zvečine daljši knjižni pregledi različnih aktualnih publikacij s področja literarne vede, od leksikonov in terminoloških slovarjev do nacionalnih literarnih zgodovin in splošnih prikazov primerjalne literarne vede; v ospredju zanimanja je vprašanje o položaju primerjalne književnosti kot mlade discipline znotraj širšega okvira literarne teorije z njeno triado literarna zgodovina, literarna teorija in literarna kritika, čemur se pridružuje še razmislek o nacionalni in primerjalni literarni vedi ter o perspektivah in specifikah primerjalne književnosti v času vsesplošnega uveljavljanja t. i. kulturnih študij. Ob Zoranu Konstantinoviću, Yvesu Chevreleu in drugih znanih komparativistih sta dva prispevka posvečena tudi slovenskemu literarnemu teoretiku in zgodovinarju Janku Kosu ter njegovi odmevni *Primerjalni zgodovini slovenske literature*.

V ospredju tretjega sklopa (Študije o verzifikaciji, retoriki in prevodoslovju) je tematika literarnega podobja in njegovega prevajanja, tako na ravni splošnih teoretskih dognanj kot konkretnih prevajalskih rešitev; pri tem je vzel avtor pod drobnogled sklop podob v Flaubertovi *Gospe Bovary* in na

podlagi številnih – tudi slovenskih – prevodov analiziral njihovo skladnost z izvirnikom. Še bolj izčrpno primerjalno osnovo je uporabil pri analizi enega ključnih stihov iz Celanove pesmi *Fuga smrti*, kjer je upošteval kar več kot petdeset njenih prevodov; na podoben način se je lotil tudi minuciozne raziskave različnih prevodov definicije metafore iz Aristotelove *Poetike*, kjer je opozoril na zamegljevanje pojmov prispodoba, metafora in primera. Dva prispevka v tem sklopu sta posvečena slovenskim avtorjem: v enem je obravnavana zvrstna opredelitev Ihanove zbirke *Srebrnik*, kjer gre po avtorjevem mnenju bolj za »kratke kratke zgodbe« kot pa pesmi, v drugem pa Prešernova elegija *V spomin Matija Čopa*, ki je – zopet je poudarek na enem samem stiku – deležna bržkone najnatančnejše verzifikacijske analize v zgodovine slovenske literarne vede.

Summary

The core articles of the first section (Chapters on Slovene Literature and Naturalism) discuss Zola's theory of naturalistic novel, explaining in detail the concepts of "naturalistic novel" and "experimental novel", the problems of periodization of naturalism in the Slovene area and globally, particularly in the case of Fran Govekar, the very writer among Slovenes, who had most consistently followed the naturalistic principles in his literary works (in print he was even called "the Slovene Zola"); the analysis focuses mostly on his novel *V krvi* (*In Blood*). Furthermore, the section includes other treatises about Slovene literature: a thorough analysis of Pugelj's novella *Osat* (*The Thistle*) as well as the three brief articles, dedicated to "Slovene" Antigona in relation to Sophocles', focused on the infamous play by Smole and the less known Jarc's treatment of the subject in the fragment *Vaška Antigona* (*Rural Antigona*).

The second section (Contributions to the Theory of Comparative Literature) consists mostly of longer book surveys of various contemporary publications in the field of literary studies, among which there are lexicons, terminological dictionaries, national literary histories and general accounts of comparative literature. The articles focus on the question of the status of comparative literature as a young discipline within the broader frame of literary studies, consisting of literary history, literary theory and literary criticism, to which the reflection on national and comparative literary studies and on the perspectives and specifics of comparative literature in the era of the global prosperity of the so-called cultural studies is added. The articles discuss Zoran Konstantinović, Yves Chevrel and other famous comparatists. Two of them are dedicated to Slovene literary theoretician and historian Janko Kos and his influential monograph *Primerjalna zgodovina slovenske literature* (*Comparative History of Slovene Literature*).

