

UDK 811.16+821.16.09(05)

ISSN 0350-6894 (tisk - print)

ISSN 1855-7570 (splet - online)

SLAVISTIČNA REVIJA

ČASOPIS ZA JEZIKOSLOVJE IN LITERARNE VEDE
JOURNAL FOR LINGUISTICS AND LITERARY STUDIES

SRL 2014
4

IZDAJA – ISSUED BY: SLAVISTIČNO DRUŠTVO SLOVENIJE

SRL	LETNIK VOLUME 62	ŠT. NO. 4	STR. 483–672	LJUBLJANA	OKTOBER– DECEMBER 2014
-----	---------------------	--------------	--------------	-----------	---------------------------

VSEBINA

RAZPRAVE

Ivan VERČ: Iz gradiva o mentorskem delu prof. dr. Aleksandra Skaze (Roman <i>Tat</i> Leonida Leonova)	485
Miha JAVORNIK: Mihail Jurjevič Lermontov na meji	497
Blaž PODLESNIK: Za groš greha ob milijonskem jubileju (pomen manj znanih <i>grafij</i> Lermontova)	515
Aleksandra DERGANČ: Še o razliki med vzhodnim in zahodnim tipom delovanja glagolskega vida v slovanskih jezikih	537
Marko JUVAN: Od političnega gledališča v jugoslovanskem socializmu do političnega performansa v globalnem kapitalizmu: Primer Slovenskega mladinskega gledališča	545
Tomo VIRK: Avtor, junak in sporočilnost v zgodnji kratki prozi Vladimirja Bartola	559
Jernej HABJAN: Prvi slovenski roman in literarni svetovni-sistem	569
Urša ZABUKOVEC: Гностический спаситель или »ревностный христианин«? Об одном прочтении романа »Идиот« Достоевского	579
Mladen UHLIK: Dva poskusa pojmovanja stilistike: Charles Bally in Grigorij Vinokur	591
Dušan ŽIVKOVIČ, Časlav NIKOLIĆ: Moderne mitološke transformacije v pesniškem ciklusu Odisej Gregorja Strniše	607
T. B. РОМАНОВА: Русская ментальность через призму логической оценки Истинно/неистинно (по данным русской мемуарно-исповедальной Прозы конца XX - начала XXI вв.)	621
Janko TRUPEL: Zaznamovanost slovenskega izrazoslovja za temnopolte	635
Natalija ULČNIK: Dvojnici <i>bolnica – bolnišnica</i> v 19. stoletju in danes	647

OCENE – POROČILA – ZAPISKI – GRADIVO

Anja BANKO: Slovenski obraz(i) v ruskih očeh	665
--	-----



Slavistična revija (<http://www.srl.si>) je ponujena pod licenco: Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.

Izdajatelj – Issued by: Slavistično društvo Slovenije

Odgovorni urednik – Executive Editor: Miran Hladnik (Univerza v Ljubljani)

Glavni urednik za literarne vede – Editor in Chief for Literary Studies: Vladimir Osolnik (Univerza v Ljubljani)

Glavna urednica za jezikoslovje – Editor in Chief for Linguistics: Ada Vidovič Muha (Univerza v Ljubljani)

Tehnična urednica – Technical Editor: Urška Perenič (Univerza v Ljubljani)

Spletni urednik – Web Editor: Blaž Podlesnik (Univerza v Ljubljani)

Člani – Members: Aleksandra Derganc, Miha Javornik, Irena Orel, Tomo Virk, Andreja Žele (Univerza v Ljubljani), Nina Mečkovska (Univerza v Minsku), Timothy Pogačar (Državna univerza Bowling Green), Ivo Pospíšil (Masarykova univerza, Brno)

Časopisni svet – Advisory Council: Marko Jesenšek (Univerza v Mariboru), Janko Kos, Franc Zadavec (SAZU, Ljubljana)

Naslov uredništva – Address: Slavistična revija, Aškerčeva 2/II, 1000 Ljubljana, Slovenija

Račun pri Slavističnem društvu Slovenije: 02083-018125980 (za SR). Naročnina velja do odpovedi. Odpovedi le ob koncu leta. Cena letnika za posameznike 22 €, za člane Slavističnega društva Slovenije 15,50 €, za študente 8,50 €, za inštitucije in knjigarne 33 €, za tujino 35 €.

Annual subscription price: individuals 22 €, members of Slavistično društvo Slovenije 15,50 €, students 8,50 €, institutions and bookstores 33 €, outside of Slovenia 35 €.

Natisnil – Printed by: Biografika Bori, Ljubljana

Naklada – Circulation: 550 izvodov – 550 copies

Vključenost Slavistične revije v podatkovne baze – Slavistična revija is indexed/abstracted in: Digitalna knjižnica Slovenije (dLib), Social Sciences Citation Index (SSCI), Bibliographie Linguistique (BL), European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS), Modern Language Association of America (MLA) Directory of Periodicals (New York), New Contents Slavistics (Otto Sagner, München), Cambridge Scientific Abstracts (CSA), Linguistic Abstracts (Uni Arizona), ProQuest Online Information Service

Red. prof. dr. Aleksandru Skazi ob jubileju za nikoli sklenjen dialog ...

UDK 821.161.1.09-3Leonov, L.:929Skaza A.

Ivan Verč

Univerza v Trstu

IZ GRADIVA O MENTORSKEM DELU PROF. DR. ALEKSANDRA SKAZE (ROMAN *TAT* LEONIDA LEONOVA)

Raziskovalno delo o ruskem romanu v prvem desetletju sovjetskega obdobja se je odvijalo v letih 1978/1979, ko je na Univerzi v Ljubljani avtor kot stažist sledil učnemu programu za izpopolnjevanje slovenskih šolnikov v Italiji. Ob strogem metodološkem pristopu je prof. dr. Aleksander Skaza svoje učence uvajal v analizo umetniškega besedila. Med drugimi poglavji iz ruske literarne vede je posebno mesto zavzemala »literarna evolucija« Jurija Tinjanova. V tej luči je bilo mogoče obravnavati vlogo in pomen »tradicije« Dostojevskega v dveh variantah romana Tat Leonida Leonova. V primerjalni analizi smo opazovali stične poetološke prvine obeh avtorjev in razlike med njima.

Ključne besede: Dostojevski, Leonov, ruski formalizem, Tinjanov, Bahtin, literarna evolucija, Skaza

Research on the Russian novel of the 1920s was expanding in 1978–79, when I was a guest student at the University of Ljubljana on an academic program for Slovenes from Italy to advance their studies. Dr. Aleksander Skaza introduced his students to the analysis of artistic texts according to a strict methodological approach. Among the chapters of Russian literary studies, Iurii Tynianov's "literary evolution" occupied a special place. It was possible in light of it to analyze the role and meaning of the Dostoevskyan "tradition" in two variants of Leonid Leonov's novel *The Thief*. We observed in our comparative analysis similar poetological elements in the two authors and differences between them.

Key words: Dostoevsky, Leonov, Russian Formalism, Tynianov, Bakhtin, literary evolution, Skaza

0 Nekaj o mentorstvu prof. dr. Aleksandra Skaze

Razprava o Leonidu Leonovu je nastala pod vplivom ruske literarnoteoretske šole (predvsem ruskega formalizma in Bahtina), ki jo je v začetku 70. letih prejšnjega stoletja evropska literarna veda (predvsem francoska, italijanska in nemška) z radovednostjo odkrivala in navdušeno sprejemala. V Sloveniji je njene dosežke spremljal prof. dr. Aleksander Skaza in vsakomur, ki si je to želel, je ponujal možnost, da h književnosti pristopi z merili, ki so se takrat pojavljala kot novost na slovenskem literarnovednem področju.¹ S poskusom aplikacije nekaterih ruskih literarnoteoretskih vidikov je bilo zato mogoče razmišljati nekoliko drugače tudi o Leonovu, vidnem

¹ V Sloveniji je bila v 70. letih ruska literarnoteoretska šola znana predvsem v srbohrvaških prevodih (največ jih je izšlo pri beograjski založbi Nolit). Na pobudo prof. dr. Aleksandra Skaze so na začetku 80. let nekatera dela bila prevedena v slovenščino (prim. Bahtin, M., *Teorija romana*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982; *Ruski formalisti: Izbor teoretičnih besedil*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.)

predstavniku ruskega »sorealizma«. Kmalu po ljubljanskem stažiranju je avtorja poneslo daleč od Ljubljane in od Trsta in članek je ostal v zapisu.² Čeprav se je v postrukturalističnem času literarna veda ogradila od »trdih« pristopov k umetniškemu besedilu, ga z nekaterimi popravki objavljamo kot dokument o prehojenih poteh v razvoju slovenske literarnovedne misli, v katero se, ob drugih, vpisuje tudi prof. dr. Aleksander Skaza.

1 O romanu *Tat* Leonida Leonova

O literarni evoluciji. Glede na izvirnost, bogastvo in raznolikost literarnega opusa Dostojevskega je mogoče potegniti več paralelnih črt med ruskim pisateljem in večjim delom ruske in evropske literature. Če pa upoštevamo dejstvo, da podobne primerjave večkrat narekuje zgolj vsebinsko-tematski komparativni kriterij, se nam vprašanje postavlja v drugačni luči. Zdi se, da vprašanja o tradiciji ne bomo zadovoljivo rešili, dokler bomo po eni strani pogled na svet Dostojevskega drobili in upoštevali le *iz konteksta izločene* posamične ideološke izjave, po drugi strani pa bomo *posamične* literarne prvine opazovali zunaj poetike Dostojevskega.

Dostojevski izraža svoj pogled na svet s svojo poetiko. Poskusi, ki skušajo dokazati »vpliv« ruskega pisatelja na vrsto avtorjev, ki so uporabljali posamične literarne prvine Dostojevskega v ustvarjalnem procesu lastne ubeseditve,³ so samo delno ustrezni.

Abstrahirati določen tekstni element iz sistema, v katerega se vpisuje, in ga povezovati s podobnim elementom, ki se vpisuje v drugačen sistem, je včasih zavajajoče. Gre namreč za funkcijo, ki jo določen tekstni element ima v določeni strukturi, morebitna komparacija med različnimi sistemi pa mora sloneti na funkcionalnosti konstitutivnih prvin vsakega sistema. Na zunaj so prvine lahko povsem različne, so pa lahko funkcionalno podobne, in obratno. Opiramo se na teorijo o literarni evoluciji Tinjanova, ki jo je pozneje delno sprejel tudi Wellek,⁴ in ki uspešno prodira v sodobno literarno vedo.

Dostojevski je vezan na veliko tradicijo različnih vrst evropskega romana in na literarno delo Gogolja, vendar bi bila raziskava o poetiki Dostojevskega, ki bi upoštevala le genezo fabule in junakov, omejena. »Prednika« Makarja Devuškina sta sicer Akakij Akakijevič in Popriščin, vendar je vprašanje o premiku Dostojevskega v od-

² Nekateri izsledki članka, ki ga v slovenščini prvič objavljamo, so bili deset let kasneje vnešeni v razpravo o Leonovu pri francoski in italijanski izdaji *Zgodovine ruske književnosti* (prim. Verč, I., Leonid Leonov, *Histoire de la littérature russe* III/3: Le XXe siècle: Gels et Dégels, Pariz: Fayard, 1990, 96–105; isti, Leonid Leonov, *Storia della letteratura russa* III/3: Il Novecento: Dal realismo socialista ai nostri giorni, Torino: Einaudi, 1991, 113–23.)

³ Tako, na primer, R. L. Jackson v knjigi *Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature*, The Hague: Mouton, 1958, analizira teme in motive »človeka iz podtalja« v celi vrsti ruskih in rusko-sovjetskih pisateljev.

⁴ Prim. Tynjanov Ju. N., *Arhaisty i novatory*, Leningrad: Priboj, 1929 (poglavja Literaturnyj fakt in O literaturnoj evolucii.) Prim. tudi: Wellek, R., Warren, A., *Teoria della letteratura*, Bologna: Il Mulino, 1956, 343–66 (izvirnik: *Theory of Literature*, New York: Harcourt, Brace & World, 1942); Wellek R., L'evoluzione letteraria, *Teoria della letteratura*, ur. E. Raimondi in L. Bottoni, Bologna: Il Mulino, 1975, 400–03.

nosu do Gogolja poetološke narave: *Plašč* in *Bedni ljudje* se vpisujeta v dva različna sistema. Pri Gogolju je avtorski odnos do junakov absoluten in nedvoumen (nekoliko se zrelativizira z ironičnim pristopom k ubesedeni stvarnosti), pri Dostojevskem pa je avtorska beseda kot aksiom skoraj odsotna. Kriteriji ocenjevanja opisanega sveta se v romanu množijo glede na število aktantov, ki jih pojmujeemo kot semantične enote. Podobno bi lahko rekli o fabuli in sižeju: pri Dostojevskem fabula in siže nista posebno izvirna, v večini primerov lahko izsledimo njun vir v evropskem romanu pred Dostojevskim. Za raziskavo poetike Dostojevskega motiv sam po sebi (na primer, ljubezenski trikotnik) ne zadošča; fabulo in siže je namreč mogoče opazovati le iz gledišča funkcionalnosti, ki jo ta dva elementa imata v enotni strukturi del Dostojevskega. Dostojevski je vezan na bogato tradicijo evropskega romana tudi glede na dogodkovno privlačnost upovedanega (*zanimatel'nost'*), prav *deformacija* tega elementa (in drugih) pa je pripomogla h kvalitetnemu skoku oz. k literarni evoluciji. Ubesedeni svet Dostojevskega odkriva novo *dominanto*, ki se razlikuje od predhodnega evropskega romana: zanimivost fabule in temu ustrezna kompozicija sižeja predstavljata cilj klasicističnega in romantičnega proznega ubesedovanja (avtor se je moral nujno postaviti *nad* povedanim), cilj Dostojevskega pa je uveljavitev »tuje« ideje, zaradi česar je avtor moral spreminjati svoje gledišče v odnosu do povedanega.

Podobno pripovedno gledišče je mogoče zaslediti tudi pri drugih avtorjih. Že Flaubert se je kot avtor *Gospe Bovary* »skrival« za svojimi junaki, vendar pri njem uveljavitev tuje ideje ne igra dominantne vloge: njegov cilj je ovrednotenje junakov, ki jih je avtomatizirana romantična kultura poplitvila.⁵ Nekaj stičnih točk med Flaubertom in Dostojevskim sicer lahko odkrijemo, ne moremo pa jih enačiti, če jih opazujemo uvrščene vsako v svoj poetološki sistem.

Dve varianti romana *Tat Leonida Leonova* in »tradicija« Dostojevskega. Vse zgodovine rusko-sovjetske literature skoraj brez izjeme poudarjajo, da se delo Leonida Leonova navezuje na Dostojevskega: sam Leonov je to svojo navezanost večkrat podčrtal. Če upoštevamo le najbolj znane komparacije, je med obema avtorjema mogoče odkrivati več podobnosti: dvojnika Liharjova, sijajnega Ferta, in dvojnike Dostojevskega; ljubezenske trikotnike; psihološko načelo ljubezen-sovrastvo; temo človeka iz podtalja v likih Čikiljova in Gracijanskega; temo trpljenja kot očiščenja; vprašanje zločina; žanrsko podobnost romana skrivnosti (*roman tajn*), polifonijo in karnevalizacijo; slične poteze Marmeladova in Manjukina ter Maše Dolomanove in Nastasje Filipovne; preobrazbo Šigaljova v Čikiljova.⁶ V ospredje stopajo vprašanja *geneze* posamičnih tekstnih prvin v delu Leonova, briše pa se problematika *literarne evolucije*, ki nosi v svoji osnovi boj in spremembo, ne pa mehanično nasledstvo, ki je lastno epigonstvu, kot je to podčrtal Tinjanov.

Leonov ne »posnema« Dostojevskega, kar pomeni, da njegovega dela ni mogoče analizirati z vidika epigonstva, temveč novatorstva. Nekoliko presenetljiva je namreč ugotovitev, da je Leonov »naslednik« in »nadaljevalec« Dostojevskega, v isti sapi pa trditev, da je »splošna orientacija *Tatu* kot knjige o apologiji umetniške nadgradnje

⁵ Prim. Jauss, H. R., La storicità della letteratura (tesi XI e XII), *Teoria della letteratura*, N.d., 413–16.

⁶ Za izčrpno bibliografijo o delu L. Leonova prim: *Tvorčestvo Leonida Leonova: Issledovanija i soobščjenja: Vstreči s Leonovym*, ur. V.A. Kovalev, Leningrad: Nauka, 1969.

stvarnosti neodvisna od koncepta velikega umetnika devetnajstega stoletja.⁷ Če neodvisnosti ne opredelimo, se vprašanje o »tradiciji« vrti v začaranem krogu.

V rusko-sovjetski književnosti poznamo dva romana z istim naslovom: *Tat (Vor)*. Oba je napisal Leonov v razmiku približno tridesetih let (1927 in 1959).⁸ V resnici gre za dva romana, ne pa za dve inačici istega romana. Ko bi iz raziskovalnega dela brisali enega od dveh romanov, bi morda to storili tudi pod pritiskom zunajliterarnih motivacij (ideoloških), ko bi oba romana analizirali, kot da bi bila eno samo delo, bi bil pristop neustrezen. Objekt raziskovalnega dela je to, kar v literaturi obstaja, ne pa to, kar bi sami hoteli, da obstaja, ali pa si želeli, da obstaja v drugačni obliki. V nasprotnem primeru bi morali dokazati, da eden od dveh romanov *ne sodi* v rusko literaturo, ali pa da med njima ni bistvene razlike. Nobenega razloga ni, da bi enega od dveh izločili. Zgodilo se je, da je ideološki pritisk prevladal nad tem, kar je osnova raziskovalnega dela (tekst), prednost pa so dobile obravnave, ki se poslužujejo literature kot sredstva sprejemanja ali odklanjanja ideologije.⁹ Med obema romanoma je ideološka razlika, vendar zaradi tega ne moremo prezreti osnove umetniškega dela: neločljive vezi med pogledom na svet in poetiko. Prav v tem je bistvo obeh romanov *Tat*: dva različna in nasprotujoča si *pogleda na svet*, ki se izražata v dveh različnih in nasprotujočih si *poetikah*.

⁷ Prim. Jovanović, M., *Ruska-sovjetska književnost* (separat), Sarajevo: IGKRO Svjetlost, 1978, 402, 405.

⁸ Obstaja tudi tretja verzija romana, ki pa se bistveno ne razlikuje od druge.

⁹ Za sovjetsko literarno kritiko prva varianta nima posebne vrednosti, obstaja le kot »posebno zanimiv mejnik v gradnji sovjetske literature dvajsetih let« (prim. Kovalev, V. A., *Etjudy o Leonide Leonove*, Moskva: Sovremennik, 1978, 206–07) in ni bila vključena v izbrana dela Leonova (1959). Drugi varianti bo pa »sojeno dolgo življenje, kot klasičnemu delu velikega literarnega obdobja« (*prav tam*). Nič posebno drugačen ni odnos zahodne literarne kritike (posebno severnoameriške): Leonov naj bi očitke ob izidu prve variante romana vzel nadvse zares in bi zato kasneje skušal izbrisati nekakšen mladostni greh (prim. Slonim, M., *Storia della letteratura sovietica*, Milano: Rizzoli, 1969, 208.)

- 3 -

II. Vse zgodovine sovjetske literature skoraj brez izjeme poudarjajo, da se delo Leonova približuje Dostojevskemu, saj je Leonov sam večkrat podčrtal to svojo navezanost. Tako odkrivajo vezi med dvojnikom Lihar^{ov}eva, sijajnim Fertom, in dvojniki Dostojevskega, podobnosti v lju-bezenskih trikotnikih, ~~in~~ tako imenovanem ~~trikotniku~~ ^{mačelu} ljubezen-sovraštvo, temo človeka iz podpodja, ~~in~~ likih Čikil^{ev}eva in Gracijanskega, ~~in~~ trpljenju kot očiščenju, ~~in~~ vprašanju zločina; in še je govor o romanu skrivnosti, o polifoniji, celo o karnevalizaciji in o podobnosti med likoma Marmeladova in Manjukina ali Maše Dolomanove in Nastasje Filipovne, pa o preobrazbi Šigal^{ev}eva v Čikil^{ev}eva, ~~in~~ se ustavimo le pri najbolj znanih komparacijah (4). Na ta način stopajo v ospredje vprašanja geneze posameznih tekstnih elementov v delu Leonova, zabrišuje pa se problematika literarne evolucije, ki nosi v svoji osnovi ~~delo~~ ^{delo} in spremembo, ne pa vprašanje nasledstva, ki je lastno epigonstvu, kot je to pravilno podčrtal Tinjanov.

Leonov ni epigon Dostojevskega in o tem ni dvoma. Če pa je to res, potem njegovega dela ne smemo analizirati z zornega kota epigonstva, temveč novatorstva. Kako moremo trditi, da je Leonov "naslednik" in "na daljevalec" ~~in~~ Dostojevskega, obenem pa pravilno spoznati, da je "splošna orientacija 'Tatu' kot knjige o apologiji umetniške nadgradnje realnosti neodvisna od koncepta velikega umetnika devetnajstega stoletja" (5), ne da bi pri tem to neodvisnost opredelili. Vprašanje o "tradiciji" se na ta način zapira v začaran^o krog.

V sovjetski literaturi poznamo dva romana z istim naslovom: Tat. (Vor). Oba je napisal Leonov v ~~razpisu~~ ^{razpisu} približno tridesetih let (1927 in 1959) (6). V resnici gre za dva romana, ne pa za dve verziji istega romana: če bi iz raziskovalnega procesa izključili enega od dveh romanov, bi se verjetno pod pritiskom povsem ~~raznih~~ ^{raznih} literarnih motivov ~~vsega~~ nekorektno; če bi analizirali oba romana, kot bi bila eno samo delo, bi se ~~prej~~ ^{obstajali} znanstveno neutemeljeno. Objekt raziskovalnega dela mora biti vselej to, kar v literaturi obstaja, ne pa to, kar bi sami hoteli, da obstaja, ali pa da obstaja v drugačni ~~in~~ ⁱⁿ obliki, saj bi v nasprotnem

Tipkopolis članka o Leonovu s popravki prof. dr. Aleksandra Skaze.

Poetološke prvine romanov Dostojevskega in Tatu Leonida Leonova. Pred seboj imamo dva različna sistema, ki ju opazujemo v njuni celoti, ne da bi pri tem zanemarjali različno zgodovinsko obdobje, v katerem sta nastala. Kot smo že zapisali, zaključenega sistema ni mogoče povezovati s posamičnimi elementi drugega sistema, sistem deluje kot celota. Če se pogovarjamo o »tradiciji« Dostojevskega v delih Leonova, bomo izhajali iz nedeljivega poetološkega sistema Dostojevskega, upoštevali bomo prvo varianto Tatu in njen prehod k drugi varianti, ki jo bomo tokrat opazovali iz dvojne perspektive: odnosa do Dostojevskega in do prve variante. V treh različnih sistemih se sicer nekatere tekstne prvine križajo, vendar se dominantna, kateri je vsaka

od njih podrejena, spreminja in zato deformira ostale poetične komponente. Kljub temu, da se pojavljajo (sicer zgolj navidezno) kot mehanično ponavljajoče se prvine, je njihova funkcionalnost najustreznejši parameter za primerjalno analizo. Upoštevali bomo le važnejše konstitutivne elemente poetičnih sistemov Dostojevskega in Leonova: gledišče avtorja, pripovedovalca, junake, kronotop (v Bahtinovem smislu, kot neločljivo vez med časom in prostorom v sistemu literarnega dela), siže in fabulo.

Osnova poetike Dostojevskega je v izjavi tuje ideje. V svojem delu je Dostojevski okoli tega osnovnega jedra funkcionalno razvrstil vse posledične elemente poetike.

Po Bahtinu:¹⁰ *avtorski glas* je enakovreden ostalim aktantom, kar še ne pomeni, da igra podrejeno vlogo; *pripovedovalec* je neveden, nima tiste »sematične prednosti«, ki bi ga postavljala v privilegirani položaj glede na druge aktante ubeseditve. S svojo izjavo je *junak* nosilec lastnega edino veljavnega pogleda na svet. Ti trije elementi opredeljujejo t.i. »polifonijo« del Dostojevskega, med seboj so funkcionalno povezani in nedeljivi od celovitega poetičnega sistema, v katerega se vpisujejo. Ostale tri poetološke prvine se prav tako ustrezno vpisujejo v sistem: utesnjena *čas in prostor* pripomoreta k so-bivanju in medsebojnemu idejnemu učinkovanju (tudi spopadu), zapleten *siže* je funkcionalno podrejen drugim elementom poetike (ustvarjanje mnogokratnih izjemnih situacij), *fabula* pa je grobo gradivo, ki ga Dostojevski kritično prevzema, da bi razbil predhodne romaneskne kanone (na primer, enostranski sentimentalizem). Ti kanoni niso več ustrezali njegovim novim poetičnim izzivom.

Če vprašanje o ideji razumemo kot vprašanje o izjavi, *izraženi v umetniški besedi*, lahko na koncept o »realizmu v višjem smislu« gledamo tudi kot na odgovod od dominantne vloge avtorske besede, ki naj bi delovala kot posrednik v konfliktu med predmetom in jezikom ubeseditve. Konflikt in celo nezmožnost njegove dokončne razrešitve je zavestna poetološka osnova Dostojevskega. Z izjemo v *Bednih ljudeh* (v polemiki z Gogoljem), se konflikt – kot čisti literarni princip – sicer občasno realizira, »razkrinkanje« literarnega postopka pa je v glavnem odsotno. Oba romana *Tat* Leonida Leonova sta izdelana po uveljavljenem romanesknem modelu: roman se deli na štiri dele in sledi ustaljeni liniji ekspozicije, zapleta, razpleta in epiloga. V prvem delu spoznamo junake in njihovo preteklost, v drugem se njihove zgodbe križajo s pomočjo t.i. ljubezenskih trikotnikov, v tretjem delu se udejanjijo usode vseh junakov, z izjemo Mitke, epilog (četrti del) pa je posvečen padcu in domnevni preporodu glavnega junaka. V drugi varianti je epilog posvečen literarnemu liku pisatelja Firsova, ki je junak-ključ za razumevanje obeh romanov. V kompozicijskih obrisih sta oba romana zgrajena podobno kot pri Dostojevskem (in pri drugih pisateljih), konstitutivne prvine romanesknega sistema pa so precej različne od Dostojevskega:

a) *fabula*: zgodba o krizi »tatu« od otroštva do praga novega življenja. Že samo dejstvo, da gre tu za »evolucijo« junaka (ves prvi del je posvečen Mitkovemu otroštvu in njegovemu revolucionarnemu udejstvovanju), priča o tem, da je vpliv Dostojevskega ostal bolj v namenih Leonova, kot pa v njegovi umetniški realizaciji. Edini junak »brez preteklosti« in že formiran (taki so junaki pri Dostojevskem) je Firsov, ki pa ni neposredno vključen v fabulativni okvir romana;

b) *siže*: na prvi pogled zapleten zaradi *nenehnih posegov* drugega pripovedovalca-junaka, ki s *flash-back(i)* nadgrajuje, dopolnjuje in tudi zavrača pripovedovalčeve

¹⁰ Prim. Bahtin, M., *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva: Sovetskij pisatel', 1963.

neposredne posege. Dogodki v romanu precej redko vplivajo na odločitve junakov: so-bivanje junakov ni mnogostransko, kot pri Dostojevskem, saj nihče ne pomaga drugemu, da bi prišel »na dan« s svojo idejo. Najbolj oddaljena idejna pola sta Zavarihin in Mitka, v neposrednem stiku pa se znajdetata le na začetku romana, ko je njun spopad bolj emotivne kot ideološke narave. Kasneje se ne srečujeta več: njuni odnosi se posredno zrcalijo v Tanjinem liku;

c) *kronotop*: čas je zajet zelo široko (poldrugo leto), *prostor* se razdvaja (mesto/dežela). Eden izmed osnovnih elementov poetike Dostojevskega, »ozki« kronotop, je podrejen avtorjevemu hotenju, da se ideje v svojih izjavah srečujejo in spopadajo. Polifonije junakov-idej pri Leonovu ni, ker

č) *junaki* so s svojo izjavo nosilci lastnega edino veljavnega pogleda na svet, vendar niso sposobni spodbujati prav tako veljavno tujo izjavo o »resnici«. S poetološkega vidika po vzorcu Dostojevskega nismo priče velikemu bahtinskemu »dialogu«, kjer se ideje-izjave soočajo in razvijajo ob nenehnem medsebojnem spopadanju. Pri Leonovu gre za »serijo« idej, ki so postavljene druga ob drugi, brez možnosti interference in medsebojnega učinkovanja;

d) *pripovedovalec* je *delno vseveden* v odnosu do povedanega. Nanj vplivajo faktorji, ki so daleč od »golega človeka« v sočasnosti sedanjika. V poetološkem sistemu Leonida Leonova je nevedni pripovedovalec pravzaprav nepotreben: dominanta se je namreč premaknila od vprašanja izjave tuje ideje na vprašanje njene umetniške ubeseditve. Odgovornost zanje nosi

e) *avtor*: Leonov izhaja iz prepričanja, da stvarnosti (predmeta opisa) ni mogoče »zares« dokončno ubesediti in se zato postavi na raven ostalih ubesedenih aktantov. V Firsovu se zrcali spopad med zunanjim in umetniško ubesedenim svetom, zato ostanejo junaki in njihove zgodbe nedoločeni in objektivno neopredeljivi. Implicitno je v tem boju prisoten tudi avtor, ki si ne lasti pravice in ne prevzema odgovornosti, da bi razlagal Firsovu, kje je »resnična« resnica.