The third section (Papers on Versification, Rhetoric and Translation Studies) discusses the subject matter of literary imagery and its translation, both in terms of general theoretical knowledge as well as specific translating

solutions. The author focused on the imagery of Flaubert's *Madame Bovary* and analysed numerous translations, Slovene included, to find out whether they match with the original. He used even more exhaustive comparative grounds to analyse one of the key verses from *Death Fugue*, a poem by Celan, as he dealt with more than fifty translations. In a similarly scrupulous way he approached the definition of metaphor from Aristotle's *Poetics*, while analysing several translations of this definition, and drew attention to the blurring of the conceptions of parable, metaphor and comparison. Two of the articles from this section are devoted to Slovene authors. One of them discusses the genre classification of Ihan's poetry collection *Srebrnik* (*Silver Coin*) with the result that the genre is "short short stories" rather than poems. The other analyses Prešeren's elegy *V spomin Matije Čopa* (*In Memory of Matija Čop*); with its emphasis on one verse only it is probably the most thorough analysis of this kind in the history of Slovene literary studies.

Imensko kazalo

A

Achille, Giuseppe 310, 313, 321
Adler, Hans 13
Adorno, Theodor W. 341
Albeggiani, Ferdinando 392
Alexis, Paul 55
Altenberg, Peter 15
Ampère, Jean-Jacques 234
Andrić, Ivo 272–273
Appelrot, Vladimir Germanovič 375
Aprile, Max 315, 322–323
Aristotel 13, 21, 236, 373–400, 418
Aškerc, Anton 25, 31, 45

B

Bach, Johann Sebastian 345
Bachleitner, Norbert 14
Bacon Francis 127
Bagnasco, Marcella 358, 365
Bahr, Ehrhard 107
Bahr, Hermann 126–127
Bajec, Anton 12
Bajt, Drago 330
Balakian, Anna 16, 131–133, 199, 244
Baldensperger, Fernand 209, 264
Balmont, Konstantin Dimitrijevič 13
Balzac, Honoré de 90, 92, 96, 105, 128–129, 225
Barento, João 359, 365
Barthes, Roland 236
Bartol-Nadlišek, Marica 27–28, 36, 55
Bassel, Naftoli 255
Bassnett, Susan 265
Batteux, Charles 378, 393
Baudelaire, Charles 278–280
Baumgart, Reinhard 341
Becker, Colette 86
Beethoven, Ludwig van 261
Béhar, Henri 238

Beissner, Friedrich 285
Bender, Hans 107
Berg, Leo 112–14
Berg, Øjvind 357, 365
Bernanos, Georges 83
Bernard, Claude 88–89, 91, 97
Bernard, Marc 86
Bernheimer, Charles 19
Bernik, France 135, 137–138
Bernik, Ivan 123
Beuchat, Charles 129
Bevilaqua, Giuseppe 358, 365
Bežek, Viktor 31, 33–34
Black, Max 383
Blake, William 269
Blatnik, Andrej 330
Bleibtreu, Carl 127
Block, Haskell 200
Blumenberg, Hans 315
Blumenfeld, Diana 310, 313, 323–324
Bogataj-Gradišnik, Katarina 201
Bogatirjov, P. 310, 312–313, 321, 325
Bolea, Stefan 357
Bollack, Jean 346
Bölsche, Wilhelm 43
Borko, Božidar 34, 178
Bornecque, Jacques Henry 87
Boršnik, Marja 13, 25, 31
Bory, Jean-Louis 134
Bosquet, Alain 357, 365
Bouverot, Danielle 376
Bradač, Fran 20
Bravo Castillo, Juan 310, 314, 324
Brentano, Clemens 246
Briet, Valérie 357, 365
Broch, Hermann 83
Brod, Max 81
Broeck, Raymond van den 270
Brooke-Rose, Christine 374, 376

- Brunel, Pierre 213
 Brunetière, Ferdinand 111, 254
 Buck, Theo 340–341, 345
 Buffon, grof (Georges-Louis Leclerc) 236
 Bullock, Michael 356, 365
 Buono, Oreste del 310, 313, 321, 324–325
 Burns, Colin 94
 Butcher, S. H. 378, 393
 Butor, Michel 225
 Byron, George Noel Gordon 223
 Bywater, Ingram 384, 386, 393
- C**
 Callot, Jacques 234
 Campana, Domenico 310, 313, 321, 323
 Camus, Albert 79–83, 225
 Cankar, Ivan 15, 25, 29, 31, 38, 136–138, 152–153, 157, 162, 171, 222, 224–225
 Cankar, Izidor 136, 139
 Capuder, Andrej 279–280
 Carifi, Roberto 310, 313, 321, 324–325
 Carlier, Philippe 134
 Carré, Jean-Marie 19, 214, 264
 Céard, Henry 88, 92–93, 95, 111
 Cecchi, Ottavio 310, 312–313, 321, 324
 Celan, Paul 21, 339–371, 418
 Cemal, Ahmet 359, 365
 Chevrel, Yves 19, 191, 211–219, 417, 419
 Church, Margaret 315, 319
 Churchill, Winston 236
 Ciceron 376
 Clemen, Wolfgang 244
 Cocteau, Jean 86
 Cogy, Pierre 87, 134
 Cohen, Jean 279
 Colet, Louise 307–309
 Comte, August 132
 Conley, Tom 233
 Conrad, Michael Georg 127
 Conradi, Hermann 127
 Cortázar, Julio 331
 Cowen, Roy 111
 Crane, Stephen 116
 Crnkovič, Marko 20, 330
 Culler, Jonathan 263
 Curtius, Ernst Robert 252
 Cvet, Cvetka 331
- Č**
 Čander, Mitja 17
 Čehov, Anton Pavlovič 349
 Čelakovský, František Ladislav 292
- Černič, Mirko 262
 Čop, Matija 20, 223–224, 285–305, 418, 420
- D**
 Dacier, André 378, 393
 Dagut, M. B. 270
 D'Annunzio, Gabriele 57
 Dante Alighieri 11
 Danzel, Theodor Wilhelm 252
 Darwin, Charles 236
 Damnjanović, Milan 197
 Dehmel, Richard 13
 De Man, Paul 274, 310–312, 321–324
 Demorest, Don Louis 308–309, 314–315
 Derrida, Jacques 373, 384
 Descartes, René 132
 Dessauer, Maria 310, 312, 314, 321–323
 Detela, Jure 18, 174–175
 Dickens, Charles 16, 128, 225, 271–272
 Döblin, Alfred 107
 Dobrovoljc, France 160
 Donizetti, Gaetano 317
 Dolinar, Darko 13, 259
 Dos Passos, John 107
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 138–139
 Dreyfus, Alfred 31
 Duggan, Joseph J. 233
 Dukat, Zdeslav 381, 394
 Dumas, Alexandre 16
 Dumesnil, René 129
 Dupont-Roc, Roselyne 378, 381, 386, 394
 Đurišin, Dionýz 192, 205, 206
 Durusoy, Gertrude 359, 365
 Dyserinck, Hugo 205
- Đ**
 Đurić, Miloš N. 394
- E**
 Eco, Umberto 210, 373
 Eggs, Ekkehard 383
 Eichmann, Adolf 345
 Eliade, Mircea 210
 Eliot, Thomas Stearns 106
 Eller, Fran 137, 138
 Elvira Hernandez, J. Francisco 358, 365
 Emmerich, Wolfgang 339
 Eror, Gvozden 197, 244
 Escarpit, Robert 74–75
 Étiemble, René 259, 264