Zdaj imamo dovolj elementov, da prvo varianto romana opredelimo kot *roman o možnostih interpretacije stvarnosti*, ali bolje kot *roman o načelni nezmožnosti ubeseditve stvarnosti*. Polifonija Dostojevskega, ki zajema vse konstitutivne prvine sistema, sega v primeru prve variante romana *Tat* le do dveh aktantov: do Leonova-avtorja in do Firsova-literarnega junaka. Različna poskusa ubeseditve zunanjega sveta se pojavljata kot enakovredna. To, kar je pri Dostojevskem *umetniško ubeseden ideološki konflikt*, se pri Leonovu spremeni v *konflikt o umetniških možnostih ubeseditve ideološkega spopada*. Ko se spreminja dominanta, ki sistem določa, se funkcionalno spreminjajo tudi njegove konstitutivne prvine: t.i. »tradicija« Dostojevskega se nam v prvi varianti *Tatu* Leonova izrisuje kot *premik* dominante. V drugi varianti se sistem spremeni do take mere, da radikalno preobrazi vse prvine poetike, ki so Leonova še povezovale z delom Dostojevskega. Gledišče avtorja je jasno in enopomensko in se pojavlja kot merilo za ocenjevanje ubesedenega sveta; junaki niso več nosilci »možnih«, dvakrat ali več »pripovedovanih« resnic, pač pa nosilci resnic, v odnosu do katerih je potrebna jasna opredelitev in, po potrebi, ograditev. Konflikta o možnosti ubeseditve zunanjega sveta ni več. Druga varianta romana *Tat* se izrisuje kot *roman o nujnosti interpretacije stvarnosti*. Dominanta, odločujoča za sistem, se ponovno spremeni in spremenijo se poetološke prvine, ki so ji podrejene: avtor je aksiom; junaki, prej nedoločeni in ni-

koli do konca opredeljivi, so zdaj enopomensko definirani; v koncept avtorja-aksioma se implicitno vpisuje tudi koncept vsestransko razumljenega in ocenjenega junaka. Kronotop se bistveno ne razlikuje od prve variante. Blaguša (mestna četrt) ima zdaj funkcijo »zaprtega« prostora, ki negativno vpliva na junake, v prvi varianti romana pa je prav zaprtost prostora spodbujala pisatelja Firsova pri iskanju »golega« človeka. Za razumevanje romana je Firsov (junak-pisatelj) odločujočega pomena: v prvi varianti je bila meja med Leonovom-avtorjem in Firsovom-pisateljem-junakom labilna (bila sta si nekako enakovredna), v drugi pa se »avtorsko« izjasni. Za napačno ubeseditve stvarnosti avtor krivi Firsova, ki je zdaj osamljen v zanj nerazrešljivem boju med »resnico« stvarnosti in njeno ubeseditvijo. Avtor-Leonov se zgraža nad metodo Firsova-pisatelja in odkriva njene pomanjkljivosti in neskladnosti. Tudi Firsov se zdaj pojavlja na odločujočem avtorskem obzorju in to, kar je v prvi varianti lahko spominjalo na »polifonijo« Dostojevskega, zahvaljujoč se kateri so bili junaki sicer pomensko dvoumni, vendar ustrezno razumljivi v svojih dejanjih, ali povsem izgine ali pa se pojavlja kot del (zgrešene) pripovedi Firsova in njegovega »subjektivnega« pogleda na svet. Avtor je zdaj nad bojem, ki ga Firsov bije pri poskusih ubeseditve stvarnosti: v *Tatu 2* je oboje, boj in stvarnost, v izključnem dometu avtorjeve edine in nedvoumno veljavne besede. Kot pravilno ugotavlja Kovaljov, se roman spremeni v »kritično ekspozicijo povesti Firsova in v avtorsko pripoved o pisateljskem delu«. ¹¹

Vloga dominante in deformacija poetoloških prvin. Razlike med poetičnimi sistemi Dostojevskega, *Tatu 1* in *Tatu 2* so očitne. Vsak sistem razumemo kot nedeljivo enoto, ki v primerjalnem opazovanju sloni na vsaj dveh osnovnih faktorjih: a) na razlikah med konstitutivnimi prvinami vsakega sistema posebej; b) na premiku dominante, ki povzroča deformacijo tudi tistih poetoloških prvin, ki na prvi pogled izhajajo iz iste genetične matrice. Mogoče je predložiti shematično sliko:

	DOSTOJEVSKI	LEONOV: <i>TAT 1</i>	LEONOV: <i>TAT 2</i>
DOMINANTA	ideja/stvarnost kot izjava polnopravnega subjekta	boj z možnostjo ubeseditve ideje/stvarnosti	prevlada avtorjeve ubeseditve ideje/stvarnosti
AVTOR	<i>enakovreden</i>	<i>enakovreden</i>	<i>aksiom</i>
PRIPOVEDOVALEC	<i>neveden</i>	(delno) <i>neveden</i>	<i>vseveden</i>
JUNAKI	<i>nedoločeni</i>	<i>nedoločeni</i>	<i>enopomenski</i>
KRONOTOP	<i>ozek</i>	širok	širok
SIŽE	zapletenost »romana tajn«	zapletenost »romana tajn«	zapletenost »romana tajn«
FABULA	linearna v dogodkovnem sosledju	(skoraj) linearna v dogodkovnem sosledju	linearna v dogodkovnem sosledju

¹¹ Prim. Kovalev, V. A., N. d., 250.

V poševnem tisku so označene poetološke prvine, ki ustrezajo dominantni vsakega sistema: za oba pisatelja lahko trdimo, da sta fabula in siže v funkciji pripovedne zanimivosti, ki naj bralca pritegne k branju; pri Dostojevskem so štiri osnovne prvine (avtor, pripovedovalec, junaki, kronotop) skladne z dominantno in sistemsko deformirajo prvini fabule in sižeja (genetsko že prisotni v svetovnem romanu). V prvi varianti romana *Tat* avtorjevo gledišče poetološko določa dominantno (boj z možnostjo ubeseditve ideje/stvarnosti), ostale poetične prvine (vključno z junaki) pa se podrejujejo specifičnemu sistemu njegove romaneskne poetike (pojavljajo se kot *sin-funkcije* dominante, po opredelitvi Tinjanova), ne pa sistemu poetike Dostojevskega (in se ne pojavljajo, spet po opredelitvi Tinjanova, kot njegove *avto-funkcije*); v drugi varianti romana *Tat* je mogoče opaziti ne samo odsotnost poetoloških prvin, ki po eni strani določajo dominantno pri Dostojevskem, po drugi pa dominantno pri prvem Leonovu, *radikalno* se spremeni ves sistem romana (prevlada avtorjeve ubeseditve ideje/stvarnosti).

Gre za tri različne poetične sisteme, ki kažejo na *literarno evolucijo*. Avtor kot aksiom v drugi varianti romana Leonova (*Tat 2*), ki je sicer značilen za sisteme tudi pred Dostojevskim in pri drugih avtorjih, se pojavlja kot rezultat dvojnega sistemskega prehoda: skozi Dostojevskega in *Tatu 1*.

Ker gre za literarno evolucijo in ne za neposreden vpliv ali nasledstvo, lahko zapišemo, da se s prvo varianto romana *Tat* Leonov *samostojno* vpisuje v poetiko Dostojevskega. Od formalnih prvin, ki zaznamujejo poetiko velikega ruskega pisatelja, pa se Leonov poslužuje le tistih, ki mu služijo kot (sin)funkcija za vzpostavljanje dominante v lastni poetiki. Avtorjevo gledišče ni več le eno od možnih sredstev, s katerimi se »tuja« ideja (zunaj avtorskega obzorja) pojavlja kot samostojna izjava, je osnovna in s pomočjo literarnega junaka Firsova-pisatelja izražena (razkrinkana) semantična prvina, okoli katere funkcionalno krožijo ostale prvine poetike Leonova. Ideja kot izjava subjekta, jedro poetike Dostojevskega, se pri Leonovu razvije do *vprašanja o možnosti njene umetniške ubeseditve*. V drugi varianti romana se pretrga evolucijska nit, ki je s premikom dominante povezovala Leonova in Dostojevskega. Avtor sam kritizira junaka-pisatelja Firsova, češ da nanj mehanično (kot *avto-funkcija*) deluje vpliv Dostojevskega. V tem premiku se Firsov izrisuje kot pisatelj *à la Dostojevski*, s katerim se Leonov ne strinja. V drugi varianti romana *Tat* se »tradicija« Dostojevskega udejanja kot odklon od njegove poetike.

Formalizem in Bahtin v 20. letih. Prva varianta romana *Tat* izide v drugi polovici 20. let, ko so se ostri spori o vlogi pisatelja v gradnji nove družbe že skoraj izčrpali. Prevladal je enostranski pogled na problem in ustvarjalni prostor pisatelja se je ožil. Način, s katerim se z romanom *Tat* Leonov vključuje v spor, je tipičen in paradoksalen obenem: stvarnost in ideja o njej sta preveč raznoliki, da bi ju bilo mogoče umetniško ubesediti iz aksiološkega zornega kota. Avtorjeva naloga ni v tem, da se do stvarnosti nedvoumno opredeli. Odklon od enoznačne opredelitve ideje/stvarnosti sta potrjevala, neposredno in skoraj paradoksalno, dva dejavnika, ki sta bila tedaj v osrčju literarnih diskusij. Po eni strani formalizem, ki naj bi s teorijo o »postopkih« zanemarjal funkcijo pisatelja kot nosilca samostojnih vsebin, po drugi strani pa »literatura fakta«, ki naj bi delo pisatelja videla tudi v sposobnosti »montaže« samega po sebi inertnega besednega gradiva (svet naj bi namreč že bil ubeseden). Avtor naj ne bi bil nosilec la-

stnega pogleda na svet in odnos do ideje/stvarnosti naj bi v bistvu ostal zunaj njegovega umetniškega obzorja. Plodne formalistične teorije, ki so se samo mnogo desetletij pozneje upravičeno uveljavile kot eden od možnih pristopov k umetniškemu besedilu, so se za gradnjo »nove« družbe in človeka v njem izkazale za neproduktivne. Zgodil se je paradoks: uporabne (in sprevržene) so postale takrat, ko je postalo jasno, da je po eni strani iz montaže posamičnih »postopkov« (vnaprej izdelanih vzorcev) mogoče razviti zamisel celo o »inženirjih duš«, po drugi pa, da »ubesedeni« svet že obstaja (in mu je treba le slediti).

V ta kontekst lahko vključimo tudi Bahtinovo »polifonijo«. Njegova razprava o Dostojevskem (1929) je, med drugim, plodno razmišljanje o vlogi izjavljene ideje v literaturi. Bahtin po eni strani odgovarja na poskus zreduciranja statusa pisatelja na raven spretnega uporabnika vzorčnih »postopkov«, po drugi strani pa na poskus povzdigovanja vloge pisatelja na raven »glasnika«, ki ima resnico v zakupu in odklanja možnost, da bi se drugačna ideja udejanjila kot drugačna izjava. Bahtin odklanja umetniško snovanje, ki zmore, mimo ideje, »zgraditi« literarno delo, in pisanje, ki mu je ideja sredstvo za ideološki pritisk. V tem dvojnem problemu se je Leonid Leonov, kot mnogo drugih, znašel nekje v sredini.

Druga varianta romana *Tat* Leonida Leonova se izrisuje kot poskus premoščanja ambivalentnega odnosa do stvarnosti v Rusiji dvajsetih let. Po eni strani sicer lahko zapišemo, da gre za vprašanje o večji ali manjši ustreznosti novega *Tatu* kanonu socrealizma, po drugi pa, da gre tudi za obračun s samim seboj. Neslučajno je morda obračun privrel na površje le po stalinskem obdobju v ruski zgodovini, ko je bila ideja/stvarnost in odnos do nje normirano ubesedena s samovoljnimi kriteriji. Prevrednotenje vloge avtorja s samostojnim in jasno izjavljenim pogledom na svet je prevrednotenje »obrotniškega dela« pisatelja.¹² Pisatelj je za svoje pisanje odgovoren: v *Tatu 2* junaki niso več dvoumni in zato prepuščeni na milost in nemilost idejno/interpretacijskih zlorab. Po mnenju Leonova se avtor ne more skrivati za paravani formalnih umetniških zakonitosti. Zagovarjati svojo besedo, naj bo še tako enoglasna, v odnosu do ideje »o stvarnosti« Leonova ponovno bliža Dostojevskemu: gre sicer za kritično zблиžanje, ki pa je vendarle osnovano na nezamenljivi vlogi ideje v literaturi.

Dinamika literature. Poetološko in zgodovini ustrezno se prva varianta *Tatu* razvije v drugo zaradi spremembe avtorjevega gledišča na stvarnost in na možnosti nje-ne ubeseditve: ostale spremembe so funkcionalne tej osnovni spremembi. S stališča literarne evolucije gre za pojav, ki kot tak ne dopušča, da bi iz zunajliterarnih razlogov zanemarili ali celo brisali prvi ali drugi roman. Če ne upoštevamo prvega *Tatu*, zanikamo ne le utemeljenost vsakokratnega iskanja ustreznega umetniškega izraza, ampak tudi pomen evolucijske črte, ki iz Dostojevskega prehaja v drugo varianto romana. Ko ne bi upoštevali druge variante romana, bi zanemarili pomen in možnost »monološkega« literarnega dela, kar bi pomenilo, da zanemarjamo dober del literature pred in po Dostojevskem (to pa nima nobenega smisla). Literatura ni statični

¹² Pomenljiva sprememba se pokaže prav na začetku romana: v prvi varianti piše, da je Firsov pogledal naokoli, da bi videl, »kuda zanesli ego četrnadcatyj nomer i bespokojnaja ego professija«, v drugi pa »kuda zanesli ego četrnadcatyj nomer i bespokojnejšee remeslo na svete.« Beseda *professija* (poklic) je semantično manj obtežena kot beseda *remeslo* (obrt), ki nosi večjo človeško globino in toplino, še posebno pa sposobnost samostojne preobrazbe v odnosu do uporabljenega gradiva.

dogodek, ki je zastal pri določenih literarnih delih-sistemih. Je živo dogajanje, ki se nenehno spreminja.

(1980)

SUMMARY

I view the question of the Dostoeskian tradition from the point of view of Tynianov's literary evolution. In its two editions (of 1927 and 1959), Leonid Leonov's novel *The Thief* is the result of two different world views and two different and opposed poetics. In its first edition, the novel is about the limits of verbally depicting reality: what in Dostoevsky was a conflict of ideas depicted in artistic language, in Leonov becomes a conflict over the artistic possibilities of verbally depicting an ideological opposition. The second edition of the novel is about the necessity of ideologically interpreting reality. From a historical perspective, the first edition of *The Thief* belongs to arguments over the writer's role in the new society. Leonov doubts that reality can be depicted objectively and rejects one-dimensional ideological fixity in a writer's artistic work. The second edition of the novel rejects the ideological position of the writer. The value of the writer's "craft" and his right to ideological expression is affirmed in the artistic process.

UDK 821.161.1.09-1Lermontov, Ju. M.
Miha Javornik
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

MIHAIL JURJEVIČ LERMONTOV NA MEJI¹

Razprava je posvečena 200-letnici rojstva Mihaila Ju. Lermontova in prinaša motivno tematski in idejni oris njegovega pesniškega ustvarjanja s posebnim ozirom na prehod iz romantičnega modeliranja sveta v realizem. Kot pomembno prelomnico v ustvarjanju izpostavi obdobje med zgodnjo in zrelo liriko, ki ga zaznamuje epikurejsko-frivolno ter opolzko, malodane pornografsko ustvarjanje – 'junkerske poeme' in pesnitev Mongo.

Ključne besede: M. Ju. Lermontov, romantizem, demonizem, realizem

This article, on the 200-year anniversary of M.Iu. Lermontov's birth, presents an outline of motivational, thematic, and intellectual aspects of his poetic works, with special attention to the transition from Romantic modeling of the world to Realism. The period between his early and mature lyrics is highlighted as a significant watershed in his creativity, characterized by epicurean, frivolous, salacious, and almost pornographic works—the "junkier poems" and the poem "Mongo."

Key words: M. Iu. Lermontov, Romanticism, demonism, Realism

Razmišljanje o ustvarjalnosti Mihaila Ju. Lermontova sem razdelil na dva dela. V prvem nameravam na kratko predstaviti kulturno-umetniško okolje, v katerem je ustvarjal, ter opozoriti na možne vplive tega okolja na njegovo ustvarjanje. Drugi del je namenjen razmisleku o njegovih najpomembnejših delih – najpogosteje tistim, ki so umeščena v izbor nekaterih novih prevodov v novi slovensko ruski zbirki o Lermontovu. Ker so ta pomembna dela v izboru lirika in pesnitve, sem razmislek o dramatik in pripovedništvu pustil ob strani.

Prav tako je treba upoštevati, da je že Mile Klopčič s prefinjenim občutkom za jezikovni izraz Mihaila Lermontova v slovenski izdaji izbranih del v natisu Državne založbe Slovenije na začetku šestdesetih let temeljito seznanil slovenskega bralca z najpomembnejšimi deli tega velikega ruskega pesnika, njim pa dodal na pozitivističnih izhodiščih zgrajeno spremno besedo o njegovem življenju, čemur so sledili ob koncu knjige še komentarji k pesmim. Moj pristop bo nekoliko drugačen: čeprav se moj zapis v grobih zarisih biografiji prav tako ne bo izognil, ker življenjska usoda Lermontova pomembno zaznamuje njegov pesniški izraz, pa bo analiza tega izraza temeljila na razkrivanju poetoloških – formalnih in idejno-tematskih značilnosti.

Mihail Jurjevič Lermontov se je že pri štirinajstih prvič preizkusil v kovanju stihov in napisal pesem Jesen – rima, a preprost prikaz tega, kako se narava poslavlja od življenja. To je bilo leta 1828, tri leta po dekabristični vstaji, ki je pomembno za-

¹ Razprava je nekoliko spremenjena uvodna študija v knjigi lirike ob 200. letnici rojstva Lermontova, ki jo je izdala založba Didakta.

znamovala ruski družbeno-kulturni in politični prostor za več desetletij (in seveda tudi Lermontova). Na dekabristično vstajo so vplivale razsvetljske ideje in družbena in kulturna gibanja z zahoda (od francoske revolucije naprej pa vse do poraza Napoleona 1912) in te ideje so se v najradikalnejši obliki v Rusiji pokazale kot zahteva po ukinitvi absolutizma in tlačanstva. 14. decembra 1825 se je na Senatskem trgu v St. Peterburgu uprla despotizmu peščica plemiških revolucionarjev, a carjeva vojska je slabo pripravljen in maloštevilen upor krvavo zadušila. Med temi revolucionarji je bilo veliko zanesenjaških romantikov, ki so sami pisali pesmi – med njimi je najpomembnejši Kondratij Rilejev. Večina dekabristov je bila obsojena na smrt z obešanjem ali pa so jih izgnali v Sibirijo (Več o tem PODLESNIK 2009: 84–88).

Herojska in tragična smrt dekabrističnih vodij ni vplivala le na mladega Lermontova, ki prične ustvarjati ob koncu dvajsetih let 19. stoletja, temveč je pustila globoke sledi pri večini že uveljavljenih pesnikov – liberalcev tudi v tridesetih letih, ko mladi Lermontov marljivo brusi umetniški izraz. Najpomembnejši dekabristični vpliv med napredno inteligenco je videti v pisanju t. i. državljanske, ponekod imenovane socialne lirike (гражданская лирика).² Nasledniki dekabristov in med njimi tudi Lermontov tedaj pišejo oratorsko-odiozno liriko, kjer ima še vedno pomembno vlogo 'vzvišen' klasicističen jamb, ki postaja zdaj posrednik romantičnega modeliranja sveta. Oratorski lirski monolog, jambaska 'državljanska' pesem, ki se veže na odiozno tradicijo 18. stoletja, so potemtakem žanri, ki jih tudi na začetku ustvarjalne poti goji Lermontov in v njih najdemo preplet patetične, satirične in celo groteskne intonacije. V kontekstu celotne Lermontovove ustvarjalnosti pa je zagotovo zanimivo, da nekatere najpomembnejše oratorske pesmi nastanejo šele v njegovem zrelem obdobju: Pesnikova smrt, Nikar si ne zaupaj in Duma.³

Ob peterburških dekabrističnih ustvarjalcih igra važno vlogo v dvajsetih letih v literarnem življenju moskovski krožek t. i. ljubomudrov (tistih, ki ljubijo modrost – imenujejo jih tudi ruski schellingijanci), ki sicer niso revolucionarji, igrali pa so prav tako važno vlogo v družbenem in kulturno-literarnem življenju tedanjega časa. Kot društvo so bili sicer razpuščeni v času dekabristične vstaje 1825, a so pesniki-ljubomudri kot V. Odojevski, D. Venevitinov, V. Ševirjov [...] sistematično nadaljevali s proučevanjem nemške idealistične filozofije (posebej Schellinga), z namenom, da pokažejo novo pot človekovemu obstoju. Pri tem so izhajali iz predpostavke, ki se od dekabristične ideologije pomembno razlikuje: predno se lotimo spreminjati družbo, je potrebno izgraditi filozofski sistem, ki bo ponudil prave odgovore na vprašanja o (tragični) človekovi usodi. Prav Odojevski in Venevitinov, ki sta objavljala v *Moskovskem vestniku* (še preje pa v *Mnemozini* in *Vestniku Evrope*) ob koncu dvajsetih

² Naloga državljanske lirike je bila vzgojiti državljanska in družbena / socialna čustva bralcev v skladu s tradicijo razsvetljenstva. Po njihovem mnenju se mora ta vzgoja pričeti že v domačem krogu in se nato širiti v vse pore družbenega življenja, zato so si izmislili tudi posebne besede stalnice (rekli so jim besedesignali), ki so sestavljale poseben dekabrističen kodeks obnašanja in sporazumevanja. T. i. arhaisti (P. Katenin, V. Kjuhelbeker, F. Glinka) sledijo visoki državljanski (odiozni) liriki 18. stoletja, novatorji (K. Rilejev, A. Odojevski) pa se, vpeti v razmišljanja o zakonitostih nacionalne zgodovine navdušujejo nad šolo harmonične natančnosti V. Žukovskega in K. Batjuškova. Njihov tipičen žanr je žanr dume, v kateri prepletejo lirsko emocionalnost in epske prvine, kjer zgodba temelji na dejanskih (ruskih) zgodovinskih dogodkih in ne več na baladi.

³ Tisti, ki jih zanima kaj več zvedeti o teh pesmih, bo našel podrobnejšo razlago v drugem delu razprave.

let, sta pomembno vplivala na ustvarjalnost mladega Lermontova. Pri ljubomudrih se Lermontov uči veččin filozofskega monologa, ki je na Lermontovovi poti eden najpomembnejših žanrov, v katerem prikaže razvojno pot od misli, njenega razvoja do globljega uzaveščanja njenega pomena (prim. 11. junija 1831).

Ko je govor o mladem Lermontovu, ne smemo zaobiti vloge prvega ruskega romantika Vasilija Žukovskega, ki je z žanrom balade pomembno oblikoval njegovo umetniško pot. Tematiko balade sicer Lermontov zgodaj preoblikuje, saj pri njem skorajda ni več zaslediti odkritih fantastičnih prvin, še vedno pa ohranja baladno strukturo: govor je o spopadu človeka z usodo, kjer je slednja pogosto razumljena kot delovanje višjih, nadnaravnih in skrivnostnih sil. Za baladno intonirane pesmi so pri Lermontovu značilne eksotičnost, dramatičnost, ki se stopnjuje v konfliktnost likov (kjer je eden od likov pogosto sam lirski subjekt) in ta pripelje k tragičnemu razpletu.

Na koncu nam ostane vpliv Aleksandra Puškina na Lermontova. S tem stavkom se sicer začne večina literarno – zgodovinskih pregledov, kjer hitijo zatrjevati, da je Lermontov Puškinov posnemovalec. To do neke mere drži, saj bi se verjetno vsak začetnik, kot je bil tedaj Lermontov, težko izognil vplivu tako pomembnega in vplivnega poeta, kot je bil v tridesetih letih Puškin v zenitu svoje slave. Vpet v nemirne in kulturno raznorodne čase tridesetih let, je imel Lermontov torej težko nalogo: umestiti se je moral v čas kot originalen pesnik, pri tem pa se je moral (vsaj poskušati) osvoboditi vpliva tako čislane učitelja. Prvi poskus je navidez banalen, a morebiti pomemben: Puškin in njegovi sopotniki so praviloma vpenjali svoje izpovedi in razmišljanja v antični kontekst in najdevali v njem sopostavitve in primerjave. Razen redkih izjem tega pri Lermontovu ni. Prav od Lermontova naprej pričena antična tematika iz ruske poezije korak za korakom izginjati.

Proces v izgrajevanju lastne ustvarjalnosti – trajal je celo desetletje vse do prezgodnje smrti – je potekal postopno: prva faza je bila posnemanje, saj je moral osvojiti Puškinov pesniški kod (Čerkezi, Kavkaški ujetnik). Temu sledijo poskusi idejnih polemik (Tri palme, Prerok), njim pa uporaba različnih jezikovnih sredstev, s katerimi se želi odmakniti od učitelja. Formalist V. Vinogradov je pretanjeno ugotovil, da postaja v času, ko učenec osvaja Puškinovo poetiko, jezik Lermontova preprostejši – v njem prevladuje pogovorna intonacija, vanj se vrivajo tudi prozaizmi (Valerik, Domovina) (prim. ВИНОГРАДОВ, *Стиль*). Še več: če je zgodnje ustvarjanje Lermontova bolj ali manj posnemanje Puškina, se po mnenju A. Žuravljove pokaže pesem v zrelem obdobju kot impresija, kot fiksacija trenutnih pesniških občutij, ki jih pesnik ne razvija naprej in s tem skuša preseči puškinski kanon (prim. ЖУРАВЛЁВА, *Лермонтов*).

Sledi kratek povzetek. Ustvarjalnost Lermontova je neločljivo prepletena s poetiko Puškina, ob vplivu tradicije državljanske dekabristične lirike sega k odiozni tradiciji 18. stoletja, hkrati razvija romantično balado Žukovskega ter se še vedno spogleduje s kanonizirano sentimentalistično – romantično elegijo iz prvega desetletja 19. stoletja. Navezujoč se na mnenje L. Ginzburg, se Lermontov v tridesetih letih po eni strani še vedno kali v individualističnem romantizmu, ki je nekoč zrcalil buržoazno (v ruskem kontekstu dekabristično) revolucionarno zavest, sčasoma pa se vse bolj zaveda, da čas po letu 1825 že napoveduje krizo romantičnega individualizma, ki hkrati pri Lermontovu poraja nov upor v duhu byronističnega individualizma. Pričnejo se rušiti meje subjektivizma, ki skuša obvladati konkretno in objektivno dejanskost

(več o tem v 2. delu; prim. ГИНЗБУРГ 1940: 127), v zrelem obdobju pa ga postopoma zamenjuje mnenje, da je posameznik odvisen od družbenega okolja. V družbi nastajajo nove socialne teorije, ki napovedujejo realistično metodo v modeliranju sveta, in te drugačnosti v odnosu do romantizma oz. klasicizma se je zelo hitro zavedel že Puškin, ki je dejansko pričel utirati pot drugačnemu sprejemanju sveta, Lermontov pa mu ni v tem samo sledil, temveč je nadgradil omenjeni mišljenjski vzorec.

Mihail Jurjevič Lermontov ni imel ravno srečnega življenja: fant je rasel v atmosferi družinskih nesoglasij (po materini strani je pripadal vplivni in bogati ruski rodbini Stolipinih) po očetu ne ravno vplivni in premožni škotski plemiški rodbini Leront. Med staršema sta se začetna zaljubljenost in idila kmalu izpeli in kmalu po rojstvu sina Mihaila se je mama odločila preseliti nazaj k svoji družini, h gospodovalni in vplivni Jelizaveti Aleksjevni Arsenjevi, babici mladega Lermontova. Zaradi tuberkuloze je Mihailu pri treh letih mama umrla in vzgojo vnučka je zdaj vzela v svoje roke babica ter skušala za vsako ceno onemogočiti kakršenkoli očetov vpliv na otrokovo prihodnost. Pametna, stroga, oblastna in vplivna ruska dama je Mihaila vzgajala trdo, mu zgodaj vcepila нравstvene norme, a mu omogočila tudi dobro šolanje ter ga razvajala z daljšimi izleti, med katerimi izstopajo potovanja na Kavkaz, ki so se mlademu fantu vtisnila v spomin kot eksotična lepota južnih krajev, ki jo je tolikokrat (že v svojem zgodnjem obdobju) rad opeval. (Prim. pesmi Kavkaz iz 1830 in Pozdravljene, sinje ve gore kavkaške ... iz 1832).