F

Faludy, Gyorgy 359, 365
 Fayolle, Roger 238
 Faulkner, William 255
 Felstiner, John 340–341, 348–349, 351, 356, 365
 Ferreira Graça, Fernanda 310, 313, 324
 Feustel, C. 321–322, 325
 Finžgar, Fran Saleški 155–158
 Firges, Jean 340, 357, 365
 Fischer, Manfred S. 213, 257
 Flaubert, Gustave 16, 21, 100, 105, 177, 233, 235, 237, 273, 280–281, 307–328, 417, 420
 Freud, Sigmund 261
 Frenzel, Elizabeth in Herbert 133
 Fricke, Hannes 349
 Friederich, Werner P. 209
 Friedrich, Hugo 308
 Fügen, Hans Norbert 206
 Fuhrmann, Manfred 394
 Fyfe, W. Hamilton 394

G

Gaborovič, Nada 18, 173, 175
 Gacoin-Marks, Florence 17
 Gallavotti, Carlo 378, 394
 Gantar, Kajetan 14, 39, 374–376, 379, 381, 395
 Garland, Hamlin 116
 Gellhaus, Axel 339
 George, Stefan 339
 Gernez, Barbara 395
 Gide, André 86
 Gifford, Henry 253
 Gigon, Olof 395
 Ginzburg, Lev 365
 Girard, Marcel 86, 94, 109
 Gjurin, Velemir 271
 Glaser, Horst Albert 253, 255
 Glazova, Ana 365
 Glonar, Joža 64–67
 Gnedič, Nikolaj Ivanovič 379
 Goatly, Andrew 373
 Goestl, Fran 34, 36, 43, 123
 Goethe, Johann Wolfgang 107, 137, 218, 246, 248, 253, 261, 346
 Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 13
 Golar, Cvetko 64, 161, 169
 Golia, Pavel 13
 Goll, Claire 340–341
 Goll, Yvan 340–341
 Goncourt, Edmond in Jules de 16, 91, 105, 235
 Gordon, Paul 373

Gothot-Mersch, Claudine 308
 Govekar, Fran 14–16, 25–61, 122–124, 130, 135–140, 152–153, 156, 177–183, 417, 419
 Govekar, Marija 137
 Govekar, Milena 36, 140, 178
 Grafenauer, Niko 342, 350, 354, 365, 371
 Grass, Günter 83
 Graur, Luminița 357, 365
 Greenberg, Clement 356, 365
 Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von 225
 Grošelj, Nada 375
 Grün, Herbert 78
 Gspan, Alfonz 286
 Gsteiger, Manfred 213
 Gudemann, Alfred 395
 Guedj, Aimé 88
 Guillén, Claudio 131, 134
 Gutman, Israel 341, 343
 Guyard, Marius-François 19, 191, 197, 213–214, 219

H

Halliwell, Stephen 396
 Hamann, Richard 128
 Hamburger, Michael 356, 365
 Hampe, Roland 379
 Hardt, Manfred 229–230, 308, 315, 319–320
 Hardy, Joseph 384, 396
 Hart, Julius in Heinrich 127
 Hasenclever, Walter 12
 Hauptmann, Gerhart 17
 Haverkamp, Anselm 209
 Hazard, Paul 20, 209, 264
 Heath, Malcolm 396
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 261
 Heidegger, Martin 345
 Hemingway, Ernest 225
 Hemmings, Frederick William John 87
 Henckell, Karl 127
 Henry, Albert 270
 Herder, Johann Gottfried 209–210, 285
 Hergešič, Ivo 187–188
 Hermand, Jost 128
 Hitchcock, Alfred 20, 141
 Hladnik, Miran 177, 201
 Hoffmann, E. T. A. 225, 234
 Hofmannsthal, Hugo von 127
 Hollier, Denisé 232
 Holz, Arno 17, 111–112
 Homann, Renate 346
 Homer 382, 399

- Horacij 14, 289
 Hörmann, Wolfgang 376,
 Horvat, Jože 330
 Houissa, Ali 261
 Hrastar, Mateja 11, 14–16
 Hribar, Tine 18
 Hugo, Victor 92, 202, 234–235
 Husserl, Edmund 81
 Hutchinson, Peter 351
 Huysmans, Joris-Karl 19, 218, 235
- I**
 Ibsen, Henrik 17, 128
 Ihan, Alojz 329–338, 418, 420
 Ilešič, Fran 64
 Isačenko, Aleksander 20
- J**
 Jackson, John E. 358, 365
 Jakobson, Roman 383
 Janež, Stanko 160, 261
 Janouch, Gustav 75
 Jarc, Miran 18, 159–171, 175, 417, 419
 Jauss, Hans-Robert 191
 Jens, Walter 127, 161, 169, 235
 Jeune, Simon 191, 213
 Joyce, James 107, 225
 Jurkovič, Joso 64, 66
 Juvan, Marko 244, 259
- K**
 Kafka, Franz 75, 78–81, 83
 Kahn, Moshe 358, 365
 Kaiser, Gerhard R. 205–206
 Kant, Immanuel 261
 Kastelic, Jože 288–289
 Keith, Arthur Leslie 376
 Keller, Gottfried 16, 177
 Kermauner, Taras 157
 Kette, Dragotin 131
 Kidrič, France 18, 135–137, 221, 264, 299
 Kiesel, Helmuth 342, 345, 348
 Kirby, John T. 386
 Kjär, Uwe 270–271, 283
 Klee, Paul 281
 Kleist, Heinrich von 83
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 291
 Kluckhohn, Paul 127
 Kmecl, Matjaž 123–124
 Kobal, Fran 64
 Koblar, Ana 64
 Koblar, France 64–65, 158
 Kocbek, Edvard 350, 352, 354, 365, 370
 Kocijančič, Gorazd 385
 Kohlschmidt, Werner 242
 Köhnken, Adolf 381
 Koljević, Nikola 196–197
 Koncut, Suzana 309, 312–324
 Konstantinović, Zoran 18–19, 81, 187–193,
 196–198, 205–211, 417, 419
 Koppen, Erwin 210, 244
 Koron, Alenka 21
 Kos, Janko 15–16, 93, 124, 130, 199–203,
 221–227, 245, 285, 417, 419
 Koseski (Janez Vesel) 286
 Kosovel, Srečko 12, 65
 Kostanjevec, Josip 125
 Kostić Palanski, Zvonimir 354, 365
 Košuta, Miroslav 13
 Kotevska, Cveta 274, 310, 313, 321, 324
 Kozak, Juš 63
 Krafft-Ebing, Richard 15, 41, 53
 Kraft, Werner 340
 Kraigher, Dragana 172
 Kraigher, Lojz 15–16, 122, 124–125, 130, 160
 Kralj, Lado 201
 Kralj, Vladimir 142, 171
 Krasni, Zlatko 354, 365
 Krauss, Werner 210
 Kravar, Miroslav 285–286, 291–292
 Kreft, Bratko 162
 Krek, Janez Evangelist 158
 Kreuzer, Helmut 110, 117, 126–128, 130
 Kristan, Etbin 154, 156–158
 Križ, Antonín 396
 Kundera, Ludvík 355, 365
 Kupec, Ivan 355, 365
 Kuzmič, Martin 375, 396
 Kveder, Zofka 122, 125, 130
 Kvintilij Var 289
 Kvintilijan 376
- L**
 Lachmann, Piotr 355, 365
 La Fayette, Madame de 225
 Lallot, Jean 378, 381, 386, 394
 Lampe, Francišek 137–138
 Lamping, Dieter 340–341
 Lanoux, Armand 86–87
 La Place, François de 210
 Lator László, Írta 359, 365
 Lauverjat, Roger 214
 Laxness, Halldór 177
 Lec, Stanisław Jerzy 355, 365

Leeming, Harry 171
 Lefebvre, Jean Pierre 358, 365
 Legné, Dr. 311, 321–322
 Lehnert, Herbert 127
 Lempicki, Sigmund von 247
 Lermontov, Mihail Jurjevič 225, 349
 Lessing, Gotthold Ephraim 380
 Levec, Fran 137–138
 Levi, Primo 341, 347
 Levin, Harry 192, 199–200
 Levin, Samuel R. 378, 380
 Levstik, Fran 287
 Levstik, Vladimir 65, 309, 312–313, 320–321, 323–324
 Lévy-Strauss, Claude 217
 Lieb, Heinrich 385–386
 Lisac, Ljubomir Andrej 335
 Lombroso, Cesare 53, 113
 Luhmann, Niklas 250