Na mladega Lermontova so imeli vpliv trije učitelji: Francoz, ki je že po tradiciji ruske plemiške vzgoje učil Mihaila francosko, nemška vzgojiteljica, ki ga je poleg jezika učila vsakdanjih opravil ter angleški učitelj, ki ga je spodbujal k branju tedaj vse popularnejše angleške literature. Mladenič, ki mu je babica želela omogočiti najboljšo izobrazbo, a ga je hkrati držala na kratko, je tako že zgodaj znal francosko, nemško in angleško, kar mu je omogočilo stik z nerusko govorečimi obiskovalci zdravilišča Pjatigorsk na Kavkazu, kamor ga je babica spremljala, ko je bolehal za rahitisom. Zdi se, da je njegovo drugo potovanje na Kavkaz pustilo še posebej pomembno sled. Sredi eksotične narave z mineralnimi vrelci, gorami, bližina vojaških spopadov z gorskimi plemeni, je vzplamtela Lermontovova domišljija: postavil se je na stran svobodoljubnih gorcev, ki so branili svoje ozemlje pred ruskimi napadi.⁴

Babica se je z vnukom 1827 preselila v Moskvo, ga vpisala v eno tedanjih najboljših zasebnih šol (obiskovali so jo tudi Žukovski, Gribojedov in Tjutčev), kjer je Lermontov sistematično začel pridobivati humanistično izobrazbo. Tradicionalistično in antiromantično usmerjena šola ne odvrne mladeniča od zavzetega poglobljanja v dela Puškina do prebiranja *Moskovskega vestnika*, ki je seznanjal Ruse z nemškim romantičnim gibanjem in Byronovo ustvarjalnostjo (poemo), ki Lermontova povsem prevzame. Zaradi dobrega znanja jezikov bere tuje pesnike v originalu in kaj kmalu se mu postavi kot izziv napisati poemo v byronističnem stilu. Leta 1828-29 nastajajo prvi tovrstni poskusi: Oleg, Dva brata, Prestopnik, kjer upodablja t. i. 'Weltschmerz' (sinonim za t. i. mal de siècle), izraz, s katerim ponazarjajo vsesplošno 'bolezen časa' in tedanje miselnosti, ki je vzniknila po razpadu razsvetljske miselnosti in francoske revolucije (prim. Monolog iz 1829). Idejno sorodna obtožba je pesem Molitev, retoričen nagovor Boga, ki se mu je pesnik izneveril: »Ne sodi me zato, mogočni, in

⁴ Domišljija porodi zasnovo večkrat zamišljene in nazadnje 1841 napisane poeme Mciri.

ne kaznuj me prestrogó, [...] ker lava večnega navdiha vre v mojih prsih in gori; ker v meni vse nenehno niha, kali pogled, mrači oči; ker mi je ta naš svet pretesen in najti tebe se bojim, pogosto pojem grešno pesem, s katero, Bog, te ne slavim.«

Podobno kot pri Byronu se razočaranje nad humanističnimi vrednotami in pesimizem, ki preplavlja romantičnega junaka, tudi pri Lermontovu z začetka tridesetih let prepleta s podobo uporniškega junaka, ki je – podobno kot byronistični junak – izgnanec, ki ruši zakone družbene morale. Ta junak ne postane v svoji tragični ljubezni le njena žrtev, saj je hkrati tudi maščevalec nad nepravičnim svetom. Z idejo uporniškega junaka je pri Lermontovu povezan tudi motiv boja z bogom, ki spremlja Lermontova domala od začetkov njegovega ustvarjanja.⁵

Byronizem je v ruski kulturi smer (zgodovina govori celo o ruskem byronizmu), ki jo romantiki dejansko izživijo in razvijejo po svoje, saj se po eni strani od podob (in modela) uporniškega dekabrizma podoba junaka premakne v sfero resigniranega oz. razočaranega byronističnega občutja, ki ga kot rusko enačico weltschmerza razvijajo pesniki ljubomodri. Lermontov stoji na križišču obeh smeri in ju v svoji ustvarjalnosti poveže v celoto, iz katere se izriše ambivalentno nihanje ob simbolu demoničnega kot tema – stalnica njegovega ustvarjanja. Če z vidika byronističnega občutja sveta lirski subjekt prostodušno in trezno izjavi (v pesmi Čeprav besede polne so trpkosti iz 1830): »Mlad sem; a v prsih mi ubrano poje, / in Byrona bi kdaj dosegel rad: / njegove muke in srce so tudi moje, / o da bi še po usodi bil mu brat!«⁶ pa se že v prvi pesmi Lermontova, s katero jasno spregovori o demoničnem in nosi naslov Moj demon iz 1829 (pri tej pesmi gre za analogijo s Puškinovim Demonom) zarisujejo tipične značilnosti lika in njegove usode: tudi demon (lik, ki ima avtobiografske značilnosti) se je uprl Bogu in zavrgel ponujeno rajsko srečo. Za kazen je bil izgnan iz raja, obsojen na večno izgnanstvo in tavanje po svetu. Nesrečen, a ponosen, bolj ko ne uporniški byronistični lik, ne prizna poraza in ni pripravljen narediti nobenega kompromisa, temveč hoče ostati zvest duhu revolucionarnega individualizma.⁷

Že navedeni primer (tj. Moj demon) opozarja na dvojnost, ki jo v sebi nosi Lermontov in ta ambivalentnost prav tako priča – zdaj z drugačne perspektive – o času,

⁵ Literarna uporniška nagnenja Lermontova dobijo zalet v trenutku, ko se leta 1830 vpiše na Moskovsko univerzo, kjer še vedno živi duh dekabrističnega gibanja in študentska solidarnost. Revolucionarni duh se je med moskovskimi študenti širil v filozofsko-političnih krožkih, zbranih okoli N. Stankeviča, V. Belinskega (utemeljitelja kasneje za rusko kulturno zgodovino izjemno pomembne naturalne šole) in filozofa/publicista A. Hercna, ki ga je car zaradi svobodomiselnosti sprva izgnal na Ural, leta 1852 pa je emigriral v London ter tam organiziral t. i. Svobodno rusko tiskarno (nekakšno neoficialno središče svobodomislečih ruskih intelektualcev) ter izdajal tednik *Zvon* (Колокол), kjer so lahko izdajali svoja dela v domovini prepovedani avtorji. Med študenti seveda ni manjkalo tudi veselja in razuzadanosti, ki so vodili k frivolnemu in nemoralnemu stihoklepaštvu, zaradi katerega so Lermontovovega sošolca A. Poležajeva poslali v vojsko. Podatek je nemara zanimiv zato, ker dobi Saška Poležajeva dvojnico v poemi Lermontova Saška šest (1836) oz. devet let (1839) kasneje, ki jo literarna kritika umešča v krog t. i. junkerskih poem, ki stojijo na meji umetniške in pornografske poezije. O tem več v nadaljevanju.

⁶ Zanimivi so verzi, napisani dve leti kasneje (1832) v pesmi Ne, nisem Byron, jaz sem drug: »Ne, nisem Byron, jaz sem drug, / še tuj, le redkim znan izbranec, / kot on po svetu sem pregnanec, / Le da je v meni ruski duh.« Kot bi Lermontov posredno napovedoval rusko enačico byronizma. Ponovno ambivalenca v demoničnosti?

⁷ Ponovljivost podobe demona motivira dejanskost: tudi Lermontov je bil v življenju osamljen upornik, nesrečen in poln razočaranj, s katerimi mu življenje ni prizanašalo.

ko pričinja romantizem zamenjevati druga paradigma, ki dobi v štiridesetih letih oznako realizem. To napovedovanje prehoda je opaziti tudi pri Lermontovu. Učenje in posnemanje Puškina in Byrona, prebiranje in 'prepesnjevanje' W. Scotta, V. Hugoja, F. Schillerja ipd. vodi po eni strani v specifično lermontovovski romantizem, kjer ima osrednjo vlogo ambivalenten demonizem, po drugi pa kaže pot lermontovovskemu realizmu, kjer se lik (junak) za hip počuti svoboden, a hkrati uzavešča, da je vseskozi ujetnik družbenega okolja. V bistvu je zgodnji Lermontov (kanonizirano romantično) razcepljen na dušo, ki stremi k brezmejni svobodi, ter k življenju, ki mu sicer to omogoča, a ga hkrati tudi omejuje, pravi Ju. M. Lotman (Лотман 2000: 133).

Zanimivo je, da v procesu gradnje obeh paradigem, v iskanju svojega prostora na tedanjem literarnem zemljevidu Lermontov ne pozna humorja in zametke tega prekrije v zgodnjem obdobju patetičnost. Če bi na hitro postavili primerjavo s Puškinom, velja, da se je Puškin hitro znašel v tedanjem žanrskem sistemu, ki ga je na liceju kot za šalo preigraval, medtem ko je Lermontov v iskanju raznorodnosti in individualnega izraza počasen in raje desetkrat premisli, katero besedo in rimo je vredno postaviti kot ekvivalent drugemu paru.

Željo po boju, ki jo v naslednjem hipu zamenjuje hrepenenje po miru kot nikoli sklenjeni spoj dveh temeljnih (romantično - byronističnih) opozicijskih motivov – svobode in ujetništva najdemo v ponarodeli pesmi zgodnjega obdobja Jadro iz 1832. Spokojno podobo morja, ki je metafora za varen duševni pristan (»Na sinji morski se gladini / v meglicah morje lesketa ... / Le česa išče si v tujini / in kaj pustilo je doma?«) zamenjuje neukrotljivo hrepenenje po viharju, ki je metafora duhovne upornosti (»Nad njim [morjem] se sončna luč zazharja, / pod njim je morje v dalj in šir. / A jadro si želi viharja, / kot da v viharju bil bi mir!«). Jadro je prisposoba za pesnika, ki se je »varen v pristanu« pognal življenju na pot, ne glede na to, da ga čakajo nepredvidljivi, celo usodni dogodki.

Že v zgodnji ustvarjalnosti nastajajo za Lermontova tipični (najpogosteje ljubezenski) motivi, ki dopolnjujejo izhodiščno ambivalentno demonično razmerje, ki niha med razrvanostjo in spokojnostjo. V elegiji „Osamljenost“ objokuje lastno usodo večnega ponavljanja let do smrti, dokler ne ostane pozabljen in se pred njegovim grobom nihče ne ustavi (spokojnost); s prisposobo berača iz istoimenske pesmi Berač, ki mu je namesto vbogajma nekdo stisnil v roko kamen, pa na metaforičen način govori o razrvanem lirskem subjektu, ki mu je poteptala srce izvoljenka. Pesem Želim živeti! Žalost hočem, govori o usodi poeta, ki je obsojen na trpljenje, a v nadaljevanju izveemo, da tako mora biti: »In kaj je pesnik brez gorja? / Poet živi za muke ceno«.

Med zgodnjo liriko izstopata dve pesmi: Angel po svojem preprostem in lapidarnem sporočilu, ki govori o razkolu med nesmrtno dušo in njenim bivanjem na zemlji. V bolečini in solzah tostranskega sveta trpeča duša ne more več ubesediti nebeških zvokov, ki ostajajo le spomin na »[...] blaženost čistih duhov / pod krošnjami rajskih vrtov«. Nekoliko drugačen pomen dobi melodičnost v pesmi Judovska melodija, ki je nastala že ob koncu prvega ustvarjalnega obdobja (1836) in je prepesnitev Byronove pesmi My soul is dark. Govor je o zli duši, ki se opaja z rajskimi zvoki ter jih spreminja v glasove zla. Navezujoč se na biblijsko motiviko (Prvo Samuelovo knjigo) Lermontov poudari pomen glasbe, ki naj bi imela moč, da ozdravi tudi zlu zapisano dušo, ki le ob preoblikovanih rajskih zvokih najde mir, da sploh lahko seje hudobijo

po svetu. Preplet duše z glasbo se ne povezuje le z načelom božanskega, temveč postaja sestavni del demoničnega principa.

Podoba upornega in ambivalentnega človeka ne nastaja v zgodnji ustvarjalnosti Lermontova le pod vplivom romantičnega kanona (byronizma), temveč se rojeva tudi zaradi lastnega upornega in nemirnega značaja. To je nazorno videti v procesu ustvarjalne poti, ko se v klišeizirane podobe uporništva vriva vse več konkretnih podob, ki jih porajajo življenjske okoliščine in simptomatično je, da prav ljubezenske pesmi z elegičnimi toni postajajo vse bolj intimne in individualizirane: klišeiziranost se pričinja spajati z individualnostjo – z biografijo samega Lermontova. Eden najboljših primerov iz zgodnjega obdobja je pesem 11. junija 1831, ko se za posplošujočo podobo pesnika skrivajo konkretni življenjski detajli.

Celotna ustvarjalnost Lermontova je polna sorodnih in ponovljivih motivov (demonizem, uporništvo, svoboda, spokojnost, osamljenost, trpljenje, izoliranost, misli o vlogi pesnika ipd.), poet pa se vedno znova vrača k nekdanjim (po njegovem) nedorečenim idejam in podobam ter nato kar cele izseke pesmi oz. miselne konstrukte prenaša v svoje novo delo, s katerim se trenutno ukvarja. Po mnenju L. Ginzburg naj bi bil ta postopek značilnost njegove duševnosti, ki se obsesivno vrti okrog ene ideje – Lermontov vztrajno preoblikuje iste teme, jih osvetljuje z različnih perspektiv, dokler jih zase ‚zadovoljivo‘ ne ubesedi, zavzame do njih distanco ter jih natisne (ГИНЗБУРГ 1940: 46).⁸

Zagotovo je med najpomembnejšimi ponovljivimi temami celotnega ustvarjanja prav demonizem, ki se v procesu ustvarjanja ne razvija le s tragičnega vidika kot brezciljnost in nesmisel lastne svobode, temveč tudi nakazuje možnost svobode, ki se le (še) ni uspela uresničiti. Ta dvojnost pa se pričinja na meji med zgodnjim in zrelim ustvarjanjem zdaj razvijati v dveh smereh: pomembno je, da se že poznanemu patetično intoniranemu izrazu, ki izraža krizo subjektivne romantične zavesti, pridružuje tudi osvobajajoči, humorni vidik. Sprva profane in humorno zamišljene ubeseditve, ki nastajajo kot značilnost vmesnega ustvarjalnega obdobja med 1832 in 1837, se preoblikovane ohranjajo kot humorna vzporednica demonizmu tudi v zreli ustvarjalni fazi.

Lermontov je očitno potreboval distanco od (lastnih) romantičnih klišejev, ustvarjalni predah, o čemer govori v vmesnem obdobju le malo napisanih del in še ta so epikurejsko-frivolna ter opolzka pornografska dela – med temi so najpomembnejše t. i. junkerske poeme (Ulanka, Špital, Peterhofski praznik), Oda stranišču in poema Mongo. Prav komične poeme Lermontova razkrivajo kompleksno in konfliktno ‚pesniško naturo‘, v kateri si pesnik dopusti, da se prične spajati tragično in komično v celoto. V teh mejnih pesniških oblikah se rojeva dialogičnost in z njo tista (bahtinovsko) ambivalentna beseda, ki pomembno usmeri kasnejše ubeseditvene postopke Lermontova. Burleskna stilistika zgodnjih komično – pornografskih poem se tako kasneje v žanru poeme spremeni v prefinjeno igro različnih, pogosto nasprotujočih si stilističnih postopkov in idejnega naziranja, ki vzpostavi distanco ter omogoči drugačen in distanciran pogled na idejno – strukturni sistem določenega žanra.

Če v junkerskih poemah prevladuje igrivo šaljiv stil z grobim humorjem in pornografskimi elementi ter so erotično-seksualna razmerja nazorno opisana (brez kakšne

⁸ Morda je tudi to razlog, da je Lermontov do konca tridesetih let natisnil zelo malo pesmi.

Lermontovove pesniške pretenzije), potem v avtobiografski poemi *Mongo*⁹ tega ni več: večerni obisk prijateljev-oficirjev na domu plesalke iz bližnjega razvpitega zabavišča, prekine prihod neznane kočije, ki prekine ljubezensko dvorjenje. V pripovedi nastane pomembna sprememba: namesto prikaza posteljnih vragolij (nekaj časa nameni le etiketi osvajanja) se pripovedovalec zdaj osredotoča na karakterizacijo obeh pobeglih jezdecev ter na opis same ježe v Peterhof.

Že v mladostniških letih se (skladno z romantičnim interesom za ljudsko gradivo) pojavi pri Lermontovu zanimanje za folkloro in tudi ta se preplete s temo demonizma. Če ostaja poema *Bojar Orša*, vpeta sicer v ljudsko okolje, v svojem demonizmu še znak vpliva byronističnih poem, pa tega ne moremo trditi za t. i. zrelo obdobje, za pesnitev *Pesem o carju Ivanu Vasiljeviču*, mladem opričniku in pogumnem trgovcu Kalašnikovu iz 1837. Gre za konflikt med mladim trgovcem Kalašnikovim in opričnikom carja Ivana Groznega, ki se zagleda v ženo trgovca in si od carja izprosi blagoslov, da osvoji njeno srce, pri tem pa mu zamolči njen zakonski stan. Ko Kalašnikov izve, da je njegova žena onečaščena, se po posvetu z družino odloči, da storjeno sramoto maščuje. Primeren trenutek nastopi, ko car v Moskvi priredi boj najpogumnejših ruskih mož. Kalašnikov (ki spominja na demoničnega junaka) v boju opričnika Kiribejeviča ubije in na carjevo vprašanje, zakaj je to storil, mu ta po pravici odgovori, da je to storil iz maščevanja zaradi onečaščene žene. In car mu ukaže odsekati glavo.

Na prvi pogled se zdi, da imamo v folklorno intonirani poemi opraviti s tipično romantično temo o boju ljubezenskih strasti, a ta se tokrat vpenja v drugo, za Lermontova tako tipično in ponovljivo razmerje svoboda – nesvoboda: Kalašnikov je v svoji preproščini zagovornik starih rodovnih načel, med katerimi velja čast za eno najpomembnejših vrtilin. Nasproti njemu stoji mladi opričnik, ki si zaradi ljubezenske strasti oz. individualnega egoizma, izposluje carjev blagoslov in s tem grobo poseže v sistem patriarhalne ureditve. Kazen je sicer po rodovnem pravu povsem upravičena, a vanj poseže car, ko kaznuje tudi samovoljno dejanje Kalašnikova, ki ne vpraša carja za dovoljenje. Svet nekdanjih rodovnih predstav se ruši, človekova svoboda je zdaj odvisna od carja, varuha krščanskega reda, ki je končni sodnik in ne more oz. ne sme prepustiti, da podaniki jemljejo pravico v svoje roke. Ni čudno, da Kalašnikovu car odrobi glavo, a hkrati v duhu starega običaja zatem poskrbi za dostojno življenje trgovčeve družine – upošteva torej tradicijo, a sam si jemlje pravico, da postavi črto, kje so meje svobode.

Tri leta kasneje se Lermontov (1840) ponovno vrne k ljudski tematiki s pesmijo *Kozaška uspavanka*, ko mati napoveduje svojemu sinku usodo ter ga svari pred trpljenjem, ki ga čaka, ko zraste ter mu v spomin podari sveto podobico – amulet, ki naj bi ga varoval. *Pesem* je izrazito muzikalična, podobna ljudskemu napevu in tudi sam Lermontov, ki je večkrat rad uglasbil svoja dela, je za uspavanko zložil (žal izgubljeno) melodijo. Glasbena spremljava (Čajkovski) spremlja tudi nedokončano poemo *Pravljica za otroke*, ki obljublja 'lahkotno poemo iz 40 kitic', s čudodelno-hudobnim zapletom, polnim usodnih skrivnosti preteklih let, v kateri se družijo prozaizmi vsakdana, kjer ne manjka igrivo – smešne intonacije, ki se spleta z visoko (patetično) liričnostjo, ko je govor o osrednjem liku demona. *Pesem* je dober primer, kako misel o demoničnem posamezniku, ki ostaja sam brez upa in ljubezni, tudi v zreli ustvarjalno-

⁹ *Mongo* je bil psevdonim Lermontovovega kolega A. Stolipina, ko sta službovala v huzarskem polku.

sti zelo zanima Lermontova, vendar jo zdaj že zna razviti v smešnem oz. parodičnem modusu. Sporočilo je jasno: v Pravljici je skušal s prvoosebno pripovedjo, v katero je vključen monolog 'malega besa' Mefista, na posmehljiv način prikazati razvoj naivne duše, ki niha pod vplivom družbenega okolja med dobrotljivostjo in demoničnostjo. Podoba demona iz Pravljice se vpenja v isti niz smešnih demoničnih likov, ki tvorijo par demonu kot grozljivemu tvorcu zla in izgrajujejo Lermontovo ambivalentnost.

Med komičnimi demoničnimi teksti je ena najpomembnejših pesnitev Saška (z ironičnim podnaslovom npravstvena poema), po igrivi zapeljivosti blizu junkerskim poemam, le da je bralcu podrobneje predstavljeno duhovno življenje Saške, ki ga spremlja in ima vpogled v njegovo duševno življenje personificiran pripovedovalec (Saškov prijatelj), za katerega se zdi, kot bi bil on sam osrednji lik poeme, ko beremo njegove številne zastranitve in komentarje v pogovornem stilu.¹⁰ Pozornost vzbudi prva kitica poeme, ki jo moramo razumeti še v drugem, za Lermontovov razvoj pomembnem kontekstu: pesnik nazorno napoveduje prehod od romantičnega (preživetega) kanona k drugačnemu (realističnemu) upovedovanju sveta. Začetek lahko celo razumemo kot 'antiromantično deklaracijo', saj izvemo, da je čas, ki ga živimo, smešen in žaloben, poln muk in samega trpljenja in pripovedovalec se želi ograditi od tega sveta: »Jaz nisem tak več kot prej, – / pojem, smejem se – Junak moj mali.« (prevod M. J.): pripovedovalec zavzame zdaj do sveta ironično in kritično pozicijo, kar se kaže v družanju visokega in nizkega stila (luna je npr. predstavljena kot »sir holandski«).

Saška je bil rojen pod nesrečno zvezdo, se srečal s trdo in brezdušno dejanskostjo, se zaprl vase, a vseeno ohranil svoj ponos, prezirajoč vse ljudi okoli sebe.¹¹ Iz povedanega je mogoče pomisliti, da tovrstna karakterizacija oživlja spet motiv demona, a demoničnost je v trenutku degradirana, ko Saško pripovedovalec označi za nemočnega človeka: »O, če bi lahko v strelo odet, / z enim udarcem porušil svet! / No na srečo vašo, bralec mili, ni služil taki sili.« (Prev. M. J.) Saška ni demonične narave, ki bi ga spremljala tragična usoda, temveč je povprečen posameznik, ki ga vabijo življenjske radosti in pripovedovalec je do njegovih podvigov skeptičen in celo večkrat posmehljiv.

V sklop komičnih poem Lermontova, ki pomenijo antipod fantastičnemu in usodnemu demonizmu, sodi Tambovska blagajničarka, napisana leta 1838, ki jo lahko označimo kot pesnitev iz življenja provincialnega plemstva. V ospredju je ljubezenski trikotnik, ko v v mirno družino gubernijskega zakladničarja vdre iz daljnega sveta oficir, ki zapelje soprogo Avdotjo. Pesnitev pomeni nižanje nekdanjega vzorca romantične pesnitve in pomeni v nekem smislu dialog poeme Pesem o carju [...], saj so razmerja podobno postavljena, le da se razrešijo drugače: oficir Garin, ki zapelje soprogo, zaloti njenega soproga pri čiščenju pištole in razume, da ga bo pozval na dvoboj. Namesto tega zakladničar povabi oficirja na partijo kart in v 'dvoboju' zaigra skupaj s svojim imetjem tudi soprogo Avdotjo.

Če po eni strani razvija Lermontov niz komičnih pesnitev, ki s svojo igrivostjo govorijo, kako Lermontov ustvarja dela že v postromantičnem času in prostoru ter napoveduje kot nadaljevalec Puškinove poetike polifono perspektivo (važno vlogo igra

¹⁰ Pripovedovalec se odkrito v pripovedi opredeljuje tudi do družbene stvarnosti (npr. v prizorih z Mavrušo o nečloveškosti tlačanstva).

¹¹ Lik Saške razumemo kot predhodnika liku Pečorina iz *Junaka našega časa*.

pri tem vpliv *Jevgenija Onjegina* in Hišice v Kolomni), ustvarjata drugi dve njegovi najbolj znani (in v literarnih pregledih na prvem mestu omenjeni) poemi Mciri in Demon paradigmatško ‘visoko’ poemo, ki sta v svojem oratorstvu, patetiki in odioznosti prej značilnost romantizma dvajsetih kot pa tridesetih let.

Pesnitev Mciri je organizirana kot lirski monolog, kot pripoved čečenskega (v pesnitvi je videti vpliv gruzinske in čečenske folklore) mladeniča, ki skuša pobegniti iz samostana, kjer so ga vzgajali za posvetitev v duhovniški red.¹² V času strašnega viharja se Mciri skriva ter pobegne v naravo z željo najti svoje rodno pleme. Tri dni se skuša prebiti do njih, a četrty dan ga popolnoma izčrpanega najdejo v stapi blizu svoje ‘družine’ ter ga prenesejo nazaj v samostan, kjer umre. Že iz kratke predstavitve je videti, da mladeniča prežema neustavljiva sla po svobodi, naravi ter domačem okolju, a njegova ognjevitost – ki jo prikazujejo zdaj duševna razboritost, srčno hrepenenje, zdaj kriki obupa (romantična upornost?) – podleže pred samo naravo, ko zaradi svoje vpetosti v samostansko kulturo, ni več sposoben zaživeti z naravo, ki jo simbolizira panter: v boju z njim dobi usodne rane. Romantični uporni junak, vzgojen v samostanski kulturi, podleže naravi.

Drugo, tako rekoč v iztekajočem se romantičnem obdobju napisano izrazito oratorsko in romantično (byronistično) delo je vzhodna povest / pesnitev Demon iz 1841, s katerim se sklene Lermontovova obsesivnost z demoničnim, ki je trajala vse od leta 1929, ko je nastala prva pesem Moj demon, preko dramskih demoničnih likov (Arbenin v *Maškaradi*), demoničnih likov v epiki (Pečorin v *Junaku našega časa*) do igrivih, znižanih obrazcev demoničnega, ki jih najdemo v že obravnavanih poemah Saška, ali Pravljica za otroke.

Ni dvoma, da se v celotnem ustvarjanju Lermontova vpenja konflikt posameznika s svetom v kozmičen kontekst in tako je tudi v Demonu. Vzorce za to je našel pri številnih zahodnih ustvarjalcih, najpomembnejša sta verjetno lord Byron s Kajnom in Nebom in zemljo A. de Vigny s pesnitvijo Éloa (Podrobneje Эйхенбаум, *Лермонтов*). V ospredju Lermontovove poeme je angel, ki podvomi v absolutno pravičnost Boga in postane satanov služabnik v prepričanju, da naj bi bilo zlo edina prava pot, ki vodi k dobroti. Bog ga kaznuje, ker je podvomil v njegovo absolutno pravičnost ter obsodi angela – demona na izgnanstvo in večno življenje. Demon v nenehnem tavanju brez obstanka ugotovi, da zlo poraja le še večje zlo in se želi spraviti z Bogom.

Osrednja dilema vzhodnjaške povesti je konflikt med vsemogočim Bogom in lastnim ‘jazom’, ki postavlja v ospredje svoje mnenje, polno dvomov v absolutno, božjo pravičnost. Drugo pomembno vprašanje je, ali je zlo res pot, s katero lahko ustvarimo dobro.

Demon, ki brez notranjega miru tava po svetu, sreča na Kavkazu dekle Tamara, v katero se zaljubi, misleč, da ga bo ljubezen odrešila osamljenosti ter mu omogočila vrnitev v svet božjih izbrancev. A med breztelesnim kerubinom in dekletom iz mesa in krvi ne more priti do harmonije. Vendar dekle globoko v sebi čuti bolečino demona, vzbudi se ji sočutje ter se mu odloči pomagati na poti k preroditvi. Demonove »čudno očarljive« besede jo premamijo in Tamara mu dovoli, da jo poljubi. A ta poljub je poln

¹² Tema je iz kavkaškega življenja in Lermontov je slišal zgodbo ob svojem prvem izgnanstvu na Kavkaz zgodbo od meniha, ki je bil po rodu gorec, ki ga je kot otroka zajel general Jermolajev, ga vzel s seboj, a ga zaradi bolehnosti pustil v samostanu, da ga vzgojijo.

strupa in nedolžnemu dekletu posrka vso življenjsko energijo, dokler je tik pred smrtjo ne reši Božji odposlanec, ki ji s svojimi solzami spere solze zla. Zazdi se, kot da bi jo hotel sam Bog skušati v njeni nesebičnosti, da bi demon ponovno stopil na pot dobrega:

Preskušnje doba je prešla;
z minljivo zemljo vred odpali
s sirote so okovi zla [...] z okrutno ceno se je zdaj
za svoje dvome odkupila ...
Trpela je in ljubila –
ljubezni se odprl je raj!

Demon ne more najti notranjega miru, saj se navkljub stremljenju k dobremu in vsej poetični očarljivosti, njegovo čustvo napaja iz egoističnega zla: kakršenkoli upor proti Božjemu redu je vnaprej obsojen na propad. Demon ostane tragično ambivalenten v svoji nemoči brez trohice osvobajajočega humorja.