M

Madonna 263
 Magnien, Michel 384, 396
 Mahal, Günther 109–110, 113–114, 127
 Mahnič, Joža 125
 Mahon, James Edwin 374
 Makarovič, Svetlana 330
 Malečkar, Neža 330
 Malfilâtre, Jacques Clinchamps de 210
 Mallarmé, Stéphane 215, 234
 Malovrh, Miroslav 30
 Mann, Thomas 225
 Manzoni, Alessando 177, 225
 Marie de France 234
 Marinčič, Marko 289
 Markiewicz, Henryk 108
 Martini, Fritz 126
 Martino, Pierre 89
 Martinović, Juraj 131
 Marx Aveling, Eleanor 274, 311
 Marx, Karl 95, 156
 Matijaš, Josip 274
 Matt, Peter von 347
 Matthews, J. H. 87, 94, 106
 Maupassant, Guy de 29, 31, 234–235, 237, 307
 Maurer, Karl 307
 Mayer, Hans 340
 Maynal, Édouard 311
 McCall Jr., Marsh H. 375–376
 McFarland, Thomas 210
 Melik, Anton 157, 261
 Meltzl, Hugó 209

Mendel, Gregor 37
 Merimée, Prosper 234
 Meyer, Theo 110–111, 114
 Middleton, Christopher 355, 365
 Miličević, Branko 310, 313, 321
 Milton, John 263
 Mitterand, Henri 46, 55, 88, 96, 106
 Mohr, Wolfgang 241–242
 Moisan, Clément 238
 Mole, Vojoslav 279
 Moore, George 177
 Moravec, Dušan 14, 135, 137–139, 153
 Morpurgo-Tagliabue, Guido 384
 Motekat, Helmut 106, 127–128, 130
 Mráz, Milan 397
 Müller-Seidel, Walter 341
 Munárriz, Jesús 358, 365
 Munda, Jože 138–139
 Murasaki Šikibu 225
 Murnik, Rado 57, 123, 125

N

Naaijkens, Ton 357, 365
 Nahtigal, Rajko 12, 261
 Nasková, Růžena 178
 Naumov, Vera 274
 Necdet, Ahmet 359, 365
 Neugroschel, Joachim 356, 365
 Neumann, Peter Horst 341
 Neuschäfer, Hans-Jörg 94–95, 108
 Newmark, Peter 269–270
 Ničev, Aleksandr 384
 Nijmeijer, Peter 352, 356, 365
 Noël, François-Joseph-Michel 210
 Norris, Frank 116
 Novak, Boris A. 10, 20, 264, 337
 Novak, Luka 22
 Nováková, Julie 397

O

Ocvirk, Anton 11–16, 25, 187–188, 201, 208, 212, 221, 225–226, 254, 259, 264
 Okál, Miloslav 397
 Ortony, Andrew 373

P

Paduano, Guido 397
 Pageaux, Daniel-Henri 18
 Pagès, Alain 17, 87, 102
 Pajk, Janko 56
 Pajk, Pavlina 30–32, 56
 Papahristo, Përktheu Sotir 397