Če obudimo razmišljanje o zreli liriki, zbode v oči, da se glede na zgodnje obdobje v njej zmanjša subjektivni emocionalni izraz, namesto tega pa se prične Lermontov posvečati izgradnji literarnega lika, ki po eni strani (p)ostaja maska lirskega subjekta, po drugi pa se prične osamosvajati kot oseba (ali celo 'stvar') z lastnim značajem oz. značilnostmi. Ta premik okrepi 'narativnost' verza, ki prične na simbolen način (pogosto v formi balade) izražati duševno stanje pesnika-junaka, stvari-junaka ali samega pojava iz narave. Kot ostanek nekdanjega romantičnega maksimalizma zamenjujejo lirski subjekt zdaj celo podobe narave, ki postajajo antropomorfizirane: tipični so Oblaki iz 1840, ki se odmikajo od jalovih človeških krajev in nikoli preganjani svobodno plujejo po nebu. Podoben primer najdemo v Velikanu iz 1841 s podobo zlataste meglice, ki se kaže le kot spomin iz časov, ko je prespala v objemu skale - velikana. Danes ostajajo le njeni vlažni sledovi v gubah velikana, ki »premišljuje, zatopljen globoko in potihoma joče sred puščave«.

Tudi v zrelem obdobju lirike ima pomembno vlogo še vedno lik ujetnika v pesmih (тюремная лирика), ki se razvijajo v novelistično naravnane lirske pripovedi o tragični usodi Jetnika, Sosega ali Ujetega viteza. Prav slednja – Ujeti vitez –, ki je baladno naravnana pesem brez omembe vrednih epskih prvov, deluje med vsemi najbolj osebno in lirično ter ob koncu potrdi, da nesvobodnemu tj. ujetemu človeku ostane samo smrt. Ideja ne priključuje v predstavo le romantičnega razmerja med svobodo in ujetostjo, temveč obudi predstavo o lermontovovskem demonizmu.

Prehod k objektivizaciji upovedovanja ne pomeni, da pri Lermontovu zrelega obdobja ni prvoosebne ljubezenske motivike: npr. »Se mar spominjaš še, kako ...« ali »Ne, nisi, kogar ljubim z vso strastjo ...« iz 1841. V začetku zrelega obdobja se ta najpogosteje kaže kot elegija v pesmih iz 1837 (Kot nebes se tvoj pogled blešči, Ona poje – in zvoki ti topijo, Razšla sva se, a tvoj portret), ljubezenska motivika pa se zdaj prepleta tudi s pripovedjo o 'dogodku iz preteklosti' (Nož, Snidenje) in se podreja idejam protesta bodisi žalovanja (Dogovor, Verjamem: Pod neko zvezdo, Sam samotni stopil sem na cesto). A tudi pri pregledu zrele ljubezenske lirike se zdi, da je vse bolj viden odmik od zgodnejšega (avtobiografskega) intimizma in od posplošujoče ljubezenske elegije k objektivizaciji, k maskiranju lirskega subjekta (Prim. »Nikar ne joči,

moj otrok ...«): ni naključje, da lahko zamenja 'lirski jaz' tudi brezosebna forma kot v eni najbolj znanih Lermontovovih pesmih iz leta 1840 Ta dolgčas, ta žalost, lahko pa ga nadomesti kar podoba celotne generacije, kakor v pesmi iz 1838 Duma.

Prav tako je značilno, da so meditativno-refleksivne pesmi poznih tridesetih let večji del motivirane socialno (torej ponovno v duhu državljanske lirike, s čimer se najbolj razlikuje od ljubomudrov), postajajo vse bolj konkretne in blizu realističnemu prikazu stvarnosti, med katerimi izstopa prav kritična obsodba celotne generacije, ki brezdelno in malodušno v svoji jalovosti smeši samo sebe. V Dumi je Lermontov ostro kritičen:

Brez hrupa in sledu in pri nikomer v čislih,
pozabljen brž od vseh bo šel naš rod s sveta,
stoletjem dal ne bo ne ene plodne misli
ne dela genialnega duha.

Duma, Pesnik, Pesnikova smrt, Nikar si ne zaupaj, Pogosto s pisano to množico obdan tvorijo jedro socialno angažirane poezije v zrelem obdobju. V njih se po pravilu kaže prevrednotenje vloge Pesnika (kot nekdanj čaščenega božjega poslanca) v očitno novih oz. drugačnih družbenih pogojih.

Ena najbolj družbeno angažiranih pesmi (ki je vzbudila zanimanje imperatorske cenzure) je Pesnikova smrt, ki je nastala ob Puškinovi smrti 1837. Pesem je dovodelna: v prvem, elegičnem delu ne obtožuje le Dantesa za pesnikovo smrt, temveč naprti krivdo celotni ruski družbi ter se hkrati čudi, kako je lahko Poet sploh zašel med »ljudi zavidne, brezobzirne do prostega srca in vzvišenih strasti,« da je dal roko nesramnim obrekljivcem, »kako da je verjel laskačem in lažnivcem, / ko je že v mladih dneh do dna spoznal ljudi?« Drugi del je ostra satira oz. protest proti svojati, ki se gnete okrog trona, v resnici pa so to le rablji Svobode, Genija in Slave, »ki skrivate pod senco se zakóna – / za vas pravica, sodba – vse molči! .../«, pravi v oratorsko – patetično intonirani pesmi Lermontov (prim. ЭЙХЕНБАУМ 1924: 102, 107).

Pesnik pri Lermontovu (podobno kot pri Puškinu) izgublja podobo izbranca, skozi pero katerega se na papir preliva božji glas. V pesmi iz 1838 z naslovom Pesnik je to nazorno videti. Struktura pesmi je dvodelna in začne se z opisom z zlatom okrašenega kinžala, ki je nekoč služil kot strašno in spoštovano orožje, zdaj pa kot »zlata igračka« nenevaren in brez slave »na steni se blešči«. V drugem delu pesmi primerja kinžal s pesnikom, ko nekoč njegov »glas mogočnih besedi / spodbujal borca je za bitev«, a danes le še blesek nekdanjih pesniških ponosnih spevov »nas mami in prevara« ... Poziv k spremembi je lahko le še retoričen:

Boš, prerok, prepuščen zasmehu, znova vstal?
Boš sploh kdaj z glasom maščevanja
iz zlate nožnice izruval svoj kinžal,
ves rjast od zaničevanja?

Dileme ni več: družba ima takega pesnika, kot si ga zasluži:

Mar naš mehkužni vek te ni tako, poet,
oropal tvojega poslanstva,

ko menjal za zlato si moč, ki jo ves svet
častil je kakor moč božanstva?

Nekoliko zapletenejši konflikt je viden v pesmi Nikar si ne zaupaj iz 1839. Sprva se zdi, da imamo ponovno opraviti s tradicionalno romantično opozicijo – na eni strani z bojevitim Pesnikom, na drugi z drhaljo, ki jo želi z uporno in vztrajno držo pesnik 'z nebeškimi glasovi' osvestiti ter spremeniti njen plehek okus. Vendar naj se namesto pričakovanih bojevitih tonov »mladi moj sanjar«, varuje raje navdiha, pravi Lermontov:

Nikar si ne zaupaj, fant zasanjani,
navdiha boj se kakor čira!
Navdih je blodnja, ki bolelni um teži,
besnenje misli, ujetnic nemira.
Ne išči v njem zastoj nebesnih oznanil:
razgreta kri je to, moči prebitek!
Poslovi se v skrbih od vseh življenjskih sil,
razlij zastrúpljeni napitek!

Če pa se zgodi, da v srečnem hipu zazveni v duši, dolgo že molčeči kot »neznan, deviško čist izvir privre na plan / kjer sladek, mil napev se spleta«, »če tja je strast viharna ujeta«, naj pesnik verze skrije zase in na »slavje med ljudi se ne podaja«, poziva Lermontov. Če se mora po eni strani pesnik bati samega sebe in svojega navdiha, mora po drugi bežati pred ulično drhaljo: »ponižanja se boj. Sramuj se barantanj / z boleštjo zdaj, zdaj z gnevom hudim; / ne dajaj na ogled gnojá duševnih ran, / da raja prostodušna se mu čudi.« Lermontov občuti, da »Ob tem pa je med njimi komaj kdo, ki ni / trpljenje trdo ga zadelo, / skazilo z gubami mu čela, ne da bi / zagrešil kako hudo delo!« – a danes je čas očitno tak, da so pesnikove skrbi, ideje in lepota samega stvarjenja le vsakdanja briga:

Jokavo tarnanje, napev tvoj naučen,
bi jih pošteno nasmejalo;
za njih si le glumač, ki s šminko pordečen
vihti papirnato bodalo ...

Ko pogledamo na upodobitve pesnika kronološko, vidimo, da so podobe pri zrelem Lermontovu tri: nekoč je obstajal genij, ki ga je drhal ugonobila (Pesnikova smrt), pesnik se je danes pridružil okusu množice (Pesnik), a mladi sanjač, v katerem poln navdiha tli romantični nemir, naj se umakne v notranjost lastne duše ali še raje zatre »neznan, deviško čist izvir« (Nikar si ne zaupaj).

Da se je čas korenito spremenil, zveni tudi iz programske pesmi Urednik, bralec in pesnik iz 1840, ki je več kot podobna Puškinovemu programskemu besedilu Pogovor založnika s pesnikom. Dramaturško označeno prizorišče pesnikove sobe je prostor za polemiko o usodi pesnika in njegove poezije. Kompozicijsko je pesem razdeljena na dva dela: v prvem Bralec negoduje nad sodobno literaturo in romantično plehkostjo ter se mršči nad tiskarskimi napakami, ki so jih polne naslovnice časopisov, ter naravnost vpraša Urednika: »Kdaj v ruski pušči misel naša / odvrže lažni vnvanji sij / ter najde

žlahtni glas strasti / in jasen jezik, to se vpraša!« Bralec ima jasno razdelano gledišče: če ugotavlja, da na eni strani kraljuje brezplodna pušča literatov, na drugi primanjkuje jasnega (tj. preprostega) jezika. Zanimivo, da se v drugem delu z Bralcem strinja Pesnik, ki ugotavlja, da so blagodejne besede, »kjer rima rimo dohiteva, ko da potoček žubori« le čudaške stvaritve, ki jih »doma prebira pesnik sam, / nato zažene v peč pesnitve / in ni mu žal in ni ga sram.« Retorično vprašanje »O čem naj pišem?« z začetka Pesnikovega monologa pomeni tako kritiko očitno preživelega romantičnega izraza, ne pa tudi konec ustvarjalnega zanosa, ki ima zdaj nalogo, da razgalja tudi grehe tuje, »naj kdo jih skriva, olepšuje, / vse jih sramoti izročim. / Usmiljenja v tem ne trpim.« Tako kot Pesnik pa kaže, da tudi Lermontov v tem razgaljevanju družbenih anomalij ostaja na pol poti, saj »tega bridkega pisanja / zaupal ne bi niti v sanjah / nikdar neizkušenim očem ... /« V dvomu, kaj narediti, se ne kaže le spopad preživetega romantizma in napovedujočega se realizma, temveč tudi reakcija na tedanjo (iz tridesetih let) diskusijo o tem, ali je mogoče in estetsko sprejemljivo v javnosti bičati družbene napake ...

Podobno kot je bilo razbrati iz poem – in potrditev bi dobili tudi v dramatikii in novelistiki (kamor je šteti tudi roman *Junak našega časa*) – se tudi v liriki prepletata dva lirska subjekta: eden zagovarja vrednost humanističnih idealov in vrednost ustvalnosti kot mistične sposobnosti v skrivnosti bivanja (ljubomudri), medtem ko drugi postaja vse bolj prepričan, da do svobode sploh ni mogoče priti in prav to spoznanje postane vir obupa, zanikanja in krutega poigravanja z ljudmi, o čemer neposredno govori tudi v liriki demonizem Lermontova. Ni čudno, da ob Dumi, Poetu, Ne zaupaj si nikar nastajajo pesmi' polne pesimističnih tonov, nemoči, kjer postaja krutost – kot eden od pomembnih znakov Lermontovovega demonizma – izhod iz nastale praznine: npr. iz leta 1937 V prihodnost gledam poln bojazni ..., iz 1840 Ta dolgčas, ta žalost oz. Zahvala. Vrhunec razočaranja pomeni iz 1841 Prerok, kjer – podobno kot v Puškinovem Preroku pesnik zbeži v puščavo, da bi lahko sledil zapovedim Boga – Lermontov zdaj pravi: »Ko pa skoz hrumno mesto se / prebijam v naglici, upehan, / otrokom starci govoré / s hinavskim, vzvišenim nasmehom:«

Poglejte: to je zgled za vas!
 Dišala ni mu družba naša;
 bedak trdi, da božji glas
 njegovo ustenje raznaša!

Zazrite se, otroci, vanj:
 kako je suh in bled, mrakoben,
 kako je klatežu podoben,
 kako od vseh zaničevan!

Če postaja s časom državljanska lirika pri Lermontovu bolj lirična (manj oratorska), potem z zreljenjem samega pesnika postaja intimna lirika vse bolj socialna, ugotavlja L. Ginzburg (Гинзбург 1940: 89). Pesnik se osvobaja formalnih predznakov tedanje državljanske lirike, v prvi vrsti dekabristične leksike in sintakse, ki je posebej v zgodnjem obdobju pomembno vplivala na mladega Lermontova. Lermontov se tedaj že povsem odreče arhaičnemu dekabrističnemu stilu, se odmakne od visoke 'državljanske' ode in jo stilizira, pri tem pa se nasloni na tradicijo Puškinovega pe-

sniškega kroga, ki mu je pomagal, da se je osvobodil romantične metaforičnosti ter mu je uspelo v pesmih (kot npr. Oporoka ali Domovina) razviti stilistične postopke Puškina – lapidarnost stila, nasičenost konkretnih podob brez metaforizacije, kjer je zaslediti stremljenje k prozaizaciji. Zanimivo pri tem je dodati, da je tako kot v primeru demonizma tudi odnos do domovine ambivalenten: v Odhajam, Rusija presneta ... iz leta 1840 se veseli ponovnega izgnanstva na Kavkaz:

Odhajam, Rusija presneta,
kjer sužnju vlada gospodar,
adijo, slug v modrem četa
in narod, ki ga tlači car!

Morda za gorami Kavkaza
od dvornih daleč bom oprod,
od vseprisotnega očesa,
ušes, ki slišijo povsod.

Gnev in prezir iz gornje pesmi pa se pomembno (in ambivalentno predvidljivo) spremeni že v pesmi Ko trese svoje klase rumeneča njiva iz začetka zrelega obdobja 1837: tu poudari, kako ima rad kmečko, narodno Rusijo, to svoje navdušenje pa nadgradi v pesmi iz 1841 Domovina:

Z ljubeznijo posebno ljubim domovino!
Razum je čudne sam ne razloži.

[...]

A rad imam – zakaj, ne vem še sam –
te njene stepe, hladno njih molčanje,
gozdov brezmejnih šumno valovanje

[...]

Z užitkom, malo komu znanim,
se v polne skednje zastrmim,
iz koč slamnate z rezljanim
podbojem se razveselim;
zvečer na praznik skoraj ganjen
rad gledam kmete pozno v noč,
kako pijani s topotanjem
vrté se v plesu vriskajoč.

V Pjatigorsku, tedanjem mondenem središču visoke ruske družbe na Kavkazu, je 15. julija 1841 drugič potekal strelski obračun Lermontova (prvič ga je krogla v dvoju s sinom francoskega veleposlanika 16. februarja 1840 le oplazila), tokrat z vase zagledanim narcisom Martinovim, s katerim sta si bila od vsega začetka poznanstva z Lermontovim v laseh. Lermontov se je pripravljala ustreliti v zrak, strel Martina pa je pesnika z najmanjše dovoljene razdalje ubil na licu mesta. Tedaj se je nad Pjatigorskem razbesnelo neurje, da so se vsi sekundanti v strahu nemudoma poskrili, pesnikovo telo, ležeče na dežju, pa so razsvetljevali močni nevihtni bliski ...

VIRI IN LITERATURA

- Михаил ЛЕРМОНТОВ, 2000: *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Москва: Воскресенье.
- Борис ЭЙХЕНБАУМ, 1924: *Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки*. Ленинград: Государственное издательство. Na spletu.
- Лидия ГИНЗБУРГ, 1940: *Творческий путь Лермонтова*. Ленинград: Художественная литература. Na spletu.
- Miha JAVORNIK, 2008: *Zlati vek ruske kulture (Poti ruske umetniške besede – 1670–1840)*. Ljubljana: Študentska založba.
- Mile КЛОПЧИЌ, 1961: *Spremna beseda in Opombe. Izbrano delo Mihaila Jurjeviča Lermontova*. Ljubljana: DZS.
- Михаил Ю. ЛЕРМОНТОВ / Mihail J. LERMONTOV, 2014: *Поверь, ничтожество есть благо в здеишем свете ... / Verjemi, ničevost je v naši družbi blagor ...* Radovljica: Didakta.
- Юрий ЛОТМАН, 2000: *Учебник по русской литературе для средней школы*. Москва: Языки русской культуры.
- Blaž PODLESNIK, 2009: *Kratki pregled ruske kulturne zgodovine*. Ljubljana: FF.
- Виктор ВИНОГРАДОВ, 1941: *Стиль прозы Лермонтова*. Na spletu.
- Анна ЖУРАВЛЕВА, 2002: *Лермонтов в русской литературе: Проблемы Поэтики*. Москва: Прогресс-Традиция.

SUMMARY

This article, on the 200-year anniversary of Mikhail Iu. Lermontov's birth, offers a systematic overview of his poetic works, with attention to the Decembrist movement, the Lovers of Wisdom Circle, Zhukovskii, Pushkin, and, of course, Lord Byron—all of whom significantly shaped Lermontov's artistic expression. Lermontov had to plot his own creative course over more than a decade. The first phase was primarily a time of emulating his great teachers, first of all Pushkin and Byron. Although in the 1830s Lermontov was still immersed in individualistic Romanticism, the bloody suppression of the 1825 Decembrist revolt marked a crisis in the unique Romantic genius's understanding. On the one hand, the crisis caused fresh resistance in the spirit of Byronesque individualism; on the other, it was fraught with pessimism that overwhelms the Romantic subject and forms Lermontov's typical ambivalence, while coalescing in his works as a whole around the central category of demonism.

The analysis shows that the pathetic is typical of the early phase of demonic wavering between distress and calm. It gradually begins to blend with specific details of Lermontov's own life when once unspoken images start to assume concrete shapes. It is important to note that after a brief creative crisis in the mid-1930s, there appear humorous texts (e.g., "Sashka" and "Tambovskaia kaznacheisha") that provide a parallel to the "pathetic" demonism of the mature phase, most obviously to the "high" poetry of "The Demon."

Just as significant for Lermontov's mature phase is the retreat from subjective emotional expression to the protagonist's objective speech, strengthening the verses' narrative quality and testifying to the transition from a Romantic modeling of the world to a new imaging—Realism (c. "Zhurnal'ist, chital'el' i pisatel'").

UDK 821.161.1.09-1Lermontov, Ju. M.
Blaž Podlesnik
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

ZA GROŠ GREHA OB MILIJONSKEM JUBILEJU
(POMEN MANJ POZNANIH *GRAFIJ* LERMONTOVA)

Članek se ob dvestoletnici rojstva Lermontova posveča manj kanoniziranemu delu pesnikove zapuščine. Obravnava t. i. *junkersko obdobje*, v katerem je Lermontov za svoje kolege napisal več pornografskih besedil, ki jih je predvsem ruska literarna zgodovina pogosto marginalizirala kot umetniško nepomembna, osvetljuje pa jih v kontekstu celotne pesnikove zapuščine kot primer tipičnega avtorjevega odnosa do uveljavljenih pesniških jezikov dobe.

Gljučne besede: Lermontov, Barkov, Puškin, poezija, pornografija, klasicizem, romantizem, realizem

This article, on the two hundredth anniversary of Lermontov's birth, is devoted to the less canonical works of his poetic legacy—from the so-called junker period, during which Lermontov wrote numerous pornographic texts for his companions. Russian literary history has frequently tended to marginalize them as artistically insignificant. I explain them in the context of the entire poetic oeuvre as an example of a typical authorial attitude towards the predominant poetic languages of the time.

Key words: Lermontov, Barkov, Pushkin, poetry, pornography, Classicism, Romanticism, Realism

*Ты знай, я не балую дур:
Когда ... [пишу?], то par amour!
Lermontov, Peterhofski praznik*

1 Za 200 let – 200 milijonov

Dvesto let od rojstva Lermontova je tretja v vrsti velikih literarnih dvestoletnic, ki jih Rusija praznuje dobesedno na ukaz. O praznovanju obletnic Puškina leta 1999, Gogolja leta 2009 in Lermontova 2014 so bili dve ali tri leta pred tem izdani ukazi predsednika Ruske federacije, v katerih se vladi nalaga, da ustanovi odbore, ki naj pripravijo okvirni načrt praznovanja, vsem državnim organom pa, da sodelujejo pri organizaciji dogodkov, ki zaznamujejo jubilej. Ukaz o praznovanju dvestoletnice rojstva Lermontova (št. 674/2011), ki ga je leta 2011 podpisal takratni predsednik Medvedjev, je skoraj identičen ukazu, ki ga je 2007 o praznovanju Gogoljevega jubileja izdal Putin (št. 491/2007), drobna razlika je le v kratki uvodni argumentaciji, saj naj bi bil Gogolj takšne pozornosti države deležen zaradi »pomena njegovega ustvarjanja za domačo in svetovno kulturo«, medtem ko naj bi se Lermontova spominjali zaradi njegovega »doprinosa k domači kulturi«.

Prva očitna razlika med obema avtorjema je torej v obsegu njunega vpliva. Medtem ko je Gogolj predstavljen kot avtor, ki je pomemben v svetovnem merilu, je pri Lermontovu njegov vpliv omejen na rusko kulturo, obenem pa se argumentaciji razlikujeta tudi v vrednotenju objekta institucionalnega čaščenja. Pri Gogolju je v ospredju kategorija *pomena* (rus. *значение*), ki konkretno vsebinsko napolnitev dobi šele v procesu interpretacije: avtor je razglašen za pomembnega, a kaj dejansko *pomeni* za domačo in svetovno kulturo, v veliki meri ostaja odprto. V nasprotju s tem je jubilej Lermontova ukazano častiti za njegov *doprinos* (rus. *вклад*), torej za tisto, kar je v njegovem ustvarjanju nedvomno obogatilo rusko kulturo. Gogolj torej nekaj pomeni, medtem ko Lermontov nekaj prinaša, na očitno razliko med dvema jezikovnima konceptoma vrednotenja pa kažeta tudi ostala dva slovarska pomena uporabljenega leksema.¹ Čeprav gre pri obeh opredelitvah za uveljavljene jezikovne klišeje, je izbira klišeja z drugačnim vrednostnim poudarkom ob ponovitvi večine ostalih formulacij v novem ukazu povedna. Govori o drugačnem kontekstu, v katerem kulturna politika nove, močnejše ruske države obravnava tradicijo, ki se iz sfere abstraktnih absolutnih kulturnih vrednosti začne premeščati v kontekst produkcije, potrošnje in akumulacije družbenega kapitala tudi na deklarativni ravni. Lermontova se je ukazano spominjati zaradi njegovega *do(pri)nosa*, enaka ekonomska logika pa velja tudi ob vrednosti spomin(janj)a, ki se meri predvsem v količini denarja, ki ga je vlada namenila za obeleževanje obletnice. Kot najpomembnejša novica o tem, kako vlada namerava izpolniti predsednikov ukaz, je namreč oktobra 2011 v ruskih medijih odmevala izjava takratnega namestnika ministra za kulturo Andreja Busigina, da bodo za spominske slovesnosti in projekte, posvečene dvestoletnici pesnika, namenili 200 milijonov rubljev. Ob pozornejšem branju se je sicer razkrilo, da gre za načrtovano vsoto, ki naj bi jo ob proračunskih virih pomagali doseči tudi ostali partnerji, tako da pravzaprav ne vemo, koliko denarja je vlada dejansko namenila za projekt, a očitno je, da je pri oblikovanju tega nominalnega zneska svoje prispevala tudi pesniška logika, saj so napovedani okrogli milijoni ob okrogli obletnici svojevrstna simbolna realizacija maksime *čas je denar*.

Sprememba poudarkov v jeziku, s katerim vladajoča elita opisuje svoj odnos do kulturne tradicije, sicer ne govori o kakšni bistveni spremembi samega odnosa. Oblast kulturo vedno dojema na način likvidnega simbolnega kapitala, ki ga je mogoče uporabiti za krepitev politične in ekonomske moči, vseeno pa priča o tem, da pri investiranju tega kapitala centri politične in ekonomske moči ne čutijo več potrebe, da bi svoje transakcije vedno legitimirali s pomočjo tradicionalnih ideoloških konceptov, temveč so pripravljene vsaj do določene mere svoje početje opravičevati tudi z ideologijo *dodane vrednosti*. To ima lahko – sploh če poslušate s tako rizičnim kapitalom, kot je literatura – svoje prednosti, saj se izognete konkretizaciji vsebinskega *pomena* določenega avtorja v ideološkem sistemu, ki ga politična in ekonomska oblast promovira, in ostanete zgolj pri deklarativnem priznanju *donosnosti simbolnega* kapitala, ki jo potrjuje pripravljenost, da vanjo investirate dejanski kapital.

Kar se tiče Lermontova, je to velika prednost, saj je so bile z *opominjanjem* njegovega *doprinosa* v tradicionalnem vrednostnem sistemu ruske kulture pogosto težave. Kot ugotavlja Vladimir Markovič, sta se tako ruska kritika kot literarna veda

¹ Rus. *вклад* – 1. *bančni depozit*, 2. *(investicijski) vložek* in 3. *doprinos*.

z ustvarjanjem Lermontova zadnje stoletje in pol ukvarjali predvsem v odnosu do norme, torej v odnosu do – sicer pogosto različne – idealne predstave o literaturi, in v teh presojanjih so bila njegova dela pogosto predstavljena kot odstop od norme. Na vrhuncu literarne slave v štiridesetih letih so tradicionalisti njegova dela razglašali za amoralna, očitali so jim estetsko neskladnost, nov rod kritike na čelu z Belinskim pa je dela Lermontova sicer hvalil, a ne zaradi literarnih kvalitet, temveč zato, ker naj bi mu v delih uspelo iskreno upodobiti refleksijo krizne zavesti posameznika, to zavedanje krize pa lahko vodi k bodočemu preporodu. V tej polemiki med »konzervativnim moralizmom« in »humanističnim progresizmom« (МАРКОВИЧ 2002: 9) so bila dela avtorja, ki so mu sicer vsi priznavali izjemno nadarjenost, predstavljena bodisi kot odklon od prave literature v smeri moralne degradacije in estetske eklektike ali kot zametek oziroma napoved bodočega pravega kritičnega realizma, ki bo kritično refleksijo subjekta prenesel na družbo kot celoto.

Ocena Lermontova kot avtorja, ki mu je spodletelo, postane v ruski kritiki 19. in 20. stoletja nekakšna stalnica. Kritiki, ki njegovo ustvarjanje ocenjujejo pozitivno, opozarjajo na okoliščine, ki so avtorju preprečile, da bi v celoti razvil svoj umetniški potencial, tisti, ki ga ocenjujejo negativno, pa opozarjajo, da se njegov nesporen umetniški talent ni udeležil v smeri, ki bi dala najbolj optimalne rezultate. Povedna je denimo dvojna slika Lermontova v delih revolucionarno usmerjene kritike 19. stoletja, ki jo natančneje predstavlja Markovič v svoji razpravi. Del kritikov izpostavlja pozitivno vlogo, ki jo je Lermontov odigral v vzpostavljanju refleksije družbene stvarnosti na prehodu iz 30-ih v 40-a leta 19. stoletja (Belinski, Hercen in pozorneje Mihajlovski), medtem ko Černiševski in Dobroljubov, ki dela avtorja presojata v družbenem kontekstu 50-ih in 60-ih let, njegove like kritizirata kot »egoiste, ki mislijo zgolj nase« in »jih ne zanimajo obča vprašanja« (13). Ko se revolucionarna kritika Lermontovu v veliki meri odreče, postane zanimiv za bolj tradicionalno usmerjene kritike, kakršen je bil denimo Apolon Grigorjev. Ti v njegovem ustvarjanju odkrivajo postopen »obrat k ljudskosti«, s katerim naj bi pesnik presejal byronizem (19), slednjega pa razumejo kot zametek bodočih idej t. i. *počvenišva*, ki jih je v šestdesetih letih ob Grigorjevu promoviral tudi Dostojevski. Te ideje naj bi se zaradi avtorjeve prezgodnje smrti v njegovi delih šele nakazovale, a se je Lermontov v očeh kritike kljub temu prelevil iz *nerealiziranega revolucionarja v nerealiziranega počvenika*.

Podobna vloga je avtorja doletela tudi v povsem drugačnem ideološkem kontekstu na prelomu stoletja. Misleci, ki so ob koncu 19. stoletja izhod iz krize materializma iskali v idealizmu, so sicer o Lermontovu razmišljali onkraj strogih socialno-zgodovinskih okvirov, a tudi v njihovem razumevanju je pri Lermontovu v ospredju neuspeh. Filozof Vladimir Solovjov, ki je o Lermontovu pisal leta 1899, je v njem videl genija, ki mu svojega daru ni uspelo udeležiti v skladu z idejo *bogočloveka*, zaradi česar je postal neposreden predhodnik »duhovnega občutja in te smeri čustev in misli, delno pa tudi dejanj, ki jo na kratko lahko označimo kot *ničjejanstvo* [...]« (СОЛОВЬЕВ 2002: 330), podobno pa pesnikov neuspeh, da bi presegel temeljno nasprotje med zemeljskim in nebesnim, izpostavlja tudi Dmitrij Merežkovski, čeprav se v polemiki s Solovjovom postavi v bran Lermontovu. Kjer Solovjov odkriva demonizem, napuh in praznost jaza, Merežkovski izpostavlja upor in *bogoborstvo* kot glavni pesnikovi kvaliteti, namesto kot očeta ruskega ničjejanstva pa ga vidi kot utemeljitelja »bodočega

religioznega narodnjaštva» (МЕРЕЖКОВСКИЙ 2002: 386), a kljub drugačni vrednostni oceni je tudi tu v ospredju predvsem neuresničen pesnikov potencial.

V preteklem stoletju se je Lermontova lotila literarna zgodovina, in čeprav je Boris Ejhenbam že na začetku stoletja opozarjal, da je pri osmišljanju pesnikove vloge v razvoju ruske literature treba upoštevati predvsem literarnozgodovinski kontekst in da gre pri avtorjevem verzem in proznem ustvarjanju predvsem za razreševanje ključnih literarnih problemov danega obdobja,² je misel o nerealiziranem avtorju, ki mu je celovito udejanjenje ustvarjalnega potenciala preprečila prezgodnja tragična smrt v dvoboju leta 1841, pogosto prisotna tudi pri avtorjih, ki so razmišljali o njegovi vlogi v literarni zgodovini. Tudi pri najboljših literarnih zgodovinarjih sovjetskega obdobja so odmevale ideje revolucionarnih kritikov 19. stoletja, da gre za avtorja, v čigar proznih delih lahko opazujemo postopen razvoj vse bolj objektivne literarne slike sveta. O tem naj bi nesporno pričal njegov roman *Junak našega časa*, podobne realistične težnje pa naj bi bile značilne tudi za njegovo pozno liriko,³ kar je Lermontovu v literarnozgodovinskem procesu podeljevalo vlogo avtorja, ki pripravlja bodoči razmah družbenokritičnega romana realizma.

Na drugi strani so istemu avtorju emigrantski pisci pogosto pripisovali povsem nasprotno vlogo: bil naj bi začetnik *ruskega romantičnega personalizma*, ki pa »še ni preživet, še ni presežen, dokler se ne bo pojavil genij, podoben Puškinu, ki bo dal ruskemu umetniškemu ustvarjanju prostor, a tudi duhovno moč, ekstazo, a tudi duhovno treznost.« (ЗЕньковский 2002: 882) Argumentacija literarnozgodovinske ocene Zenskovega, ki je nastala v prvi polovici 20. stoletja in ki izhaja predvsem iz pravoslavne duhovne tradicije, je sicer v luči sočasnih dosežkov literarne vede nekoliko naivna, a je podobna težnja po umeščanju Lermontova v kontekst razvoja ruskega personalizma značilna tudi za literarnovedno precej bolj tehtne obravnave Ilje Sermana (СЕРМАН 2002) in Jefima Etkinda (ЭТКИНД 1999: 79–113), ki sta o Lermontovu proti koncu stoletja prav tako razmišljala v emigraciji.

Sicer je bilo t. i. *stadialno* razumevanje razvoja ruske literature večkrat tudi predmet kritike. Jefim Kurganov ga je konec prejšnjega stoletja izpostavil kot glavno slabost ruske literarnozgodovinske misli, saj naj bi ta v vseh literarnih pojavih pred drugo polovico 19. stoletja iskala zametke realizma kot bodočega vrhunca literarnozgodovinskega razvoja. Ne glede na poskuse, da bi ta pogled presegli,⁴ ostaja prisoten tudi v shemah, ki se ponujajo kot alternativa dominantni paradigmi razvoja literatu-

² »Лермонтов умер рано, но этот факт не имеет никакого отношения к историческому делу, которое он делал, и ничего не меняет в разрешении историко-литературной проблемы, нас интересующей. Нужно было подвести итог классическому периоду русской поэзии и подготовить переход к созданию новой прозы. Этого требовала история — и это было сделано Лермонтовым.« (ЭЙХЕНБАУМ 1924: 156).

³ »В своей реалистической лирике Лермонтов устанавливает новое для него отношение между словами и вещами. Слово стремится теперь быть не больше, а меньше своего предмета, оно не договаривает; только теперь в этом недоговаривании нет уже иронического оттенка. Это принцип поэтического целомудрия, доверия к силе объективного названия вещей. Доверие, особенно знаменательное у Лермонтова, прошедшего сквозь увлечение излишествами метафорического и гиперболического стиля.« (ГИНЗБУРГ 1940: 192).

⁴ Kurganov jih odkriva pri mnogih najpomembnejših literarnih zgodovinarjih in teoretikih od Tinjanova do Lotmana (gl. КУРГАНОВ 53–91).

re devetnajstega stoletja, Lermontov pa v njih nastopa kot vmesni člen, pri katerem sklepní razvojni stadij (torej *objektivni kritični realizem* ali *odgovorni demokratični personalizem*) še ni v celoti udejanjen. To v veliki meri pojasnjuje nedefiniran odnos, ki ga do Lermontova dvesto let po pesnikovem rojstvu vzpostavlja ideološki aparat države. Ker gre za avtorja, ki ni celovito udejanjil najboljšega, kar ima ruska kultura ponuditi svetu, je pomemben predvsem za *domačo kulturo*, ki jo je obogatil s precej ohlapno definiranim *doprinomom*.

2 Pesnik in dodana vrednost

Ko vprašanje o pomenu tega doprinosa zastavljajo literarni zgodovinarji, ki jih zanima kaj več od instrumentalizacije literarne zgodovine v službi ideologije, praktično vsi brez izjeme opozarjajo na nenavaden odnos, ki ga Lermontov vzpostavlja do že uveljavljenih pesniških jezikov obdobja, ki so jih utemeljili pesniki–dekabristi, Puškin, Baratinski, moskovska šola filozofske lirike (t. i. *ljubomudri*) ter vplivni zahodnoevropski pesniki (podrobneje gl. ЖУРАВЛЕВА 2002: 7–20). Dela teh avtorjev mu predstavljajo vir raznorodnega materiala, ki ga Lermontov nato poveže v novo izvirmo avtorsko celoto, že izoblikovane pesniške formule pa pogosto postanejo neoločljiv del njegovega pesniškega jezika.⁵ Za razliko od pomembnih predhodnikov, ki so vsak na svoj način vzpostavljali jezik določene vrste poezije, in številnih epigonov romantizma, ki so tem vzpostavljenim jezikom sledili, je Lermontov te jezike že v zgodnjem obdobju na različne načine ustvarjalno prepletal, da bi tako ubesedil lasten, v veliki meri konflikten odnosa do sveta. Medtem ko je pozni Puškin v zreli liriki iskal preprostost verznega izraza, se Lermontov v istem obdobju v svojih pesniških začetkih trudi, da bi vsako misel ali občutje izrazil s številnimi pogosto obrabljenimi pesniškimi podobami, enak poudarjeno metaforičen in zapleten jezik pa večina raziskovalcev odkriva tudi v njegovi zgodnji prozi – v romanu *Vadim* (1832–1834). Zdi se, kot da Lermontov za izjemnost svojega občutenja sveta išče čim bolj neobičajen, poudarjeno pesniški jezikovni izraz, pri tem pa kot nekakšen slovar že izoblikovanih podob uporablja gradivo svojih predhodnikov in sodobnikov. Kar ga pri tem ločuje od ostalih, je izrazita personalizacija ubesedenih idej in tem, saj ga za razliko od velikih predhodnikov, kot sta bila Žukovski in Puškin, ne zanima več vloga poezije pri vzpostavljanju nacionalnega kulturnega kanona v odnosu do tradicije svetovne kulture,⁶ od sočasnih pesnikov, ki vzpostavljajo jezik ruske romantične filozofske lirike, pa ga loči predvsem to, da se namesto t. i. *poeziji misli* (torej abstraktni filozofski liri-

⁵ Številne primere, kjer Lermontov uporablja podobe in primere Žukovskega, Rilejeva, Kozlova, Venevitinova, navaja že Eihenbamu, ki v potrditev tega, da ne gre za preprosto plagiatorstvo, temveč za konstrukcijsko načelo pri oblikovanju pesmi, navaja tudi odlomke, v katerih Lermontov določene pesniške formule ali celo dele besedila v novonastala dela prenaša tudi iz svojih lastnih zgodnjih del (gl. ЭЙХЕНБАУМ 1924: 44–75).

⁶ Žuravljova potrditev te nove vloge vidi v novem odnosu, ki se v ustvarjanju Lermontova vzpostavi do antike: »Лермонтов был, пожалуй, первым крупным русским поэтом, в чьем творчестве почти полностью исчезла античность, и не только как общеевропейский арсенал поэтической образности, но и как та культурная традиция, мера, на которую привычно ориентировалось европейское искусство в течение нескольких столетий.« (ЖУРАВЛЕВА 2002: 7)

ki) posveča predvsem temu, kako v pesmih posredovati »misel v njenem nastajanju, razvoju, z očitnim pečatom zavesti, ki je to misel porodila [...]«. (ЖУРАВЛIEBA 2002: 13) Pri Lermontovu lirska poezija postane lirika, kot pojem razumemo v 19. in 20. stoletju; postane torej izraz individualnega emocionalnega in miselnega odnosa do sveta, in to ne glede na to, da Lermontov svoj izraz sestavlja iz elementov pesniških jezikov sodobnikov.

V množici mladostnih pesmi Lermontova, ki jih avtor sam kasneje ni nikoli objavil, najdemo bolj ali manj uspešne izvirne kombinacije žanrskih, motivnih in idejnih prvin sočasne romantične lirike,⁷ a ko pesnik najde besedno formulo, ki natančno ubesedi njegova občutja, ta postane neločljiv del njegovega pesniškega videnja sveta. Očitno se je pesnik te značilnosti svoje poetike vsaj do določene mere tudi zavedal, saj se kot ena najpogostejših formul v njegovem zgodnjem ustvarjanju pojavlja podoba nenenežnega *iskanja jezika*, s katerim bi bilo mogoče izraziti to, česar ne zmore ubesediti »ne jezik angelov in ne demonov«.⁸

Zgodnjo pesnikovo liriko torej v veliki meri zaznamuje iskanje jezika, in čeprav večina starejših raziskovalcev poudarja ravno razliko med mladostno poudarjeno metaforično liriko do leta 1832 in bolj realistično liriko po letu 1836 (gl. op. št. 3), tudi ti ne morejo mimo dejstva, da imamo tudi v pesnikovem zrelem ustvarjanju opraviti z množtvom različnih pesniških jezikov, s katerimi se pesnik loteva različnih vidikov odnosa subjekt – dejanskost. Namesto osredotočenosti na dejanskost, ki naj bi bila značilna za realizem, je tudi v pesmih, kot sta *Vam pišem danes te vrstice ...* (1840) in *Domovina* (1841), za kateri naj bi bilo po Ginzburgovi najbolj značilno realistično »ujemanje besede s svojim predmetom«, več kot očitno, da je na prvi pogled veristična predmetnost upodobljene stvarnosti (kavkaške bitke in ruske pokrajine) povsem podrejena vzpostavitvi specifičnega odnosa lirskega junaka do stvarnosti.⁹ Raziskovalka sicer pravilno ugotavlja, da si beseda v teh primerih prizadeva biti manj od svojega predmeta (»стремится теперь быть не больше, а меньше своего предмета, оно не договаривает«), a zgolj zato, ker je dejanski predmet umetniške upodobitve pravzaprav odnos subjekta do predmeta.

Ob tem novem, pogojno rečeno realističnem pesniškem jeziku je tudi v zrelem obdobju pri filozofskih temah pogost hiperboličen jezik z bogatim podobjem, tipičnim za romantizem. Komičen konflikt različnih jezikov odlikuje pesnikove ironične pesnitve, kot so na primer *Pravljica za otroke*, *Saška* in *Tambovska blagajničarka* (podr. gl. JAVORNIK 2014: 27–28), medtem ko lahko veliko bolj subtilen dialog veristične predmetnosti in tradicionalnega romantičnega podobja opazujemo v največjih pesnikovih mojstrovinah zrelega obdobja, kakršna je denimo *Sam samoten stopil sem na*

⁷ Tudi najbolj znano delo zgodnjega obdobja, pesem *Jadro* (1832), je kombinacija številnih tipičnih podob romantične poezije, znameniti prvi verz pesmi (»Белеет парус одинокой«) pa si je po navedbah v *Enciklopediji Lermontova avtor »izposodil«* iz neobjavljene pesnitve *Andrej, knez Perejaslavski* Marlinskega (МАРАНЦМАН – ГИРШИМАН 1881: 366).

⁸ Isti verz na temo iskanja jezika (»Ни ангельский, ни демонский язык«) najdemo v treh mladostnih delih pesnika, v pesnitvi *Giulio* (1830), v pesmi *11. junija 1831* ter v pesnitvi *Izmael-Bej* (1832, gl. ЭЙХЕНБАУМ 1924: 65–66).

⁹ V prvem omenjenem delu neposreden opis vojnega spopada vzpostavlja distanco subjekta do naslovnice in sveta, ki mu ta pripada, v *Domovini* pa je podoba ruskega podeželja le element v vzpostavljanju pesnikovega ambivalentnega odnosa do domovine.

cesto ... (1841). Tako se torej tudi v poznem verzem ustvarjanju, ki je sicer nesporno bolj dovršeno od mladostniškega, kot dominanta pojavlja svojevrstno večjezičje, pri katerem pa navadno ne gre za objektno upodobitev raznolike jezikovne stvarnosti, ki naj bi bila po Bahtinu predvsem značilnost proze, v prvi vrsti romana, temveč za soočenje različnih potencialnih literarnih jezikov, ki očitno sodoločajo dojemanje sveta avtorskega subjekta. V potrditev te naše misli naj opozorimo le na polemiko ob pesmi *Urednik, bralec in pesnik* (1840), ki so jo dolgo časa obravnavali kot avtorjevo objektno upodobitev treh možnih jezikovnih in idejnih videnj stanja sočasne književnosti, med katerimi naj bi bila ena izraz avtorjevega osebnega pogleda, drugi dve pa predmet avtorjeve kritike. Različni interpreti so z utemeljenimi argumenti kot *avtorskega* predstavljali tako pogled *bralca* kot pogled *pesnika* (v izvorniku gre za *pisatelja*), dokler ni Jurij Lotman opozoril na dvojnost avtorske perspektive (*kriticizem in utopizem*), ki jo v pesmi celovito izrazita oba glasova (gl. ЛОТМАН 1988).

Podoben premik v razumevanju vloge različnih jezikov je mogoče opazovati ob analizah avtorjevega najpomembnejšega proznega dela *Junak našega časa*. Medtem ko ga je Bahtin v tridesetih letih preteklega stoletja, ko je razvijal svojo teorijo proze, razumel predvsem kot avtorsko objektivacijo jezika samoopisa romantičnega junaka (»boj z notranje prepričljivo tujo besedo, ki je nekdanj obvladovala avtorja« – БАХТИН 2012: 103), so kasnejši preučevalci opozarjali, da so odnosi med besedo avtorja in junaka v romanu bolj kompleksni. Nekateri so poudarjali polifonično naravo dela, čeprav naj bi bila ta po Bahtinu sicer značilna šele za romane Dostojevskaja (gl. УДОДОВ 1989: 42–46), drugi pa izpostavljali bližino avtorske in junakove jezikovne perspektive, saj naj bi slednja s kompleksnim prepletom zunanje in notranje besede celovito upodabljala avtorjevo predstavo o človeku (gl. ЭТКИНД 1899: 110–11).

Ni torej čudno, da Lermontova omenjajo kot začetnika oziroma predhodnika nekaterih osrednjih, čeprav pogosto nasprotujočih si tendenc v kasnejši ruski književnosti, medtem ko so z njegovo umestitvijo v jasno *stadialno* shemo razvoja ruske književnosti prve polovice 19. stoletja težave. Jeziki, ki jih Lermontov v svojem ustvarjanju uporablja, so namreč stvar preteklosti, ključni umetniški cilj – poiskati jezik, s katerim bo mogoče neposredno izraziti različne razsežnosti posameznikovega položaja v sodobnem svetu – pa je cilj sočasne književnosti in njenega prihodnjega razvoja.

3 Demon nečistosti in pornografska muza

Prav v tej luči je mogoče vsaj delno na novo osvetliti tudi del pesnikovega ustvarjanja, ki je bil do sedaj pogosto prezrt kot povsem nepomemben, če pa se je pojavljal kot dejavnik v pesnikovem ustvarjalnem razvoju, pa je bil interpretiran zgolj kot vmesna faza v razvoju pesnikove »realistične« poietike komične pesnitve. Gre za ustvarjanje v obdobju 1833–1835, v obdobju, ko Lermontov praktično preneha pisati poezijo in v katerem so edina verzna dela zabavljaska pesmi in pesnitve, ki so opisovale življenje v Šoli gardnih praporščakov in konjeniških junkerjev ter začetke častniške službe v huzarskem polku. T. i. *junkerska dela*, ki niso bila namenjena tisku, temveč jih je pesnik pisal za interno rokopisno šolsko glasilo *Šolska zarja* (1834) v zabavo sebi in sotrpinom, predstavljajo poseben tip literarne produkcije, ki je imel v

ruski književnosti v tridesetih letih 19. stoletja že skoraj stoletno tradicijo. Praktično vsa se posvečajo spolnosti, temo pa ubesedujejo tudi v jeziku, ki ga (sploh) v ruskem kulturnem kontekstu papir težko prenese in ob katerem bojda spodobne dame še dandanašnji zardevajo.

Vladimir Solovjov, ki je med prvimi v tisku komentiral ta del pesnikovega ustvarjanja, je v njem videl neposreden izraz pesnikove obsedenosti z »demonom nečistosti«, njegovo »pornografsko muzo« pa je označil za »žabo, ki se je pogreznila in trdno obtičala v blatu« (СОЛОВЬЕВ 2002: 344). Lermontova je namreč primerjal s Puškinom, čigar pornografska muza naj bi se kot lastovica lahko poigravala na gladini blatne luže, ne da bi dokončno pristala v njej, medtem ko naj bi se muza Puškinovega naslednika docela podredila demonu nečistosti. Solovjov se sicer v delih obeh pesnikov, ki bi jih bilo mogoče označiti za pornografska, očitno osredotoča predvsem na teme. Zanima ga torej predvsem tisto, na kar cilja prvi del izvorno grškega poimenovanja (grš. *pornē* – prostitutka), vendar podobi *muza-lastovica* in *muza-žaba* vsaj delno poskušata označiti tudi različno *pisavo* (grš. *graphō* – *pišem*), s katero sta se oba pesnika lotila vulgarnih tem.

3.1 Očetje in sinovi

Solovjov ima seveda prav – teksti, ki sta jih Puškin in Lermontov posvetila spolnosti, so v načinu in rabi pesniških jezikov različni, drugačna pa je očitno tudi njihova funkcija, čeprav se ta pri obeh vzpostavlja v odnosu do uveljavljenih pesniških jezikov romantizma in staroste ruskega pornografskega pesništva Ivana Barkova (1732–1768). Slednji predstavlja svojevrstno uganko, saj je kot avtor predvsem rokopisne zapuščine iz dejanskega začetnika ruske pornografske poezije prerasel v legendo neuradne, rokopisne književnosti. Kasneje so mu namreč pripisali večino opolzkih pesniških stvaritev, ki so se v 19. stoletju širile v rokopisnih zbornikih, čeprav je šlo za dela, ki očitno niso mogla nastati v drugi polovici 18. stoletja.¹⁰ Zaradi tega ga nekateri razglašajo celo za očeta sodobnega ruskega literarnega jezika, ki pa naj bi zaradi nesprejemljivosti obravnavanih tem ostal zamolčan, slavo velikega reformatorja ruskega literarnega jezika pa naj bi neupravičeno požel Puškin.¹¹ Ta mitska figura ruske podtalne poezije ima malo skupnega z dejanskim pesnikom in prevajalcem 18.

¹⁰ K. Taranovski je denimo z analizo razvpite pesnitve (*Лука Мудуицев*), ki jo nekateri še danes razglašajo za stvaritev Barkova, prepričljivo pokazal, da gre za delo, ki ima po ritmični strukturi veliko več stičnih točk s Puškinovimi pesnitvami iz tridesetih let kot s teksti, ki izpričano pripadajo Barkovu, ter da je delo verjetno nastalo po vzoru Puškinovih pesnitev v 19. stoletju (gl. ТАРАНОВСКИЙ 1992).

¹¹ Začetki resne literarnozgodovinske obravnave zapuščine Barkova segajo že v začetek devetdesetih let preteklega stoletja (npr. v ЗОРИН 1992a, 1992b, САЮВ 1992), ko je izšla tudi prva zbirka, v kateri so bila objavljena dejanska avtorjeva dela, in ne množica poznejših anonimnih del (БАРКОВ 1992). Liberalizacija knjižnega trga je pomenila predvsem izkoriščanje imena legendarnega pesnika, ki je zagotavljal tržni uspeh različnim nekritičnim zbirkam opolzkih verzov. Tudi v preteklem desetletju so Barkova izdajali zelo različno, od poskusov znanstvenih izdaj (npr. БАРКОВ 2004a) do izdaj, ki ob delih Barkova objavljajo tudi t. i. *barkoviano*, poezijo pa poskušajo sodobnemu razumevanju pornografije približati tako, da jo opremljajo z ilustracijami (npr. v БАРКОВ 2004b). O tem, kako privlačna blagovna znamka je postal Barkov, priča še dejstvo, da so tudi zadnje knjižne izdaje znamenite pesnitve o »živahnem« Luki leta 2012 izšle pod tem imenom.

stoletja Ivanom Barkovim, ki je svojo »pornografsko« pisavo oblikoval v odnosu do uveljavljenih pravil pesnjenja v ruskem klasicizmu. V besedilih, ki jih bralec najde v kritičnih izdajah, gre za svojevrstno različico klasicistične poezije, v katerih na mestih tradicionalnih junakov klasicističnih žanrov nastopajo telesni deli, povezani s spolnostjo, junaštva in velika dejanja pa se namesto v sferi državne politike dogajajo na polju bitke med spoloma.¹²

Že kratek pregled kritične izdaje pokaže, da Barkov praktično v vseh žanrih klasicističnega pesništva opeva isto področje človekovega delovanja, se pa jezik teh del v veliki meri podreja klasicističnim normam, saj se v odah, pesnitvah, poslanicah, elegijah in basnih slogovni register prilagaja zahtevam žanra. Edina stilistična stalnica so vulgarizmi, ki so enaki ne glede na to, ali gre za odo ali basen, in ki v odnosu do različnih tradicionalnih jezikov klasicistične poezije vzpostavljajo jasno občuteno slogovno disonanco.¹³ Očitno je, da se je Barkov pri svojih *adaptacijah* žanrskega sistema klasicizma zgledoval tudi pri Francozih. Eno od ohranjenih del je namreč tudi razširjen prevod mladostniške razvratne *Ode Priapu* Alexisa Pirona (1689–1773), čeprav prenosa praktično celotnega žanrskega sistema klasicizma v sfero pornografije ni mogoče pojasniti s tradicionalnimi pojavnostmi dinamizacije žanrskega sistema, kakršni sta v 17. in 18. stoletju parodija in travestija (gl. JUVAN 2000: 42). Parodična raba uveljavljenih literarnih jezikov za ubesedovanje nove, literarnemu kanonu povsem neprimerne vsebine, je sicer nedvomno prisotna, obenem pa vulgarizmi, ki v slogovno okolje tradicionalne žanrske vsebinske sheme (slavljenje junaka v odi, njegova junaštva v pesnitvi, fabulativni konflikt z moralnim naukom v basni) vnašajo novo, grobo jezikovno preobleko, do neke mere sledijo načelom travestije. Obe načeli očitno nista rabljeni v tradicionalni znotrajliterarni vlogi, saj njun namen ni rušenje oziroma dinamizacija žanrskega sistema klasicizma, temveč celovita uporaba slednjega za opis spolnosti (ter delno nasilja in pijančevanja) kot nekakšne sfere antikulture.¹⁴ Ob tem poulični jezik prodira v literaturo v zelo omejenem obsegu (prenaša se praktično le bogat nabor »ljudskih« sinonimov za označevanje vseh mogočih obscenosti) in v njej sobiva z jeziki *prave* poezije, zato je očitno, da glavni namen tega prepleta ni ne parodično rušenje klasicističnega kanona, niti neposreden, veristični opis opolzlosti v vulgarnem jeziku gostilniškega vsakdana.¹⁵ Barkov je očitno zgolj iskal jezik, s katerim bi bilo mogoče »opevati« človekove dejavnosti, ki jih je klasicistična poezija spregledala in ki so mu bile – če sodimo po ohranjenih drobcih njegove biografije – tudi

¹² V ilustracijo navedemo le naslova ode *Zmagonosni junakinji pizdi* in pesnitve *Spopad za primat med kurcem in pizdo*.

¹³ Na primer v tradicionalnem nagovoru Apolonu v prvih štirih verzih ode *Pizdi*, kjer božanskega pokrovitelja poziva, naj »potrese z jajci« ter v takt s »tičem glasno udari po liri« (»Тряхни мудами, Аполлон, / Ударь елдою громко в лиру, / Подай торжественный мне тон / В восторге возгласити миру.« – Барков 1992: 45).

¹⁴ Po Tinjanovu bi torej lahko dejali, da gre za rabo »parodičnih oblik v neparodični funkciji« (Тынянов 1977: 290).

¹⁵ Andrej Zorin v spremni študiji k izdaji Barkova opozarja, da imata obe vlogi, ki so ju tradicionalno pripisovali Barkovu – vloga parodičnega rušitelja klasicističnega literarnega kanona in vloga utemeljitelja demokratične »stihjsko realistične« poezije – z njegovo dejansko zapuščino pravzaprav malo opraviti (Зорин 1992b: 12–13).

osebno precej blizu.¹⁶ Za vzor je vzel antično erotično poezijo in podobne dosežke francoskih piscev, klasicistično jezikovno doktrino treh slogov, ki je določala obseg rabe cerkvenoslovanskih in vzhodnoslovanskih jezikovnih prvin v ruski poeziji, pa je na svojstven način dopolnil z vulgarnim besedjem za opisovanje spolnosti. S tem je ustvaril poezijo, ki je na piedestal, ki so ga v klasicistični poeziji zasedali junaki posameznih žanrov, ustoličila intimne telesne dejavnosti ter najintimnejše telesne dele.

Dela, ki so bila očitno namenjena zabavi v veseljaških krogih takratnega peterburškega izobraženstva, so kmalu sprožila trend podtalne, »moške« poezije, podobne tekste pa so v zadnjih desetletjih 18. stoletja ustvarjali tudi drugi avtorji. Celoten opus, ki se je širil v rokopisnih zbornikih, je bil na začetku 19. stoletja znan večini izobražene publike.¹⁷ Prav zato je lahko v kulturi ruskega romantizma v desetih in dvajsetih letih 19. stoletja podoben tip tekstov dobil drugačno vlogo: iz sfere ločene veseljaške parakulture se je »pornografija« vse bolj pomikala na obrobje sistema visoke literature, kjer je sooblikovala alternativno predstavo o romantičnem pesniku, ki je ob preroku in glasniku višjih resnic lahko tudi pretkan veseljak in lahkoživec (gl. ЛОТМАН 1992: 212–16), zato so imele v tem času različne vrste transgresij tudi pomembno vlogo v živahnih literarnih polemikah obdobja.

Viktor Živov v analizi *bogokletnih* elementov v poeziji tega obdobja ugotavlja, da gre za dialog s svetostjo, ki običajno ni politično ali religiozno motiviran, temveč je v ospredju karnevalesko rušenje prepovedi in omejitev, ki zadevajo samo kulturno produkcijo, v prvi vrsti literarno, zato se parodične medbesedilne reference na nabožne tekste pojavljajo predvsem v posonicah in epigramih, pogoste pa so tudi v pismih, v katerih pesniki med seboj razpravljajo o literarnih temah (ЖИВОВ 2002: 671–76). Nekaj podobnega velja v tem obdobju tudi za parodično poseganje v kulturno »podtalje« spolnosti, saj se tudi pornografski elementi lahko pojavljajo kot sredstvo metaliterarne refleksije. V morda najbolj znanem Puškinovem tovrstnem delu, v pesnitvi *Gabrieliada* (*Гаеppиуиада*, 1821), gre hkrati za klasično parodijo junaške pesnitve (visoka forma junaške pesnitve – nizka vsebina lahkotnih ljubezenskih prigod), obenem pa imamo na ravni vsebine opraviti z bogokletno predelavo biblijske zgodbe Marijinega oznanjenja (mlada Judinja se istega dne preda »skušnjavcu, angelu in Bogu«). Živov povezuje pesnitev s francoskimi vzori, ki naj bi ob prenosu v ruski kontekst izgubili družbeno polemičnost (boj s klerikalizmom) ter prešli v »literarno (in to specifično literarno) pozo svobodomiselnosti« (643). Obenem se v pesnitvi tema veččega zapeljivca povezuje tudi s temo pesnika: Nebeški oče poskuša mladenkino srce osvojiti z »ljubezenskimi psalmi« v »vzhodnem, barvitom slogu«, ¹⁸ padli angel pa jo v greh

¹⁶ Ohranjene podatke sicer zelo zanimive biografije Barkova je v spremni besedi prve znanstveno ambicioznejše izdaje njegovih del strnil Nikita Sapov (САПОВ 1992).