- Papuc, Ion 357, 365
 Pašić, Feliks 144
 Paternu, Boris 286, 288
 Pechlivanos, Miltos 239
 Perker, Ilse 310, 313, 321, 323–324
 Perko, Pavel 64, 66
 Pesce, Domenico 378, 384, 398
 Petibon, Nathalie 377
 Petruševski, Mihail 398
 Picasso, Pablo 340
 Pichois, Claude 205, 213–215
 Pinxteren, Hans von 310, 313, 322–323, 325
 Pirjevec, Dušan 16, 31, 153
 Pistorius, Georges 311
 Platon 373, 385
 Plutarh 209
 Podbielski, Martin 398
 Podkrižnik, Mimi 17–18
 Pogačnik, Jože 121, 125
 Pollak, Oskar 75
 Poniž, Denis 330
 Pons, Arnau 358, 365
 Posnett, Hutcheson Macauley 210
 Potrč, Ivan 160
 Pous, Antoni 359, 365
 Premk, Josip 64
 Preobraženski, Nikolaj Fjodorovič 12–13
 Prešeren, France 223–224, 285–305, 420
 Pretnar, Tone 285, 292, 299, 334
 Prijatelj, Ivan 25, 32
 Primic, Janez Nepomuk 136
 Proulx, Alfred 92–93, 105
 Proust, Marcel 14, 19, 218, 269, 275–278, 281, 307
 Przybylak, Feliks 355, 365
 Pugelj, Milan 64, 66, 68, 70, 81, 125, 419
 Puhalo, Dušan 195–196
 Puntar, Josip 287
 Puškin, Aleksander Sergejevič 13
- Q**
 Quintana, Artur 358, 365
- R**
 Rapp, Christoph 386
 Remak, Henry H. H. 132, 189–190, 193, 211–212, 215, 257
 Richardson, Samuel 246–247
 Ricœur, Paul 377, 383–384
 Rilke, Rainer Maria 83, 339, 346
 Rimbaud, Arthur 281
 Robert, Guy 86
 Robida, Ivan 123
 Ročka, Marcelinas 398
 Rolin, Dominique 134
 Rolland, Romain 218
 Rosenberg, Rainer 193
 Ross, W. D. 384
 Rostand, Jean 105, 112
 Rostohar, Mihajlo 12
 Rothe, Wolfgang 112
 Rothenberg, Jerome 356, 365
 Roumen, Frans 357, 365
 Rousseau, André-Michel 205, 213–215
 Rousseau, Jean-Jacques 247
 Rousset, Jean 217
 Rüdiger, Horst 193, 206, 255
 Ruelle, Ch. Émile 378, 398
 Rupel, Mirko 13
 Ruprecht, Erich 126
 Russell, Alan 274, 310, 313, 321–324
- S**
 Safranski, Rüdiger 345
 Salmela, Aki 359, 365
 Sand, George 233
 Sander, Ernst 274, 310, 313, 321, 323–324
 Sartre, Jean-Paul 83
 Scheuer, Helmut 108, 110
 Schlegel, Friedrich 251–254
 Schmeling, Manfred 206
 Schmidt, Goran 18
 Schmidt, Hans Werner 161, 169
 Schmitt, Arbogast 381, 386, 399
 Schönberg, Arnold 341
 Schröder, Susanne 209
 Schrott, Raoul 379
 Schubert, Susanne 331
 Schulz, Gerhard 109
 Schulz-Buschhaus, Ulrich 257
 Schultze, Brigitte 331
 Scott, Walter 202, 225, 317
 Seliškar, Tone 159–160
 Shakespeare, William 193, 281
 Sinko, Tadeusz 399
 Sinnreich, Johannes 399
 Skubalanka, Teresa 210
 Skušek, Ivan 47, 58
 Slodnjak, Anton 12, 25, 46, 123, 125, 286, 293
 Smole, Dominik 17–18, 21, 141–144, 147, 160, 171–173, 175, 417, 419
 Snoj, Vid 21
 Sodnik, Alma 12–13
 Sofokles 161, 169