¹⁷ Praktično vsi avtorji, ki pišejo o tej temi, navajajo Puškinovo misel, da je poznavanje tovrstne poezije del splošne razgledanosti. Leta 1836 je mladega Pavla Vjazemskega podučil: »Вы не знаете стихов однофамильца Баркова, вы не знаете знаменитого четверостишия... (обращенного к Савоське) и собираетесь вступить в университет? Это курьезно. Барков — это одно из знаменитейших лиц в русской литературе; стихотворения его в ближайшем будущем получат огромное значение.« (Вяземский 1998: 180).

¹⁸ »Он сочинял любовные psалмы / И громко пел: 'Люблю, люблю Марию, / В унынии бессмертие влечу ... / Где крылья? к Марии полечу / И на груди красавицы почию!..' / И прочее... всё, что придумать мог, – / Творец любил восточный, пестрый слог.« (Пушкин 1977–1979: IV, 109).

zapelje s »pravo zgodbo« o tem, kako je pred Bogom rešil Evo (sam namreč ni dvorni zgodovinar ter mu za razliko od Mojzesa ni mar za uradni naziv *preroka*). Gabriel, glavni junak pesnitve, po zmagi nad skušnjavcem s svetimi besedami naznani brezmadežno spočetje ter ob tem z nekoliko manj svetimi udi dekletu vzame nedolžnost. Zapeljevanje je torej besedna umetnost, v kateri se kot pomembno vprašanje pojavlja odnos med visokimi besedami različnih *ustvarjalcev* ter čutnimi vzgibi, ki vodijo njihova dejanja.

Še bolj je problem ustvarjalca v ospredju v dveh Puškinovih zgodnejših licejskih delih, v satirični pesnitvi *Senca Fonvizina* in baladi *Senca Barkova* (obe deli sta nastali v obdobju med 1814 in 1816).¹⁹ Teksta mladega Puškina odražata dvojno predstavo o romantičnem pesniku: Fonvizin se v pesnitvi iz carstva mrtvih vrne kot strog sodnik nezavidljivega stanja na sodobnem ruskem Parnasu, medtem ko je vrnitev Barkova mnogo bolj zemeljska – iz onostranstva se vrne v »bordel na Meščanski«, kjer bivšega popa, ki ima po napornem večeru težave s potenco, navdahne za nove podvige, ki so hkrati posteljni in literarni.²⁰ Satira v *Senci Fonvizina* je izrazito vezana na visoke žanrske vzorce klasicizma, ti pa so v očitnem neskladju s stanjem ruske poezije, kot ga šaljivo riše Puškin.²¹ V *Senci Barkova* je stilistična referenca poezije preteklega stoletja vulgarna neposrednost, s katero Barkov opeva telesnost. V obeh primerih gre za poigravanje z že znanimi jeziki poezije, med katerimi sicer vsi niso jeziki tiskane poezije, cilj tega poigravanja pa je raziskovanje alternativnih predstav o ustvarjalcu, ki sobivajo s kanonično predstavo o romantičnem pesniku preroku.

Junkerska dela Lermontova so se torej pojavila v okvirih že vzpostavljenega sistema marginalnih literarnih pojavov, ki so služili predvsem interni zabavi ožjih, pretežno moških socialnih ali profesionalnih krogov. A veseljaška skupinica »akademikov«, ki jo je navdihoval Barkov, in mladi nadebudni ustvarjalci Puškinovega kroga, ki so si s tovrstnimi vragolijami krajšali čas v znamenitem Carskoselskem liceju, so se v marsičem razlikovali od gojencev vojaške šole, v kateri se je v prvi polovici tridesetih let znašel Lermontov. Grobo, pogosto vulgarno okolje, z jasno vzpostavljenim, četudi v marsičem samosvojim vrednostnim sistemom, ni imelo nikakršnega stika z visoko kulturo dobe, v odnosu do katere sta se osmišljali »porno« pisavi Barkova in Puškina, zato so ta del pesnikovega ustvarjanja navadno osmišljali v luči poznejšega razvoja pornografske poezije. Slednja naj bi prav v tridesetih letih 19. stoletja vse bolj prehajala v »območje nizkega kvantaštva ter prijateljskih prostaštev v moških izobraževalnih ustanovah zaprtega tipa« (Зорин 1992b: 9) in prav Lermontov naj bi

¹⁹ Medtem ko se je prva ohranila med Puškinovimi rokopisi, so nekateri še vedno mnenja, da Puškinovo avtorstvo precej bolj robate balade o Barkovu ni nesporno dokazano (gl. Ларионова 2002).

²⁰ Duh velikega pornografa, ki se prikaže junaku, slednjega pozove, naj sledi njegovemu pesniškemu vzoru. Namesto vzorcev velikih klasikov naj povsod slavi Barkova in ustvarja njemu v čast, on pa bo poskrbel zanj. V nadaljevanju balade, ko se junak pop Jebakov znajde v težavah v ženskem samostanu, ga v kritičnem trenutku v zahvalo za njegove zveste slavospeve duh pesnika znova reši, tako da mu pričara erekcijo, ob kateri mati prednica, ki ima ubogega junaka za spolnega sužnja, od strahu izpusti dušo.

²¹ Nenadarjeni Hvostov piše, nadarjeni Batjuškov pa spi z napol golim dekletom ali kot v arhaičnem pesniškem jeziku 18. stoletja ugotavlja Merkur, ki spremlja mrtvega pesnika: »Он стоит их,— сказал Меркурий,— / Эрата, грации, амурь / Венчали миртами его / И Феб цевницею златою / Почтил любимца своего; / Но, лени связанный уздою, / Он только пьет, смеется, спит / И с Лилой нежится младою, Забыв совсем, что он пиит« (Пушкин 1977–1979: I, 146).

bil s svojimi junkerskimi deli eden začetnikov tega novega tipa pornografske poezije, ki ni v ničemer umetniško izvirna in je namenjena zgolj zabavi (torej po Solovjovu rezultat navdiha *muze-žabe*).²²

Če v širšem kontekstu razvoja opolzke poezije torej temu segmentu Lermontovega ustvarjanja ne gre pripisovati kakega izjemnega pomena, je ob razmisleku o pomenu teh del za ustvarjalno evolucijo samega Lermontova njihova vloga nekoliko drugačna. Že Ejhenbaum je opozoril na vlogo, ki jo imajo ta dela pri formiranju sloga poznih ironičnih pesnitev, kot sta *Saška* in *Tambovska blagajničarka* (ЭЙХЕНБАУМ 1924: 120–21), podobno razvojno vlogo tem delom pripisujejo tudi sodobnejši raziskovalci (gl. JAVORNIK 2014: 25–26). Hkrati pa so ta dela – če jih obravnavamo tudi v kontekstu specifičnega sistema ruske opolzke poezije – pomembna za osvetlitev osnovne tipološke specifikke pesnikove zapaščine.

Povsem enako kot v zgodnjem in kasnejšem zrelem ustvarjanju se pesnikova »umetniška« metoda tudi v prehodnem, junkerskem obdobju opira na že znane in uveljavljene jezike; v tem primeru gre pač za jezike »pornografske« lirike, cilj variacij že znanih »moških« pesniških jezikov obdobja pa očitno ni raziskovanje mejnih območij literarnega, temveč osmišljanje lastnega položaja v okolju, ki je bilo po vrednotah in zahtevah tako zelo daleč od mladostnih romantičnih idealov. V razmeroma skromnem številu ohranjenih junkerskih del se Lermontov – podobno kot pred njim Barkov in Puškin – opre na klišejske predstave o visokih žanrih: napiše odo (*Oda stranišču*), poslanico (*Tiesenhausnu*) ter tri pesnitve: *Špital*, *Peterhofski praznik* in *Ulanka*.²³ A navezovanje na tradicionalni kontekst visoke poezije v konfliktu s profano temo je v vseh omenjenih delih izrazito biografsko. Če Barkov išče jezik, v katerem bi abstraktno slavil vse telesno, in če Puškin raziskuje alternativne predstave o pesniku in pesništvu, se Lermontov s podobnimi pesniškimi postopki loti ubesedovanja neposredne biografske izkušnje, v kateri visoki ideali trčijo ob profano stvarnost.

²² Pri tem je tudi za to pornografsko poezijo značilno, da je del njene draži v poimenovanju tistega, kar v spodobnih krogih ostaja neimenovano, del pa v samem onečaščenju »svetega prostora« ruske poezije. Zato se tudi v drugi polovici 19. stoletja, ko se kot največji mojstri tovrstnega ustvarjanja uveljavijo M. N. Loginov, A. V. Družinin, P. V. Šumaher ter bralcem nekoliko bolj znana Ivan Turgenjev in Nikolaj Nekrasov, ta poezija poigrava v vzorci visoke poezije, ki jo v tem času predstavljajo predvsem kanonična dela Puškina in Lermontova. Smisel tovrstnega literarnega zabavljaštva pa je v tem času daleč od aktualnih vprašanj, ki jih razrešuje realistična književnost; v prvi vrsti gre za zabavo, čeprav je pri nekaterih avtorjih to lahko tudi način razreševanja »manjvrednostnih kompleksov na področju spolnosti [...] ali [...] izhod za temni eros [...], izgnan iz [...] legalnega ustvarjanja« (RANČIN 1993: 8).

²³ Kot je pri delih, ki so dolgo živela le v rokopisih, običajno, je celoten seznam junkerskih del precej nedorečen. Prva tri navedena dela so se v tisku prvič pojavila v zborniku pornografske literature z začetka 19. stoletja, ki je leta 1879 izšel v Ženevi (*Eros Russe. Русский эрот не для дам*). Od izdaje, ki jo je v tridesetih letih uredil Ejhenbaum, so omenjena dela navadno vključena v akademske izdaje zbranih del Lermontova, a le kot priloge in v cenzuriranih različicah, v katerih so vsi vulgarizmi izpuščeni ali označeni le z začetnimi črkami besed. Prav Ejhenbaumova izdaja (ЛЕРМОНТОВ 1935–1937) med junkerska dela vključuje tudi poslanico *A. A. F[adejevju]*, ki pa je po slogu veliko bolj groba kot ostala junkerska dela in se bolj kot z jeziki visokega pesništva spogleduje z jezikom šolske straniščne poezije. Očitno tudi njeno avtorstvo ni povsem nesporno, saj se v poznejših izdajah pesnikovih del ne pojavlja kot del junkerske zapaščine pesnika. O nelagodju, ki ga še vedno zbuja tovrstna dela, priča tudi dejstvo, da niso redke tudi »polne« izdaje pesnikovih del, ki junkerske tekste povsem spregledajo (npr. ЛЕРМОНТОВ 1989).

3.2 Dve svetišči [stranišči] in dva naslovnika ...

Oda stranišču opeva konkreten prostor, šolsko stranišče, ki je predstavljeno v dnevni in nočni podobi. V dnevni različici imamo opraviti z bahtinovsko karnevalske podobe svetišča, v katerem gojenci opravljajo vsakodnevni obred, hkrati pa gre za zatočišče, v katerem so gojenci varni pred očmi šolske administracije in nasiljem starejših vrstnikov. V tipičnem združevanju visokega in nizkega in v spreobračanju visokega in nizkega (obraza in zadnjice) se Lermontov opira na pesniške vzorce klasicizma, osnovni okvir parodije pa opredeljuje že sam naslov (oda kot elitni žanr klasicizma slavi prostor, o katerem spodobni ljudje ne govorijo naglas):

О ты, вонючий храм неведомой богини!
 К тебе мой глас... к тебе взываю из пустыни,
 Где шумная толпа теснится столько дней
 И где так мало я нашел еще людей!
 Прими мой фимиам летучий и свободный,
 Незрелый, слабый цвет поэзии народной! (ЛЕРМОНТОВ 2000–2002: II 211)

A »smrdljivo svetišče neznane boginje«, v katerega se po zajtrku s svojimi pipami pred vsemi tegobami šolskega življenja zatečejo mladi junckerji, se – ko se šola pogrezne v temo – spremeni v drugačno zatočišče, v prostor, v katerega se v tem grobem okolju lahko zateče porajajoča se ljubezen. V tem delu ode se nabuhla klasicistična retorika umakne tipično romantičnemu jeziku, ki se – ker pač skrivnosti človeške duše ni mogoče dokončno ujeti v besedo – zateka k fragmentarni upodobitvi in namigom:

Но вот над школою ложится мрак ночной,
 Клерон уж совершил дозор обычный свой,
 [...]
 Вдруг шорох! слабый звук! и легкие две тени
 Скользят по каморе к твоей знакомой сени...
 Уж сблизилась они... еще лишь миг единый
 — Но занавес пора задернуть над картиной,
 Пора, чтоб похвалу неумолимый рок
 Не обратил тебе в язвительный упрек. (II 212)

Stranišče junkerske šole se tako kaže kot dvojno svetišče, kot hram človekovega jutranjega fiziološkega obreda, ki je – kot svetišča v številnih kulturah – tudi prostor, v katerem so verniki varni pred nasiljem, obenem pa je to tudi svetišče nežne mladostniške ljubezni. Prehod med obema deloma v štirih verzih jasno nakaže to dvojnost:

Когда ж Ласковского приходит грозный класс,
 От поисков его ты вновь скрываешь нас,
 И ... скромная красавца молодого
 Является тебе отважно без покров! (II 211–12)

Kolektivni subjekt karnevalskega kulta stranišča (torej krog pesnikovih kolegov) je tu varen pred zunanjim svetom, hkrati pa je to tudi prostor, v katerem lahko mladenič (individualni subjekt) varno razkrije svoj »pravi obraz« (v jeziku parodije:

razgaljeno zadnjico), ki ga je sicer prisiljen skrivati tudi pred tovariši. Na tej točki v odi izgine parodično druženje elementov ode z vulgarizmi, nadomesti ga fragmentarni romantični jezik namigov, v katerem pesnik oriše romantično nočno srečanje dveh ljubimcev, dokler v ključni točki, ko bi moral konkretizirati literarno podobo, ne obmolkne s pojasnilom, da bi se tu pohvala (torej *oda*) lahko sprevrgla v svoje nasprotje – v očitek.

V kontekstu parodične ode, ki izraža kolektivno karnevalsko smešenje šolskega okolja, je torej neprimerno osmišljati istospolno zvezo med dvema gojencema. Za kaj takšnega so primernejši individualni lirski jeziki romantizma, zato Lermontov drugo junkersko delo s to temo napiše v dialogu dveh uveljavljenih žanrov romantizma – prijateljske in ljubezenske poslanice. V romantični liriki sta obe vrsti tega tradicionalnega žanra osmišljali medosebne odnose lirskega subjekta, prva odnos do sorodne duše, pogosto sobrata-pesnika, druga – pogosto tudi kritično – do pesnikove izbranke. Oba tipa poslanice najdemo tudi v pesnikovem zgodnjem ustvarjanju pred letom 1932,²⁴ v pesmi *Tiesenhausnu* pa Lermontov njune ključne prvine združi v ambivalentno celoto in naslovnika – mladega šolskega zapeljivca – hkrati postavi v obe vloge:

Не води так томно оком,
Круглой ... [жопкой] не верти,
Сладострастьем и пороком
Своенравно не шути.
Не ходи к чужой постеле
И к своей не подпускай,
Ни шутя, ни в самом деле
Нежных рук не пожимай.
Знай, прелестный наш чухонец,
Юность долго не блестит!
Знай: когда рука Господня
Разразится над тобой,
Все, которых ты сегодня
Зришь у ног своих с мольбой,
Сладкой влагой поцелуя
Не уймут тоску твою ...
[Хоть тогда за кончик хуя
Ты бы отдал жизнь свою.] (II 213)

V šaljivem jeziku prijateljske poslanice, ki v ozkem intimnem krogu dopušča najrazličnejše drznosti, je naslovnikov »greh«
orisan humorно. Lermontov načrtno družī romantične klišeje z vulgarizmi,²⁵ a kar se v prvem delu pesmi kaže kot prijateljsko zabavljanje nad slabostmi enega med enakimi, se v drugem delu pesmi s tipično temo ljubezenske poslanice premesti v povsem drugačen kontekst. Očitek, za katerega se je

²⁴ Tu omenimo le bolj znani mladostni ljubezenski poslanici, kot sta *Ne misli, da sem vreden tvojega sočutja ...* (1830) in *Ne bom pred tabo se ponižal!* (1832). Tipične poteze prijateljske poslanice v duhu anakreontske poezije najdemo v njegovi pesmi *Pir* (1829).

²⁵ V strukturi pesmi to opozicijo jasno izpostavljajo sintaktični paralelizmi in rime: *водитъ оком – вертеть жоп[к]ой, пожимать руки – подпускать к постели, влага поцелуя – кочик хуя.*

zdelo, da je uperjen proti istospolni ljubezni kot taki, se razkrije kot očitek spregledanega oboževalca prevzetnemu oboževancu (s tipičnim romantičnim motivom minljive mladostne lepote). Povedno je, da do zadnjih dveh verzov, ki ju »spodobne« izdaje praviloma kar izpustijo oziroma nadomestijo s tripičji, v drugem delu poslanice ni niti sledu frivolnosti. V teh verzih je v tipičnem jeziku romantične ljubezenske lirike vzpostavljena ljubezenska relacija med lirskim subjektom in naslovnikom, za nominalno kolektivnim subjektom (*наш чухонец*) se razkriva osebna prizadetost lirskega subjekta (»Знай, прелестный наш чухонец ... [...] Не уймут тоску твою ... «), dokler se v zadnjih dveh verzih iluzija ne razblini in poslanica se z grobo vulgarnostjo vrne v sfero prijateljske zabave.

Za naš premislek ni pomembno, kakšen je bil pesnikov dejanski odnos do istospolne ljubezni, a iz obeh obravnavanih del s to tematiko je več kot očitno, da ga je vprašanje istospolne ljubezni zaposlovalo bolj od običajnega šolskega norčevanja iz teme. Ob tem je ob vprašanju telesnega, ki bi ga bilo povsem mogoče ustrezno ubesediti v obstoječih pornografskih verzih jezikih dobe, pomemben del vprašanja tudi intimna čustvena razsežnost tovrstne ljubezni, ki jo je Lermontov, ki je v to okolje prišel poln mladostnih romantičnih idealov, poskušal osmisliti z znanimi jeziki romantične poezije.

3.3 ... ter avtor in junak našega klasa ...

Bolj celovito je sistem vrednot grobega vojaškega okolja predstavljen v treh junkerskih pesnitvah. Vsa tri dela tega žanra – *Špital*, *Peterhofski praznik* in *Ulanka* – osvetljujejo idealnega junaka mladostne moške družbe, neustrašnega pretepača, drznega in potentnega ljubimca ter velikega ljubitelja alkohola, a na komičen način, saj se glavnim junakom v pesnitvah ta »ideal« izmika. V *Špitalu* mora knez Barjatinski, ki poskuša za stavo dokazati svoje osvajalske sposobnosti pri mladi služabnici, priznati premoč izkušenejšega tekmeča Lafája, da pa je ponižanje še večje, ga ta na koncu reši tudi pred kočijazem, ki z gorjačo brani čast dam. Knez Barjatinski, čigar nočni pohod se konča v popolnem razočaranju, je sicer najnesrečnejši med drznimi osvajalci, a tudi mladi častnik, ki se na paradi v *Peterhofskem prazniku* v grmovju razvedri z mlado obiskovalko slavja Malašo, doživi razočaranje, ko se po napornem lovu za mladenko in uspešnem »naskoku« v grmičevju uspeh izrodi v pirovo zmago in se gospodična izkaže za poklicno prodajalko ljubezni, ki od mladeniča zahteva plačilo.²⁶ Podobno se iluzija velike ljubezenske zmage razblini skupini veseljaških ulancev v *Uranki*. Mladeniči, ki so na šolskem vojnem pohodu, se v kašči hiše, v kateri so se nastanili za tisto noč, kar skupinsko lotijo dame, ki jim jo je priskrbel izkušenejši kolega. Med pijanskim veseljačenjem se družno posvetijo »drzni lepotici« v škrlatnem, naslednje jutro pa v neprivlačni, blede, upadli, podpluti in mlahavi ženski, ki jo zagledajo ob odhodu, nihče niti ne prepozna ljubezenske boginje prejšnje noči.

Ob mladem junaku, ki si bolj ali manj uspešno prizadeva, da bi odigral vlogo ide-

²⁶ Mladec se na to odzove z odločnimi besedami in klofuto: »Ты знай, я не балую дур: / Когда ... [ебу?], то *par amour!* / И так, тебе не заплачу я; / Но если ты простая [блядь] / То знай: за честь должна считать / Знакомство юнкерского ... [хуя]! / — И приосанясь, рыцарь наш, / Насупив брови, покосился, / Под мышку молча взял палаш, / Дал ей пощечину — и скрылся.« (III 341)

alnega junkerja, je v dveh delih poleg predmeta poželenja (torej »junakinjah« Marisi, Malaši in Tatjani) v ospredju tudi utelešenje tega ideala – starejši, očitno izkušenejši častnik Lafá. V *Špitalu* mu pripade vloga antagonista: on je tisti, ki izzove glavnega junaka, da se ponoči poda na podstreho. Ko se stvari zapletejo in se knez pomotoma namesto služabnice v temi loti ostarele gospodarice, ta zažene vik in krik; na pomoč ji priteče kočijaž, ki kneza prepodi v shrambo, tam pa se v temi že predajata užitek Lafá in Marisa. V zagatni situaciji, ko sta se s soborcem znašla obkoljena na sovražnem ozemlju, pobudo prevzame Lafá in jima izbori neoviran umik v spodnje prostore. »Strašni Lafá« kot utelešenje junkerskega ideala ima pomembno vlogo tudi v *Ulanki*, saj je prav on »kvartirant«, ki mladcem poišče prenočišče in organizira skupinsko ljubezensko zabavo. On je tudi edini, ki zjutraj v obžalovanja vredni kreaturi prepozna junakinjo prejšnjega večera, in tako edini, ki glede vsega, kar se je dogajalo prejšnjo noč, nima nikakršnih iluzij.

Komičnost junakov junkerskih pesnitev torej izvira iz razkoraka med idealno predstavo in realnostjo. Lermontov svoje konkretne sotrpine slika v situacijah, ki jih ni mogoče ustrezno opisati ne z jezikom junaške pesnitve ne z jezikom romantične ljubezenske poezije, in ko se opisana dejanskost pomakne predaleč od literarnega ideala, se bralcu razkrije groba vsakdanja stvarnost, ki jo veliki meri predstavljajo vulgarnizmi. Kot primer navedimo šesto kitico *Špitala*, v kateri Lafa rešuje nesrečnega kneza:

Ужасней молнии небесной,
 Быстрее смертоносных стрел,
 Лафа оставил угол тесной
 И на злодея полетел;
 Дал в зубы, сшиб его — ногою
 Ему на горло наступил;
 — «Где ты, Бярятинский, за мною,
 Кто против нас?» он возопил.
 И князь, сидевший за лоханкой,
 Выходит робкою стопой,
 И с торжествующей осанкой
 Лафа ведет его домой.
 Как шар по лестнице скатился
 Наш ... [голожопый] купидон,
 Ворчал, ругался и бесился
 И морщась спину щупал он. (III 335–36)

Pompozni jezik junaške epike prehaja v jezik ulice in namesto »nebeških gro-mov« in »smrtonosnih strel«, ki »letijo nad sovraga«, je pred nami »goloriti kupid«, ki se preklinjaje kotali po stopnicah.

V *Ulanki* lahko opazujemo obraten primer, ko iz grobega opisa grozeče horde pijanih junkerjev, ki se trumoma odpravljajo v kaščo na zabavo, pesnik preide v precej nežnejši opis Tatjane:

[...]
 Они накинутся толпою,
 [Манду до жопы раздерут]
 И ядовитой ... [малафьею]
 Млады... [е ляжки] обольют!..
 Увы, в пунцовом сарафане,
 Надев передник белый свой,
 В амбар пустой уж ты заране
 Пришла под сенью мглы ночной...
 Неверной, трепетной рукой
 Ты стелешь гибельное ложе!
 Простите, счастливые дни...
 Вот голоса, стук, гам — они...
 Земля дрожит... идут... о, боже!..
 Но скоро страх ее исчез...
 Заколыхались жарки груди...
 Закрой глаза, творец небес!
 Жамтите уши, добры люди!.. (III 344–45)

Preteča potentnost razgretih mladcev je podana z nizom v zbranih delih cenzuriranih vulgarizmov, ki prevladujejo do točke, ko bralec prvič spozna junakinjo. V tej točki se jezik povsem spremeni in pred nami je dekle v škrlatni obleki in belem predpasniku, ki s tresočimi rokami v mešanici strahu in vznemirjenja pričakuje nočne goste. Ob njihovem prihodu ne prevlada vznemirjenje, »zazibljejo se plamteče prsi« in začnejo se dogajati stvari, ki jih spodobni ljudje ne vidijo in ne slišijo. Ker se očitno ne dogaja nič, kar ne bi bilo nekaj verzov prej napovedano v skrajno vulgarnem jeziku, je jasno, da je ubeseditvena perspektiva v tem delu, ki se zateka k romantičnemu jeziku fragmentarne nedorečenosti in namigov, drugačna. Na prvi pogled gre za perspektivo junakinje, saj osrednji del prehaja v njen notranji monolog, a ko se v nadaljevanju besedila razkrije, da so junckerji noč v resnici preživelci z ostarelo in neprivlačno žensko, se perspektiva junakinje izkaže za iluzijo – za idealno podobo še nedolžne, a voljne in čutne mladenke, ki so si jo v svojih z alkoholom podžganih predstavah naslikali razvneti mladeniči.

Podobnih primerov bi lahko navedli precej, za vse pa je značilno, da je za razliko od Puškinovega poigravanja z visokimi (Fonvizin) in nizkimi (Barkov) literarnimi vzori tu raba različnih znanih pesniških jezikov podrejena osmišljanju biografske izkušnje. Lermontova ne zanimajo abstraktna literarna vprašanja, temveč poskuša z znanimi literarnimi jeziki na različne načine osvetliti položaj mladeniča v situaciji, ko različne šolske legende o »posvetnik« častniških junaštvih ter mladostne idilične predstave o ljubezni trčijo ob kruto in pogosto vulgarno stvarnost.

Vsi junaki obravnavanih pesnitev so pesnikovi šolski stotrini, vendar se Lermontov tudi v primerih, ko junakov ne identificira z imeni, potrudi, da med seboj in junaki vzpostavi distanco.²⁷ Šolska publika, ki so ji bila dela prvotno namenjena, je slednje

²⁷ Lermontov je pripadal huzarskemu oddelku garde, junak *Peterhofskega praznika* je jasno označen kot kirasir, medtem ko v *Ulanki* nastopa skupina ulancev. Tudi v delih, kjer junaki niso poimenovani, so slednje uspeli identificirati literarni zgodovinarji (gl. ЛЕРМОНТОВ 2000–2002: III 385–88).

zlahka prepoznala na podlagi opisanih dejanj (nekateri od njih so Lermontovu nespodobno slavo, ki so jim jo dela prinesla, zelo zamerili), obenem pa analiza razkrije, da je Lermontov v teh komičnih zarisih doživetij vojaškega okolja soočal potencialno konfliktno jezike njihovega osmišljanja. Od tod bogastvo različnih perspektiv, ki so v literarnem smislu bližje tradiciji *Jevgenija Onjegina* kot tradiciji Puškinovih »porno-grafskih« del, čeprav gre za dela, ki so nastala iz povsem drugačnih vzgibov (zabava, ugled, ki so mu ga ta prinašala v krogu vrstnikov).

Lermontov tudi kot »pornograf« očitno raziskuje potenciale različnih pesniških jezikov, in četudi se v treh pesnitvah na prvi pogled zdi, da gre za dela, v katerih zgolj smeši nespretnosti svojih šolskih kolegov, gre na ravni literarnega osmišljanja pesnikove lastne biografske izkušnje za problem, ki je nedvomno predvsem avtorski. Formalno je avtorska perspektiva udejanjena v vrsti literarnih klišejev (npr. v uvodnem in sklepnem nagovoru bralcu v *Špitalu* ter v sklepnem nagovoru v *Ulanki*), ki ustrezajo osnovnemu žanrskemu okviru parodične pesnitve, a pripovedovalec se ves implicitno umešča tudi v opisovano dogajanje (npr. v opisu slavja v *Peterhofškem prazniku*, v uvodnem opisu pohoda v *Ulanki* ali sklepnega veseljačenja v *Špitalu*). Na ta način je vedno nekje na meji med upovedovano zunajliterarno stvarnostjo, ki je nesporno groba in profana, in samim aktom upovedovanja, ki raziskuje, kako posamezni znani pesniški jeziki te vulgarnosti lahko osvetlijo v najrazličnejših smiselnih kontekstih.²⁸

4 Zakaj torej pornografija?

Nalašč. Ob pesnikovi dvestoletnici bomo ob izdatni podpori ideološkega aparata priča še eni v vrsti kanonizacij velikanov ruske književnosti v času, ko se pod pretnostjo zaščite nedolžnih mladih duš v ruskih medijih znova uvaja cenzura. Država si znova prizadeva, da bi pred neprimernimi jeziki ščitila svoje (zaenkrat sicer res le mladoletne) državljane, a pot, ki raje kot osmišljanje odnosa med jezikom in upodobljenim predmetom izbere prepoved, je v ruski kulturi dodobra uhojena, znano pa je tudi, kam vodi. V takšni situaciji se je ob avtorju, ki je pri izbiri jezikov, s katerimi je osmišljal svoj odnos do sveta, do konca ostajal skrajno nedogmatičen, bolje zadržati na margini, sploh če to področje zanimivo osvetljuje pesnikovo splošno ustvarjalno težnjo po »posvajanju« že izoblikovanih pesniških jezikov.

To »posvajanje« je pesnikov glavni »doprinos« v kulturi obdobja. Ko Lidija Ginzburg izpostavlja Lermontova kot avtorja, ki je v svojem ustvarjanju »najceloviteje udejanjil absolutno enotnost osebnosti« (Гинзбург 1997: 170), kot bistveno prvino njegove zgodnje lirike poudarja, da je z že znanimi romantičnimi pesniškimi sredstvi prvi vzpostavil celovito avtorsko literarno samopodobo (v avtoričini terminologiji –

²⁸ V pesnitvi *Mongo*, ki je sicer nastala nekoliko kasneje, a jo večina raziskovalcev razvojno povezuje z junkerskimi pesnitvami (gl. JAVORNIK 2014: 26), je Lermontov sebi namenil še aktivnejšo dvojno vlogo: hkrati nastopa kot eden od obeh likov pesnitve – kot Majoška, pasivnejši sopotnik bolj avanturističnega naslovnega junaka – ter kot avtorska instanca, ki orkestrira ubeseditev in kot njen del tudi podoba pripovedovalca (npr. v sklepnem nagovoru bralca: »Так повесть кончена моя, / И я прощаюсь со стихами, / А вы не можете ль, друзья, / Нравоученье сделать сами?.. « (IV 379)

lirskega junaka).²⁹ V specifičnem razvoju ruske novoveške kulture, ki se je na prehodu iz 17. v 18. stoletje v marsičem vzpostavila kot simulaker z zelo arbitrarnimi vezmi med sfero kulturne reprezentacije ter konkretno zgodovinsko dejanskostjo,³⁰ je bil ravno Lermontov tisti ustvarjalec, ki je prvi v središče postavil subjekt kot konkretno biografsko osebnost. Če je avtorski subjekt še do Puškina in njegovih sodobnikov izhajal predvsem iz izbranega modela znakovne reprezentacije,³¹ je Lermontov v prepletu romantičnih jezikov poskušal posredovati dejanske biografske relacije, ki jih je vzpostavljala do sveta, in ko se se spreminjale te relacije, so se spreminjale tudi kombinacije različnih jezikov. Če v zgodnjem obdobju za konstrukcijo samopodobe, polne romantičnega idealizma, zadoščajo jeziki romantizma, je v prehodnem junkerskem odboju za to samoosmišljanje ključen konflikt med različnimi visokimi in nizkimi pesniškimi jeziki, v katerem se zrcali razkorak med klišejskimi reprezentacijami (romantična ljubezen, »častniška« različica herojstva) in stvarnostjo.

V precej bolj subtilni različici je podobno večjezičje prisotno v avtorjevem zrelem ustvarjanju po letu 1835, a če se ponavadi izpostavlja ravno evolucijo, ki naj bi Lermontova iz okvirov romantizma pripeljala v realistično literarno osmišljanje stvarnosti, je Lermontov za rusko kulturo bolj pomemben kot tisti, ki je v nekem smislu obtičal na mestu. Ni naš namen, da se natančneje lotimo kompleksnega problema jezikovne narave realizma, ki ga v svoji monografiji izčrpno predstavlja Ivan VERČ (2010: 97–122), a pri prehodu iz *tekstovne referenčnosti romantike v netekstovno referenčnost realizma* (ki se sicer na koncu izkaže za iluzijo) je vsaj na eni točki pomembno vlogo odigralo tudi vprašanje referenčnosti biografskega avtorskega subjekta. Slednjega so najpomembnejši avtorji predvsem v prozi razreševali na način, da so ga objektivizirali v različnih oblikah literarnih pripovednih instanc (Puškinov Belkin, Gogoljev čebelar Panjko).³² Ta pot razvoja je v ruskem realizmu pripeljala do raziskovanja literarnih možnosti realističnega upodabljanja literarnega lika kot subjekta, ki stvarnost prelamlja v besedi,³³ avtor kot konkretna biografska referenca pa se je iz literature vse bolj umikal. Lermontov je v tem pogledu poseben. Zanj sta bila razvoj in vključevanje novih realističnih literarnih jezikov do konca pogojena z iskanjem jezika, v katerem bi lahko skladno in celovito izrazil prav svoj individualen odnos do spreminjajočega se sveta. Njegova glavna tema je on sam, pa najsi gre za poskus refleksije lastne pozicije v svetu v *Junaku našega časa* ali za iskanje ključnih

²⁹ «Ранний Лермонтов широко пользуется ходовой в 30-х годах романтической фразеологией, но он не попадает к ней в плен, как Веневитинов к формулам элегического словаря. В раннем творчестве Лермонтова функция поэтических штампов иная. Он ими овладевает, трансформирует их, заставляя работать на своего лирического героя.» (144)

³⁰ V mislih imamo pojav »zgodnje postmodernizacije ruske kulture« (ЭШТЕЙН 2000: 9), ki ga v kulturi petrovske Rusije od 18. stoletja dalje odkriva Mihail Epštejn.

³¹ Eden od razlogov, zakaj je ravno Puškin za rusko kulturo »naše vse«, je tudi njegov vsestranska in raznolika avtorska samopodoba, ki se spreminjala hkrati z evolucijo pesniških jezikov.

³² V isti skupini Verč obravnava tudi Pečorina iz *Junaka našega časa*, čeprav opozori, da je tu znotrajbesedilnih prepovednih perspektiv več (103), kar za našo temo ni nepomembno.

³³ Sem lahko štejemo večino velikih literarnih odkritij realizma – *skaz* kot sredstvo stanovske ali geografske karakterizacije likov (npr. pri Leskovu), notranji monolog kot sredstvo za upodabljanje kompleksnih duševnih procesov (npr. pri Tolstoju) ali junaka-ideologa, ki ga Bahtin odkriva pri Dostojevskem.

filozofskih odgovorov v liriki in pesnitvah, a Lermontov kot avtor, ki je po mnenju mnogih ostal »neudejanjen«, je prav v tej svoji nesklenjenosti najbolj dragocen. Prav zato ob jubileju del pozornosti zasluži tudi njegova »pornografija«. Ne zaradi njene umetniške vrednosti ali ker bi bila v tradiciji ruske pornografske poezije v literarnem smislu izjemna, temveč zato, ker je bila za vzpostavljanje pesnikovega razumevanja literarnega samoosmišljanja očitno vsaj tako pomembna kot zgodnja lirika in ker se v tem primeru ob *pornē* razodeva tudi globlji smisel *grafije*.

VIRI IN LITERATURA

- Marko JUVAN, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS.
- Miha JAVORNIK, 2014: Mihail Jurjevič Lermontov na meji. Mihail J. Lermontov. *Pesmi in pesnitve*. Radovljica: Didakta. 19–35.
- Ivan VERČ, 2010: *Razumevanje jezikov književnosti*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.
- И. С. БАРКОВ, 2004а. *Полное собрание стихотворений*. Москва: Академический проект. Серия: Новая библиотека поэта. Большая серия.
- И. С. БАРКОВ, 2004б. *Иллюстрированное собрание трудов в одном томе*. Москва: Альта Принт.
- И. С. БАРКОВ, 1992. *Девичья игрушка или Сочинения господина Баркова*. Москва: Ладомир.
- М. М. БАХТИН, 2012. *Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930—1961 гг.)*. Москва: Языки славянских культур.
- П. П. ВЯЗЕМСКИЙ, 1998. Александр Сергеевич Пушкин, 1826—1837. *Пушкин в воспоминаниях современников*. 3-е изд., доп. Санкт Петербург: Академический проект. Т. 2. 173–188.
- Л. Я. ГИНЗБУРГ, 1997: *О лирике*. Москва: Интрада.
- Л. Я. ГИНЗБУРГ, 1940: *Творческий путь Лермонтова*. Ленинград: Государственное издательство «Художественная литература».
- В. В. ЗЕНЬКОВСКИЙ. 2002: М. Ю. Лермонтов. *М. Ю. Лермонтов: Pro et contra*. Ред. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова. Санкт-Петербург. РХГИ (Русский путь). 874–83.
- А. Зорин, 1992а: Барков и барковиана: Предварительные замечания. *Литературное обозрение: Специальный выпуск: Эротика в русской литературе: От Баркова до наших дней: Тексты и комментарии*. Москва. 18–21.
- А. Зорин, 1992б: Иван Барков – история культурного мифа. *Девичья игрушка или Сочинения господина Баркова*. Москва: Ладомир. 5–16.
- А. И. ЖУРАВЛЕВА, 2002: *Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики*. Москва: Прогресс-Традиция.

- М. Ю. ЛЕРМОНТОВ, 2000–2002: *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Москва: Воскресенье.
- М. Ю. ЛЕРМОНТОВ, 1989: *Полное собрание стихотворений: В 2 т.* Ленинград: Сов. писатель. Ленинградское отделение, 1989.
- М. Ю. ЛЕРМОНТОВ, 1935–1937: *Полное собрание сочинений: В 5 т.* Москва; Ленинград: Academia.
- Ю. М. ЛОТМАН, 1992: О содержании и структуре понятия «художественная литература». *Избранные статьи*. Т. 1. Таллинн. 203–216.
- Ю. М. ЛОТМАН, 1988: Поэтическая декларация Лермонтова («Журналист, читатель и писатель»). *В школе поэтического слова: Пушкин: Лермонтов: Гоголь*. Москва: Просвещение. 206–217.
- Е. КУРГАНОВ, 1998: *ОПОЯЗ и Арзамас*. СПб.: Журнал Звезда.
- Е. ЛАРИОНОВА, 2002: А. С. Пушкин: Тень Баркова: Тексты: Комментарии: Экскурсы. *Новая Русская Книга 2/13*.
- В. Г. МАРАНЦМАН, М. М. ГИРШМАН, 1981: Парус. *Лермонтовская энциклопедия*. Москва: Советская Энциклопедия. 366–367.
- М. В. МАРКОВИЧ, 2002: Лермонтов и его интерпретаторы. *М. Ю. Лермонтов: Pro et contra*. Ред. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова. Санкт-Петербург. РХГИ (Русский путь). 7–50.
- Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ, 2002: М. Ю. Лермонтов: Поэт сверхчеловечества. *М. Ю. Лермонтов: Pro et contra*. Ред. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова. Санкт-Петербург. РХГИ (Русский путь). 348–386.
- А. С. ПУШКИН, 1977–1979: *Полное собрание сочинений*. Ленинград: Наука. Ленинградское отделение.
- А. РАНЧИН, 1993: Чертовские срамословцы. *Стихи не для дам: Русская нецензурная поэзия второй половины XIX века*. Москва: Ладомир. 7–26.
- Н. САПОВ, 1992: Иван Барков: биографический очерк. *Девичья игрушка или Сочинения господина Баркова*. Москва: Ладомир. 17–36.
- И. З. СЕРМАН, 2002: Судьба поэтического «я» в творчестве Лермонтова. *М. Ю. Лермонтов: pro et contra*. Ред. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова. Санкт-Петербург. РХГИ (Русский путь). 928–942.
- Вл. С. СОЛОВЬЕВ, 2002: Лермонтов. *М. Ю. Лермонтов: Pro et contra*. Ред. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова. Санкт-Петербург. РХГИ (Русский путь). 330–347.
- К. ТАРАНОВСКИЙ, 1992: Ритмическая структура скандально известной поэмы «Лука». *Литературное обозрение: Специальный выпуск: Эротика в русской литературе. От Баркова до наших дней: Тексты и комментарии*. Москва. 35–36.
- Ю. Н. ТЫНЯНОВ, 1977: О пародии. *Поэтика: История литературы. Кино*. Мдсква: Наука. 284–310.

- Б. Т. Удодов, 1989: *Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»*. Москва: Просвещение.
- Б. Эйхенбаум, 1924: *Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки*. Ленинград: Государственное издательство Ленинград.
- Е. Г. Эткинд, 1999: *«Внутренний человек» и внешняя речь: очерки психопозитики русской литературы XVIII-XIX веков*. Москва: Языки русской культуры.
- М. Эпштейн, 2000: *Постмодерн в России. Литература и теория*. Москва: Издание Р. Элинина.

РЕЗЮМЕ

В статье предпринята попытка осмыслить так называемый *юнкерский период* Лермонтова (1832—1834/1835) в рамках всего творчества поэта, исходя из специфического отношения Лермонтова к уже сформировавшимся поэтическим языкам эпохи. В отличие от традиционного осмысления юнкерского периода как промежуточного звена в цепочке развития реалистической поэтики автора, стараемся указать на типологическую особенность, объединяющую все три периода творчества поэта и особенно наглядно проявившуюся в художественно не столь амбициозных авторских проектах юнкерского периода.

Осмысление творческого наследия поэта в свете очередного великого литературного юбилея и обзор истории восприятия поэта критиками и историками литературы указывают на своеобразную неопределенность большинства попыток вместить поэта в любую стадиальную схему развития русской литературы XIX века. В рамках разных парадигм развития его творчество воспринимается как промежуточная стадия, указывающая на, но еще не полностью реализовавшая самые продуктивные тенденции будущего развития русской литературы, но на наш взгляд истинная его ценность для русской культуры заключается именно в его постоянных попытках применения уже сформировавшихся поэтических языков эпохи для осмысления сугубо личного, биографического отношения к окружающему миру. Со временем менялся сам автор, менялся мир, в котором он жил, но сам принцип его творческого овладения миром оставался неизменным: овладеть, трансформировать и заставить работать на себя уже известные литературные образцы, способные пролить свет на определенные аспекты авторского самосознания.

В этом контексте его маргинальные юнкерские произведения могут послужить в качестве интересного примера. Анализ использования языков высокой и «мужской» поэзии подтверждает, что при всех особенностях этой части его поэтического наследия и здесь наблюдается тот же основной принцип, выдвинутый нами в качестве типологической характеристики его творчества. Это проливает свет на творчество поэта в целом, и — что в современном мире не менее важно — указывает на творческое значение свободного отношения к альтернативным вариантам знакового постижения мира.

UDK 811.16'366.58

Aleksandra Derganc

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

ŠE O RAZLIKI MED VZHODNIM IN ZAHODNIM TIPOM DELOVANJA GLAGOLSKEGA VIDA V SLOVANSKIH JEZIKIH

V prispevku se obravnavajo nekatere razlike pri delovanju oz. tvorjenju predpanske tvorjenke osrednjega glagola determiniranega premikanja *uđmu* v ruščini in *iti* v slovenščini ter povezanost teh jezikovnih pojavov z razliko v delovanju glagolskega vida v vzhodni in zahodni skupini slovanskih jezikov.

Gljučne besede: obnašanje glagolskega vida v vzhodni in zahodni skupini slovanskih jezikov – glagolski vid v nizu zaporednih dejanj – začetna vrsta glagolskega dejanja glagola 'iti'

This article discusses some differences in the use of Russian *pošel* resp. Slovene *šel* (in the frame of Dickey's Eastern and Western type of aspectual usage in Slavic languages) and claims that the Slovene verb of motion is bi-aspectual.

Key words: behavior of verbal aspect in East and West Slavic languages – verbal aspect in a series of consecutive actions – the initiation of verbal action with the verb *iti*

1 V tem kratkem prispevku bi se spet rada dotaknila nekaterih razlik, povezanih z različnim delovanjem glagolskega vida v vzhodni in zahodni skupini slovanskih jezikov, predvsem razlik pri tvorjenju predpanske tvorjenke osrednjega glagola determiniranega premikanja 'iti' s predpono *po-*, kjer se izkaže, da je seveda tudi znotraj zahodne skupine ob skupnih lastnostih precej razlik. Spodbuda za to obravnavo so dela Stephena Dickeya, predvsem iz let 2000, 2003 in 2011.

2 V svoji občirni razpravi iz leta 2011 Dickey nadaljuje z razmišljanjem o razlogih za različno vidsko obnašanje med dvema skupinama slovanskih jezikov, kot jih je prikazal v monografiji *Parameters of Slavic Aspect* (Dickey 2000, prikaz v Derganc 2010). Tu Dickey na podlagi več parametrov (raba glagolskega vida za ponavljajoča se dejanja, v t. i. posplošeno-dejanski rabi (общефактическое значение), v historičnem sedanjiku, v dramskih komentarjih, v performativni rabi, v nizu zaporednih dejanj ...) deli slovanske jezike na dve veliki skupini: vzhodno (ruščina, beloruščina, ukrajinsščina, bolgarščina, makedonščina) in zahodno (češčina, slovaščina, obe lužiški srbščini, slovenščina). Poljščina in srbščina oz. hrvaščina sodijo v prehodno skupino. Za zahodno skupino je značilno, da ima v vseh naštetih kontekstih (razen v nizu zaporednih dejanj) manj omejitev za rabo dovršnika; z drugimi besedami: v naštetih pomenih je v veliki meri mogoče uporabljati dovršnik, medtem ko je v vzhodni skupini raba dovršnika v teh pomenih bodisi izključena bodisi omejena. Te razlike so bile opažene že prej (npr. Isačenko 1960, Plotnikova 1998, Petruhina 2000 in drugi),

vendar z upoštevanjem bodisi manj parametrov bodisi manj jezikov. Že večkrat je bilo opozorjeno (npr. Sever-Derganc 2006), da

a) pri ponavljajočih se dejanjih

(1) *Утром я **выпиваю**ND две чашки кофе и **съедаю**ND три булки.*

(1') *Zjutraj **popijem**^{DOV} dve skodelici kave in **pojem**^{DOV} tri žemlje.*

b) v t. i. posplošeno-dejanski rabi

(2) *Ты когда-нибудь **терял**ND зонтик?*

(2') *Si kdaj **zgubiš**^{DOV} dežnik?*

c) v historičnem prezentu

(3) *И вот на следующий день он **входит**ND в дом, **поднимается**ND по лестнице, **открывает**ND окно, **ставит**ND чемодан, **зажигает**ND свет, **садится**ND в кресло и **закуривает**ND сигару.*

(3') *Naslednji dan **vstopi**^{DOV} v hišo, **se povzpne**^{DOV} po stopnicah, **odpre**^{DOV} vrata, **odloži**^{DOV} kovček, **prižge**^{DOV} luč, **sede**^{DOV} v naslonjač in **prižge**^{DOV} cigaro.*

č) v performativnih izjavah (zglede so iz prevoda Austinove knjige *How to Do Things with Words* v ruščino in slovenščino)

(4) *я **беру**ND Джорджа*

*я **объявляю**ND войну*

*я **милую**ND*

*я **разрешаю**ND вам закрыть*

(4') ***izberem**^{DOV} Georgea*

***napovem**^{DOV} vojno*

***pomilostim**^{DOV}*

***dovolim** vam^{DOV}, da zaprete*

nedovršniku v ruščini, kot predstavnici vzhodne skupine, v slovenščini, kot predstavnici zahodne skupine, pogosto ustreza dovršnik. Dickey pojasnjuje razliko med vidskim obnašanjem v obeh skupinah z različno kognitivno predstavo, na kateri temelji glagolski vid v teh dveh skupinah. V zahodni skupini naj bi bil bolj pomemben koncept 'celostnosti', medtem ko naj bi bil v vzhodni skupini bolj pomemben koncept 'časovne umeščenosti'.

Glede na to, da je raba enega ali drugega vida v v zahodni skupini bolj svobodna in povezana z inherentim pomenom dovršnika ali nedovršnika, medtem ko je raba določenega vida v vzhodni skupini v nekaterih položajih obvezna ali skoraj obvezna (v ruščini npr. nedovršnik v historičnem sedanjiku, nedovršnik za ponavljajoča se dejanja, dovršnik v nizu zaporednih dejanj), velja, da je glagolski vid v vzhodni skupini gramatikaliziran v večji meri kot v zahodni.

3 Na podlagi nekaterih parcialnih študij o zgodovini vidskega obnašanja glagolov v posameznih slovanskih jezikih Dickey (kot pred njim tudi drugi jezikoslovci, npr. Isačenko 1960, Plotnikova 1998) domneva, da je stanje v zahodni skupini bolj arhaično, stanje v vzhodni skupini pa je bolj gramatikalizirano in posledica inovacij, katerih večina naj bi se po mnenju Dickeya zgodila ali okrepila razmeroma pozno, od 17. st. dalje (Dickey 2011: 176–77). Ko Dickey razmišlja o možnih vzrokih za različen razvoj delovanja glagolskega vida v omenjenih dveh skupinah, omenja različne jezikovne pojave. Ne da bi se spuščali v celovito povzemanje njegovih domnev (omenjen je npr. možni vpliv izgube starih nesestavljenih preteklikov, aorista in imperfekta, možni vpliv nemščine na zahodno skupino), se ustavimo pri naslednjih – po mnenju Dickeya – med seboj povezanih jezikovnih pojavih, značilnih za vzhodno skupino: pri

razvoju dovršnega 'poiti' k nedovršnemu 'iti'¹, razvoju produktivnosti delimitativnih glagolov s predpono *po-* in pri uveljavljanju rabe dovršnikov v zaporednem nizu dejanj. Ti jezikovni pojavi naj bi bili povezani z razvojem vidskega delovanja v vzhodni skupini jezikov.

4 Ustavimo se pri težnji za rabo samih dovršnikov pri nizu zaporednih dejanj. V ruščini v pripovedi o nizu zaporednih dejanj v preteklosti skoraj vedno nastopajo glagoli v dovršnem vidu. Kot piše BONDARKO (2005: 361), pride do verižne pogojenosti: pripoved se začne z dovršnikom, ki pogojuje naslednji dovršnik itd.:²

(5) *Он вернулся^{DOV}, медленно разделялся^{DOV} и лег^{DOV}.*

V zahodni skupini lahko v nizu zaporednih dejanj po uvodnem enem ali več dovršnikih nastopi tudi nedovršnik, ki prikazuje to dejanje kot proces (prim. tudi Berger 2013). Kot piše PETRUHINA (2000: 81 in dalje), ima češčina kot predstavnica zahodne skupine možnost izraziti v nizu zaporednih dejanj tudi tako dejanje, ki je prikazano kot proces, sinhron trenutku opazovanja. Ponavadi je nedovršni zadnji od glagolov, ki učinkuje tako, da se bralec znajde v središču dogajanja. Češčina ima torej možnost v pripovedi o preteklosti izločiti iz niza dogodkov eno ali dve dejanji in jih predstaviti kot proces, ki ga je mogoče opazovati.

Razliko med vzhodno in zahodno skupino DICKEY (2011: 178) najprej ilustrira s češkima in ruskima zgledoma:

(6) *Zvedl^{DOV} se tedy a šelND k vyходу.*

(6') *Потом он встал^{DOV} и пошел^{DOV} к выходу.*

(Potem je vstal^{DOV} in šel^{DOV} k izhodu.)

(7) *Sedl^{DOV} si a psalND.*

(7') *Он сел^{DOV} и *писалND/стал^{DOV} писать.*

(Sedel^{DOV} je in pisalND/začel^{DOV} pisati.)

Pri prevodih čeških zgledov v ruščino je za češki nedovršnik v ruščini skoraj vedno treba uporabiti dovršnik, pogosto takega s pomenom začetnosti ali pa zvezo faznega glagola (стать, начать) in nedoločnika. V zvezi z izborom ustreznega dovršnika pri prevodu v ruščino je zanimiva razlaga PETRUHINE (2000: 85–86). Petruhina poudarja, da pri pomenu nedovršnika v češčini nikakor ni treba domnevati kakega neeksplicitnega pomena začetnosti, delimitativnosti ali rezultativnosti, ki se pokaže ob prevodu v ruščino (prim. *šel* – *пошел*; *psal* – *стал писать*). V ruščini je stopnja obveznosti izražanja časovnih meja (npr. začetnosti) višja kot v češčini, zato je ob prevodu v ruščino preprosto treba poiskati najustreznejši dovršnik, ki pa ima omenjene pomene začetnosti, omejenosti itd.

Dalje DICKEY (2011: 179) navaja še zglede iz slovenščine, čeprav meni, da je ta pojav v slovenščini nekoliko redkejši kot v češčini, slovaščini in lužiških srbščinah.

¹ *Поити* se smatra v ruščini za začetno glagolsko vrsto, v določenih kontekstih, zlasti kadar je ob glagolu tudi cilj premikanja, pa kar za funkcionalni dovršnik k *идти*.

² Vendar Bondarko opozarja, da raba dovršnikov v takem kontekstu ni absolutna in je možno, da npr. zadnja glagolska oblika nastopi v nedovršniku: *Затем он подошел к ручью, написал и долго умывался*. Pomemben signal za to, da je zadnje dejanje trajno, je prislovno določilo *долго*. Najdemo pa v istem delu zanimiv zgled *Они свернули в сторону и шли по скошенному полю* (BONDARKO 2005: 359).

(8) *Ulegel^{DOV} sem se na tla in poslušalND vrtenje sveta.*

Dodajmo še dva zgleda iz DICKEY (2003: 203):

(9) *Župan je naslonil^{DOV} plečati hrbet na klop in gledalND mrko.*

(10) *Poklical^{DOV} me je Brane in sva šla^{ND/DOV} v hribe.*

Nedvomno drži, da so take konstrukcije v slovenščini možne in so ustrezno prikazane z zgledoma (8) in (9), pač pa se ni mogoče popolnoma strinjati z interpretacijo zgleada (10). Zgled (10) kaže podobnost med češčino in slovenščino v tem, da v besedilu ni pretekle oblike tipa **pošel*, potencialne začetne vrste glagolskega dejanja. Vendar je razlika v interpretaciji vida teh oblik v obeh jezikih: v češčini se oblika *šel* opredeljuje kot nedovršna, v slovenščini pa kot dovršna (in posledično glagol *iti* kot dvovidski). Dickey označuje obliko *sva šla* v zgledu (10) kot dvovidsko, vendar pristavlja, da to dela zaradi take opredelitve v SSKJ, in meni, da je slovenska oblika nedovršna. Sama menim, da je ta oblika dovršna (tako tudi Jakopin 1971, Miklič 1979/80, SSKJ, MERŠE 1995: 252). Oblika 'sem šel' itd. se pojavlja tudi v kontekstih izven niza zaporednih dejanj, npr. v *Oče je šel v mesto*, kjer pomeni enkratno celovito, zaključeno dejanje, torej dejanje, ki se ga izraža z dovršnikom (Derganc 2014).³

5 Ozrimo se k nekaterim ugotovitvam o obnašanju glagola 'iti' v starejših obdobjih. V svoji monografiji o vidskem sistemu v jeziku protestantov 16. st. M. MERŠE piše, da se v besedilih 16. st. glagoli determiniranega premikanja v pretekliku ali predpretekliku lahko uresničujejo tudi dvovidsko (1995: 252) in navaja dva zgleada, kjer 'šel' nastopa kot dovršnik:

(11) *ISrael pak je vunkaj fhla pruti Philifterjem na boj, inu fo legli per EbenEzeri* (DB 1584, I,151a);

(12) *Inu Prerok Iesaja je klizal na GOSPVDA, inu fenza je nasaj fhla deffet stopin na Ahašovim Zagarji, katere je ona bila vshe doli fhla* (DB 1684, I,216b).

Dalje omenja te glagole v poglavju o vrstah glagolskega dejanja (Aktionsart), in sicer najprej pri označevanju začetka dejanja, dogajanja ali stanja, poimenovanega z izhodiščnim glagolom. Med glagoli, ki tvorijo začetno vrsto glagolskega dejanja s predpono *po-*, je opazna skupina glagolov, ki označujejo determinirano premikanje (*pojezditi, poleteti, ponesti, popeljati, popeljati se, poteči, povleči*; 289–91).

O 'iti' pravi M. MERŠE (290): »Predponsko označevanje začetka premikanja v določeni smeri je pričakovano tudi pri zelo pogosto rabljenem in splošno rabljenem glagolu *poiti*, vendar številni zgledi kažejo na slovnično in pomensko nevpilnost predpone *po-*.« Dalje (MERŠE 1995: 291) ugotavlja, da je produktivnost predpone *po-* v pomenu začetnosti domnevno zastala že pred 16. st. S protestantskim obdobjem se je iztrošil tudi nedoločnik *poiti*. Primerjava z Japljevim prevodom živosti njegove rabe ne potrjuje več. Nadomeščen je bodisi z osebno obliko (npr. *pojdem*) ali s sopomenskim *iti*.

³Zanimiva je omemba v TOPORIČ (2000: 348), da se lahko izjemoma uporablja tudi nedovršni glagol determiniranega premikanja *nesti* za izražanje po trajanju omejenega dejanja: *Nesel je v mlin* (tja je namreč nekaj *odnesel*). Ta izjava pravzaprav pritrjuje mnenju Dickeya, da je *sem šel* nedovršen, čeprav se uporablja za izražanje po trajanju omejenega dejanja, torej v kontekstu, ki zahteva dovršnik. Navsezadnje pa je tako ali drugačno mnenje odvisno od opredelitve dvovidskosti.