Solomon, Petre 339, 348–349, 353, 357,
365

Somville, Pierre 385, 399

Sovre, Anton 12, 378–379

Stamać, Truda 354, 365

Stanford, Bedell W. 375, 378

Stanovnik, Majda 11, 13, 21, 264

Stanzel, Franz K. 246

Stegmuller, Francis 310, 312, 321, 323

Stele, France 261

Stengel, Erwin 66

Stich, Hans 399

Stojičević, Aleksander 12

Strich, Fritz 252

Strindberg, August 17

Stritar, Josip 27–29, 32, 151

Stus, Vasil 365

Szondi, Peter 237

Sudermann, Hermann 39

Sue, Eugène 235

Š

Šafárik, Josef Pavol 292

Širca, Alen 375

Škreb, Zdenko 195–196

Škulj, Jola 18

Šorli, Ivo 65, 125

Štampar, Emil 12

Štoka, Tea 330

Šuklje, Fran 151

T

Taine, Hippolyte 236

Tamba-Mecz, Irène 376, 382, 384, 386,
399

Taufer, Veno 106

Tavčar, Ivan 39, 64

Thackeray, William 225

Thibaudet, Albert 308

Tieck, Ludwig 193, 246

Todorov, Tzvetan 383

Tokin, Boško 160, 165

Toller, Ernst 12

Toulmin, Stephen 115–116

Träger, Claus 210

Traven, Janko 154

Trdina, Janez 64

Trousson, Raymond 18, 161, 174, 217

Tufa, Agron 359, 365

Turgenjev, Ivan Sergejevič 225

Turner, François 358, 365

U

Udovič, Jože 78

Ueding, Gert 248

Ulaga, Jožef 27

Ullmann, Stephen 269, 275–276

Unt, Jaan 375, 400

V

Valéry, Paul 346

Vance, Eugène 233

Van Tieghem, Paul 187, 191, 197, 201, 213–
214, 217, 244

Van Tieghem, Philippe 187, 202, 226

Vasič, Marjeta 15, 201

Vasič (por. Govekar), Minka 28, 33, 60, 137–
138, 153

Vercors 341

Vergilij 288–289

Veyne, Paul 376, 382, 399

Vidic, Fran 30–34, 50, 57–58, 137–139

Vidmar, Milan 261

Virchow, Rudolf 236

Virk, Jani 330

Virk, Tomo 19, 259, 330

Vodičar, Janez 375

Vodnik, Valentin 224

Vodušek, Božo 279

Voltaire 225

Vonessen, Franz 375, 386

Voß, Johann Heinrich 294, 379

Voßkamp, Wilhelm 237, 249–250

Vošnjak, Josip 154–158

Vraz, Stanko 135–136

Vries, Hugo de 37

W

Wagner, Richard 345

Walser, Martin 275

Warren, Austin 134, 193

Weimar, Karl S. 342, 356, 365

Weimar, Klaus 241, 247

Weisgerber, Jean 192, 210

Weisstein, Ulrich 108, 193, 205–206, 241, 259

Wellek, René 134, 193, 206, 208, 210–211, 214,
259

Wheelwright, Philip 385

White, Donald 356, 365

Whitehead, Alfred North 373

Widmer, Walter 274, 310, 312, 321

Wiedemann, Barbara 340

Wilde, Oscar 225

Willer, Stefan 386

Wittgenstein, Ludwig 210
 Wolff, Eugen 126
 Wolfzettel, Friedrich 87
 Woolf, Virginia 107
 Wygodzki, Stanisław 355, 365

Y

Yourcenar, Marguerite 177

Z

Zadavec, Franc 15, 64, 121, 125, 151, 159, 162
 Ziegengeist, Gerhard 206
 Zieger, Karl 14
 Zihlerl, Boris 13
 Zimmer, Dieter 117
 Zimmer, Rudolf 270

Ziolkowski, Theodore 82–83
 Zola, Émile 9, 14–15, 17, 25–61, 85–120, 129,
 140, 177, 179, 417, 419
 Županc, Lojze 162
 Župančič, Metka 18

Ž

Žabot, Vlado 330
 Ždanko-Frenkel, Lilit 365
 Žerjal, Vita 335
 Žigon, Avgust 287–288
 Žirmunski, Viktor 192, 252
 Živković, Dragiša 197
 Žmauc, Bojan 330
 Župančič, Oton 31
 Žužek, Jože 178