(13) Dalmatin: *INu kadar je David h'tem dvejstu Moshem bil prishal, kateri so bily pretrudni sa Davidom pojti, inu so bily per tem potoku Bezor oftali* (DB 1584, I,167a);

(13') Japelj: *Inu David pride do dveštu mosh,kateri so bily sa volo truda nasaj oftali, inu nišo samogli sa Davidom jiti* (JB 1802, II, 142).

Zdi se, da je treba te ugotovitve razumeti tako, da namesto pričakovane predponске tvorjenke *pojti* z vsemi časovnimi oblikami pogosto nastopa kar brezpredponске glagol *iti*, ki zato nastopa v dvovidski vlogi. Uporabljajo se oblike tipa *pojdem*, ni pa med zgledi opaziti oblik z deležnikom 'pošel'.

(14) Trubar: *Kir kuli vi ueno hisho puidete, undukai oftanite, dotle vi od vnot prozh poulizhete* (TT 1557, 112)

(14') Dalmatin: *Ker kuli v'eno hisho pojdete, ondi notri oftanite, dokler od unod proch pojdete* (DB 1584, III,22a) (MERŠE 1995: 289)

M. Merše tudi ugotavlja, da ima pri glagolih determiniranega premikanja predpona *po-* poleg podovrševalne vloge tudi vlogo označevanja prihodnosti. Zgled za pomen prihodnosti:

(15) Dalmatin: *Ony pojesdio okuli po Mešti, po sydeh bodo tekali, inu v 'hishe lasili* (DB 1584, II,109a);

(15') Japelj: *Po mešti bodo fem ter tje hodili, po osydji tekali: v 'hishe bodo gori fhli* (JB 1800, VIII,40).

Podobno ugotavlja pomen prihodnosti tudi za glagolske oblike *poteko, poneffo, pojdeo*. O futuralnem pomenu dovršnega sedanjika zaključene skupine glagolov, med katerimi prevladujejo sestavljenke s *po-*: *pojdem, porečem, ponesem, pošljem, povem*, piše tudi M. Orožen (1970 in 1984).

6 Če se vrnemo k izvajanju Dickeya, se zdi, da njegove domneve o zgodovini nastajanja razlik v delovanju glagolskega vida med vzhodno in zahodno skupino slovanskih jezikov govore o tem, da sta produktivnost predpone *po-* (v ingresivnem in delimitativnem pomenu) v vzhodni skupini in večja stopnja obveznosti uporabe dovršnikov v nizu zaporednih dejanj tesno povezana pojava. Z drugimi besedami: če jezik izgubi svobodo pri prikazovanju dejanj kot procesov v kontekstu niza zaporednih dejanj in mora vsa dejanja izraziti z dovršniki, je potrebno tvoriti dovršnike, zlasti od glagolov, ki pomenijo homogena dejanja (activity) in načeloma nimajo vidsko parnih dovršnikov, ampak dovršne vrste glagolskega dejanja (ingresive, delimitative itd.). To bi bila lahko ena od spodbud za nastanek dovršnega *noūmu* k *uđmu* v ruščini in njegovega polnega funkcionalnega delovanja.

7 Povzemimo: Dickey meni, da je – glede na vidsko obnašanje – vzhodna skupina slovanskih jezikov doživela razmeroma pozne inovacije, ki so pripeljale do današnjih razlik med zahodno in vzhodno skupino slovanskih jezikov. Med jezikovne pojave, ki so povezani z načinom delovanja glagolskega vida v vzhodni skupini, prišteva tudi tale dva: težnjo po nastopanju dovršnikov v nizu zaporednih dejanj pri pripovedi o preteklosti ter nastanek in polno delovanje predponске tvorjenke s *po-* glagola *iti*. Tako stanje je v ruščini, kot predstavnici vzhodne skupine: v pripovedi o preteklih dejanjih deluje težnja po nizanju oblik v dovršniku, ob *uđmu* dosledno nastopa do-

vršnik *noūmu*. V slovenščini – kot predstavnici zahodne skupine – je v pripovedi o preteklih dejanjih večja svoboda v izboru vida, kriterij je, ali želimo predstaviti dejanje kot dogodek ali proces. Pri glagolu *iti* pa slovenščina kot predstavnica zahodne skupine nima popolne paradigme dovršnega **pojti*. Obstajajo osebne oblike *pojdem*, ki imajo posebnost, ki jo delijo z nekaterimi drugimi glagoli (predvsem determiniranega premikanja), da pomenijo predvsem prihodnost,⁴ in velelnik *pojdi*; za preteklik in prihodnjik pa uporablja namesto neobstajajočih oblik tipa **sem pošel*, **bom pošel* kar nepredpanske oblike *sem šel* in *bom šel*, zaradi česa se glagol *iti* opredeljuje kot dvovidski in je treba vidski pomen teh oblik razbrati iz konteksta.⁵ V tej lastnosti slovenščina ni podobna češčini, kjer se interpretirajo oblike glagola *iti* kot vedno nedovršne. V 16. st. je sicer obstajal ob glagolu *iti* tudi nedoločnik *pojti*, vendar je ta oblika kmalu izginila.⁶

VIRI IN LITERATURA

- Tilman BERGER, 2013: Imperfektive Verben in Handlungsfolgen im Westslawischen. *Deutsche Beiträge zum 15. Internationalen Slavistenkongress, Minsk 2013*. Ur. S. Kempgen. München: Otto Sagner. 57–66.
- Aleksandr BONDARKO, 2005: *Teorija morfoloških kategorij i aspektološke isledovanja*. Moskva: Jazyki slavjanskih kul'tur.
- Aleksandra DERGANČ, 2010: Dve zanimivi obravnavi razlik v kategoriji glagolskega vida v slovanskih jezikih. *Izzivi sodobnega jezikoslovja*. Ur. V. Gorjanc, A. Žele. Ljubljana: ZIFF. 187–93.
- , 2014: Še o glagolih premikanja v ruščini in slovenščini. *Slavistična revija* 62/3. 345–52.
- Stephen DICKEY, 2000: *Parameters in Slavic Aspect*. Stanford, California: Center for the Study of Language and Information.
- , 2003: Verbal Aspect in Slovene: Slovenian from a typological perspective. *Sprachtypologie und Universalienforschung = Language typology and Universals*, zv. 56, št. 3. 182–207.
- , 2011: The Varying Role of *po-* in the Grammaticalization of Slavic Aspectual Systems: Sequences of Events, Delimitatives, and German Language Contact. *Journal of Slavic Linguistics* 19/ 2. 175–230.

⁴ Oblika *bom šel* v dovršnem pomenu in *pojdem* sta sinonimi.

⁵ Zanimivo dejstvo, ki osvetljuje bližino glagolov determiniranega premikanja z dovršniki, je pogled v korpus *Nova beseda* in iskanje povezave med 'začeti' in glagoloma 'iti' in 'hoditi'. Kot je dobro znano, se dovršnik ne povezuje z glagolom 'začeti'. Glagol *iti* je dovršen in nedovršen, zato povezuje 'začeti' in 'iti' ni vnaprej izključena, kadar 'iti' nastopa v nedovršenem vidu. In vendar pogled v korpus *Nova beseda* pokaže za zvezo 'začel iti' 5 zadetkov, v nobenem *iti* ne nastopa v neprenesenem pomenu, 'začela iti' – 6 zadetkov, v enem primeru v neprenesenem pomenu (*Bela ovca se je prestopila in začela iti vzdolž laza*), 'začeli iti' – 5 zadetkov (2 primera v neprenesenem pomenu). Na drugi strani dobimo za 'začel hoditi' 175 zadetkov, 'začela hoditi' – 94 zadetkov in 'začeli hoditi' – 75 zadetkov. Ne da bi sicer preverjala pomene oblike 'hoditi', je razlika v številu zadetkov pomenljiva.

⁶ Obstaja glagol *poiti* z vsemi oblikami v pomenu 'zmanjkati'. Njegov nedovršnik je *pohajati*.

- Aleksandr V. ISAČENKO, 1960: *Grammatičeskij stroj russkogo jazyka v sopostavlenii s slovackim*. Morfologija: Čast' vtoraja. Bratislava: Izdatel'stvo slovackoj Akademii nauk.
- Franc JAKOPIN, 1971: Glagoli premikanja v slovenščini in ruščini. *VII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ur. J. Toporišič. Ljubljana: FF. 1–12.
- Majda MERŠE, 1995: *Vid in vrstnost glagola v slovenskem knjižnem jeziku 16. stoletja*. Ljubljana: SAZU.
- Tjaša MIKLIČ, 1979/80: Nekateri glagoli premikanja. *Jezik in slovstvo* 25/4–5. 107–15.
- Martina OROŽEN, 1968: Razvojne tendence in realizacija futuralno-modalnih sistemov v knjižni slovenščini od 16. do 19. st. *IV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: FF.
- , 1984: Gramatična in leksikalna preobrazba Dalmatinovega knjižnega jezika ob Japljevem prevodu biblije (1584–1784–1802). *Wiener slavistischer Almanach: Sonderband* 13. 153–81.
- Elena PETRUHINA, 2000: *Aspektual'nye kategorii glagola v russkom jazyke v sopostavlenii s češkim, slovackim, pol'skim i bolgarskim jazykami*. Moskva: Izdatel'stvo MGU.
- Ol'ga PLOTNIKOVA, 1998: Problemy sopostavitel'nogo izučenija slavjanskogo vida v diahronii. *Tipologija vida: Problemy, poiski, rešenija*. Otv. red. M. Ju. Čertkova. Moskva: Škola Jazyki russoj kul'tury. 364–70.
- Jože SEVER, Aleksandra DERGANČ, 2006: *Ruska slovnica po naše*. Ljubljana: CZ.
- Jože TOPORIŠIČ, 2000: *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja.
- SSKJ: *Slovar slovenskega knjižnega jezika*: I–IV, 1970–1991: Ljubljana: SAZU, DZS.

SUMMARY

In this article S. Dickey's thesis is presented and discussed, namely that the use of the verbal aspect in the Eastern group of Slavic languages is linked to (besides other linguistic phenomena) relatively late innovations: the use of perfective verbs in sequences of events and the pairing of *iti* and *poiti*. In the Western group of Slavic languages imperfective verbs can be used in a sequence of events to indicate a process. Thus the Czech form *šel* in such a sequence (corresponding to the Russian perfective *nošel*) is interpreted as imperfective. It is claimed in this article that the Slovene form *šel* in such sequences should be interpreted as perfective. The paradigm of the Slovene bi-aspectual verb *iti* is idiosyncratic: there exist the perfective forms *pojdem* and *pojdi*, but also the bi-aspectual forms *sem šel* and *bom šel*.

UDK 792.01:792(497.4)

Marko Juvan

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU

OD POLITIČNEGA GLEDALIŠČA V JUGOSLOVANSKEM SOCIALIZMU
DO POLITIČNEGA PERFORMANSA V GLOBALNEM KAPITALIZMU:
PRIMER SLOVENSKEGA MLADINSKEGA GLEDALIŠČA

Politično gledališče je smer, ki je v avantgardističnih 20. letih 20. stoletja nastala na presečišču teženj po osvobajanju umetniških form. Že v obdobju med obema vojnama je vplivalo na slovenske gledališnike (Delavski oder). Med svetovnimi tokovi politiziranih uprizoritvenih umetnosti zadnje tretjine 20. stoletja se je v Sloveniji in drugih republikah bivše Jugoslavije v 80. letih uveljavil trend »političnega gledališča«. Zaradi krize identitete jugoslovanske države in ideologije je politično gledališče postavantgardno tematiziralo velike zgodbe Revolucije in Zgodovine. V tranziciji je politično gledališče sprva zamrlo, a je znova oživel v 21. stoletju. Kot postdramska praksa, povezana s performansom, zdaj analizira svojo lastno politiko. Kritično obravnava male, lokalne zgodbe, v katerih pa se zgoščajo protislovja periferne nacionalne države v dobi transnacionalnega poznega kapitalizma.

Ključne besede: politično gledališče, performans, postdramsko gledališče, avantgarde, postmodernizem, socializem, neoliberalni kapitalizem

Political theater is a trend that, during the avant-garde 1920s, emerged at the intersection of efforts to liberate the oppressed and the artistic form. It influenced the Slovenian theater artists (Workers' stage) already in the interwar period. Among global currents of politicized performing arts since the 1960s, a trend of "political theater" launched in Slovenia and the other republics of former Yugoslavia in the 1980s was a success. Due to the identity crisis of the Yugoslav state and the ideology the political theater addressed great stories of History and the Revolution in a post-avant-garde manner. During the transition, political theater initially lost its edge but revived in the 21st century. As a post-dramatic practice associated with performance, it analyzes its policy. It represents a forum for a critique of the small, local stories in which, however, surface the contradictions of a peripheral nation-state in the era of transnational late capitalism.

Key words: political theater, performance, post-dramatic theater, avant-garde, postmodernism, socialism, neoliberal capitalism

Politično gledališče? Je to pleonazem? Gledališče je namreč samo po sebi politično: je »objekt politike« (MELCHINGER 2000: 8), a tudi njen dejavni subjekt, in sicer zaradi svojih zgodovinskih vlog in družbenega položaja. Spektakelsko-scenske prireditve namreč lahko v javnosti po eni strani utrjujejo moč oblasti, sooblikujejo, propagirajo in reproducirajo vladajočo ideologijo ali kot nekakšen »opij za ljudstvo« posredno podpirajo obstoječi red, po drugi strani – in ta tvori glavnino gledališko-dramskega kanona – pa mimetično predstavljajo simbole dogodkov, ki jih različne skupnosti skozi zgodovino doživljajo kot simptome svoje notranje konfliktnosti ali pa

jih pomnijo kot temelj svojega obstoja. Mimetične uprizoritve te vrste s svojo »estetiko«, tj. z učinkovanjem na doživljanje gledalcev, omogočajo, da se v skupnostih vzpostavijo zunanje (eksotopične) etične perspektive na trenutne družbenopolitične razmere in na preteklost, ki te razmere dodatno določa. Dramski imaginarij s svojimi mogočimi svetovi ponuja modele za vrednotenje dejanskega vedenja ljudi v okrožjih družine, rodu, polisa ali kozmosa, s tem pa tudi možnost presoje ravnanj in ideologije trenutne oblasti. Obenem z vrednotenjem gledališče pogosto (tudi nevede) motivira občinstvo za določeno politično stališče ali podporo eni od strani v oblastnih konfliktih. Gledališče je kot medij prostor, ki je po strukturi avtonomiji sicer podoben igram (to kaže besedna družina izraza »igra«), vendar pa se v njem mimetični diskurz udejanja prek konkretne fizične navzočnosti akterjev in občinstva, tako da dopušča posege v medosebno interakcijo zunaj okvirov igre. Z mnogimi oblikami igranja in spektakla se ne nazadnje srečujemo v politiki (na primer rituali razkazovanja moči absolutističnih vladarjev) in slehernikovem vsakdanjiku (denimo hlinjenje veselja ob neprijetnem srečanju s kom). Gledališče je s svojo stalno ali začasno umestitvijo na prosto ali v posebno stavbo postalo ena izmed nosilnih kulturnih ustanov, ki služi različnim razredom in političnim namenom, denimo prikazu simbolnega kapitala narodnih gibanj in nacionalnih držav (»narodno gledališče«) ali reprodukciji meščanske ideologije o estetski avtonomiji umetnosti.

Če že razpravljamo o izrazu »politično gledališče«, se je treba zavedati razlike med njegovim širšim in ožjim pomenom. Gašper Troha v sicer odličnem članku o političnem gledališču pojem tako razširi, da izgubi analitično vrednost. Politično gledališče se v njegovem razumevanju namreč »vzpostavlja v hibridnem prostoru med umetniškimi in družbenimi poljem, ne glede na to, ali je ta vzpostavitev načrtovana ali ne. Še več, lahko gre deklarativno za apolitičen ali celo neumetniški dogodek, ki pa ima širši družbeni odmev« (TROHA 2012: 58–59). Če nekdo na tiskovni konferenci v politika vrže čevlji, bi bilo to za Troho že politično gledališče. Sam o tem dvomim.

Tudi Siegfried Melchinger, nesporna avtoriteta zgodovine političnega gledališča, zajema na široko, a vendarle zoženo na umetniško polje. Trdi, da se politično gledališče začne že v antičnih avditorijih na prostem, kakršen je bil orjaški Epidaver ali Dionizovo gledališče pri atenski Akropoli, kjer so pred množičnim občinstvom uprizarjali drame grških klasikov (Ajshila, Sofokla, Evripida in Aristofana), in da v novem veku oživi pri Shakespearu, Corneillu in Molièru, svoj vrh pa doživi pri Büchnerju v devetnajstem stoletju in Brechtu v dvajsetem (MELCHINGER 2000: 8–19, 21–322). Glavna poteza političnega gledališča, razumljenega v Melchingerjevem ahistoričnem pomenu, je, da je njegov predmet pač politika: politično gledališče s stališč neizoblikovane in neizrečene etike – v novem veku jo označujemo kot humanistično – in z izpostavljanjem tem države, vladanja in socialnih protislovij kritizira zlorabe oblasti, razkriva ozadja vladavine, osvetljuje družbene napetosti, krivice in neenakost, s tem pa tudi vzpostavlja in sooblikuje javnost, ki ji je takšna presoja v interesu (MELCHINGER 2000: 12–19, 461–64).

Po Melchingerjevih izvajanjih ni dvoma, da so bile zadeve *polis* konstitutivne za zahodno gledališče in dramatiko od Ajshilovih *Peržanov* do Shakespearovih kraljevskih historij in *Koriolana* ter Corneillovega *Cida*. Tudi moderna politična drama v ožjem pomenu besede je vzniknila že na sledih francoske revolucije 1789, in to s poldokumentarno zgodovinsko igro Georga Büchnerja *Dantonova smrt* (1835). V

njej je avtor »historično revolucijo konfrontiral s 'fatalizmom zgodovine', ki ga je [kot radikalni umetnik in preganjani borec za človekove pravice, op. M. J.] v majhnem merilu doživel na lastni koži« (MELCHINGER 2000: 312–13). Büchnerjeva izjemna postromantična drama je preplet zgodovinskih virov in domišljije, veristične govorice revolucionarjev, klasicistične retorike, sentenc in antičnih aluzij, čustveno-metaforične intenzitete, romantične (samo)ironije, intelektualističnih paradoksov in eruditskega filozofiranja. *Dantonova smrt* je vzorčni dramski tekst, ki govori o spodletelosti revolucionarnih idealov, utopljenih v krvi frakcijskih bojov, čistk in strahovlade zmagovite revolucionarne stranke: »Revolucija je podobna Saturnu, žre svoje lastne otroke.« (BÜCHNER 1997: 25). Büchnerjevo poetološko prelomnost in aktualnost njegove pionirske obravnave revolucije je prepoznalo in se z njo navdihovalo šele dvajseto stoletje, na primer Peter Weiss s svojim absurdističnim *Marat/Sadom* iz leta 1964. Pokazal bom, da mu je v svoji fiksaciji na veliko pripoved Revolucije sledilo tudi slovensko politično gledališče v zadnjih desetletjih dvajsetega stoletja.

Toda politično gledališče v strogo zgodovinskem pomenu je mlajše celo od Büchnerja. Kot poroča Melchinger, meščansko občinstvo v dolgem devetnajstem stoletju političnih vsebin na odru ni dobro prenašalo, deloma zato, ker je menilo, da »umazani posel« politike ne sodi v »svetišča umetnosti«, še bolj pa zato, ker je v gledališču iskalo predvsem razvedrilo in ga imelo za svoj statusni simbol, medtem ko so se gledališča kot oblika šovbiznisa vse bolj podrejala prodajni uspešnosti (MELCHINGER 2000: 288–91, 351–52). Z jasno izraženimi stališči, izrecnim terminom in s pojmovnim zavedanjem svojega performativnega učinka na družbeno zavest se je politično gledališče vpostavilo šele po tem, ko se je evropska uprizoritvena umetnost, kakršno so ustvarjali avantgardisti in modernisti okoli leta 1910, odvrnila od iluzionizma meščanskega odra in njegove nevidne četrte stene; prek stilizacij rituala, grškega »svetega gledališča«, azijskih tradicij, srednjeveških spektaklov in *commedie dell'arte* je moderno gledališče skušalo eksperimentalno oblikovati gledališki jezik, ki občinstvo vrže iz udobja estetskega uživanja (MELCHINGER 2000: 383).

Politično gledališče je do svojega pojma prišlo v poznih dvajsetih letih dvajsetega stoletja, z modernističnimi uprizoritvami Erwina Piscatorja (v berlinskih *Volksbühne* in *Piscator-Bühne*) in njegovo programsko knjigo *Das politische Theater*, natisnjeno leta 1929 (Piscator 1963; MELCHINGER 2000: 415–16). Piscator v njej ne ponudi sklenjene teorije političnega gledališča, pač pa prek refleksij o lastnih gledaliških iskanjih in dosežkih, ki jih montažno sopostavlja ob citate iz programskih listov, kritik in časopisnih člankov o njegovem delu, vendarle dovolj določno pokaže, kako razume novi gledališki tok oziroma nasploh »nov pojem umetnosti: aktiven, bojevit, političen« (PISCATOR 1963: 33). Ključno za tok političnega gledališča, katerega začetke prepoznava že v naturalizmu s konca devetnajstega stoletja, je za Piscatorja akcijsko zavezništvo med umetniško in politično avantgardo, to je med moderniziranim gledališčem in proletariatom (prav tam: 41). V takšno zavezništvo je po koncu prve svetovne vojne s svojim Proletarskim gledališčem stopil tudi sam. Z drugimi besedami, gre mu za iskanje skupne poti umetnosti in politike, tj. za sinergijo med »eksperimentom« z gledališkimi formami in njihovo politično uporabo. Skupni cilj je izbojevati potrebni »družbeni preobrat« (prav tam: 33, 129, 227, 238). Eksperimentalno, s sodobno odrsko tehniko, filmom in gledališko arhitekturo podprto ustvarjanje novega spektakelskega jezika, ki

prebija meščansko samozadostnost in omejenost umetnosti na zasebno sfero, Piscator poveže s političnim prizadevanjem, da bi gledališče z nagovarjanjem množic postalo vzgojno-izobraževalno sredstvo, medij za kritično osveščanje občinstva o problemih sodobne stvarnosti (»Znanje – spoznanje – opredeljevanje«; *Kenntnis – Erkenntnis – Bekenntnis*; prav tam: 7). Gledališče mora po njegovem postati tudi ustanova, ki opolnomoči proletariata za producenta in ne le konzumenta kulture.¹ Značilen primer njegovega političnega gledališča, ki je izoblikoval tudi enega od prototipov za postdramske forme slovenskega političnega gledališča (tako v dobi socializma kot v času neoliberalnega kapitalizma), je *Revue Roter Rummel*, uprizorjena v predvolilno podporo Komunistični partiji Nemčije leta 1924. Po Piscatorjevih besedah agitacijska »forma revije« sovpada »z razpadom meščanskih dramskih oblik« in »brez zadržkov uporablja vse možnosti: glasbo, šanson, akrobatiko, hitro risanje, šport, projekcije, film, statistiko, igralske prizore, nagovore« (prav tam: 65).

Po povedanem lahko sklenemo, da se je gledališče kot umetniška praksa pojmovno v polnosti zavedlo svojega političnega profila šele tedaj, ko je po stoletju prilaganja porazsvetljenjski funkcijski diferenciaciji družbe na dozdevno avtonomna polja prekoračilo ideološko mejo med umetnostjo in politiko, s tem pa zavrglo estetsko getoizacijo gledališke ustanove, zasnovano v meščanskem devetnajstem stoletju. To se je prvič zgodilo po krvavem razsulu meščanske *belle époque* v prvi svetovni vojni, prek povezav mednarodnega delavskega gibanja, oktobrske revolucije in zgodovinskih avantgard ter njihovega spodkopavanja institucije umetnosti. Vse to se je dogajalo v imenu revolucionarne utopije estetskega in političnega sprevačanja obstoječega (ERJAVEC 2009: 55–60). Politično gledališče kot zgodovinsko določen pojav je torej uresničitev gesla o »politizaciji umetnosti«, ki ga je Walter Benjamin – tudi na podlagi poznavanja Piscatorja in Brechta – zoperstavil vzponu fašizma in »estetizaciji politike« (BENJAMIN 1998: 176; MILOHNIČ 2009: 15–16).

Piscatorjevo delo – tudi tisto v njegovi poznejši ameriški emigraciji – je skupaj z rusko gledališko avantgardo (Vsevolod Mejerhold) in proletkultom (Platon Keržencev) ter epskim gledališčem in učnimi komadi Bertolta Brechta izgradilo trajno in razvejeno izročilo političnega gledališča, ki je že zgodaj seglo tudi na Slovensko. V letih 1926–1938 so Bratko Kreft, Ferdo Delak, Ciril Debevec in drugi pod okriljem delavske kulturne zveze Svoboda in z imenom Delavski oder ustanavljali in vodili amaterske gledališke skupine ter po Piscatorjevem zgledu – Delak je pri njem celo študiral politično gledališče – modernizirali uprizoritvene prakse (mdr. s kolektivno igro, diapozitivi, svetlobnimi efekti in glasbo), uvajali svobodne priredbe dramskih in pripovednih del ter »postdramske« forme (npr. rdečo revijo); gledališče so razumeli kot forum družbene kritike, delavskega boja z represivno oblastjo, oblikovanja razredne zavesti in agitacije (Petrè 1964).²

¹ Kljub tesnim vezem z delavskim gibanjem in članstvu v komunistični partiji je Piscator pragmatično upošteval potrebo, da njegovo gledališče ekonomsko preživi na kulturnem trgu (prav tam: 123), zato svojih dobro obiskanih predstav nazadnje ni namenjal le delavcem, temveč vsem, ki so bili pripravljeni plačati vstopnino.

² Na tradicije političnega gledališča med obema vojnama so se navezovali mnogi gledališki reformatorji od šestdesetih leta dvajsetega stoletja naprej, tako neoavantgardne skupine kot posamezniki, kakršni so Living Theater, »gledališče zatiranih« Augusta Boala (prim. Boal 2008; Leskovšek 2013), dramatika Heinerja Müllerja, Caryl Churchill in Elfriede Jelinek ali režije Martina Kušaja.

Z več pogojne prostosti kakor drugod po komunistični Vzhodni Evropi, je sicer tudi v slovenskem gledališču že od druge polovice petdesetih let naprej delovalo nekaj neinstitucionalnih malih in eksperimentalnih odrov, povezanih s krogi kritične inteligence, v njih pa so uprizarjali politizirano dramatiko mlajših avtorjev. Gre za Oder 57, Pekarno, Glej, Gledališče Pupilije Ferkeverk, za drame Primoža Kozaka, Petra Božiča in Dušana Jovanovića, poetične igre Dominika Smoleta, Daneta Zajca, Gregorja Strniše in Vena Tauferja ter za dokumentaristično *Toplo gredo* Marjana Rožanca, ki je med zmanipuliranim občinstvom izzvala ravno nasproten revolt, kot ga je nameravala doseči s svojim drzno interaktivnim napadom na kmetijsko politiko (TOPORIŠIČ 2009: 253–54). Odkrito ali prikrito politična dramatika je s kritiko enostrankarskega družbenega reda in njegovih zgodovinskih izvorov še globoko v sedemdeseta leta vznemirjala politično-policijske varuhe umetniškega polja in kulturniške skrbnike pravovernosti, a v glavnem ostajala omejena na ožje kroge občinstva, zato ni pomenila resne grožnje sistemu. Njen izraz je bil pretežno »ezopovski«, mitizirano alegoričen, poetično abstrakten ali zgodovinsko kostumiran, a je znal biti dokaj stvaren, v šestdesetih in sedemdesih letih pa tudi avantgardistično teatralen in ludističen. Poznavalec slovenskega političnega gledališča Gašper Troha opozarja, da je gledališče nastopalo kot pomembna izpostava kulturniške opozicije vse do konca osemdesetih let, a pri tem pristajalo na nujen kompromis z oblastjo (TROHA 2010: 508–10). Oblast je namreč dramatik in gledališču omogočila družbeno kritiko, a le do meje, do katere ju je lahko ideološko obvladovala, z njima pred tujino demonstrirala prednost »pluralizma« jugoslovanskega socialističnega samoupravljanja pred sovjetskim »realsocializmom« in ju z mehanizmi državnega subvencioniranja posredno regulirala. A za omenjene odre in avtorje se oznaka »politično gledališče« še ni uporabljala.

Ne glede na izročila, obravnavana doslej, se je izraz »politično gledališče« kot promocijska oznaka nove spektakelske prakse, ki je z uprizarjanjem političnih tem posegala v ideologijo obstoječega političnega reda, razširil po Sloveniji in Jugoslaviji v osemdesetih letih dvajsetega stoletja (Erjavec 2009). Z odprto dramsko formo, skupinsko igro, večjezično montažo dokumentov, pričevanj in literarne fikcije ter z navezavo na avantgardno celostno umetnino si je politično gledališče osemdesetih let prizadevalo s pretrgati z gledališkimi konvencijami »socialistične buržoazije« in prestopiti meje estetskega formalizma, značilnega za »socialistični modernizem« (ŠUVAKOVIČ 2001: 22–26). Kljub temu pa drži Erjavčeva ugotovitev, da ti poskusi sodijo v tip postavantgardne umetnosti, značilen tudi za socialistični »drugi svet«: absorbirali so »vse značilnosti klasičnih avantgard in neoavantgard razen usmerjenosti v prihodnost«, in to jim daje pečat postmodernizma (ERJAVEC 2009: 60). Kratkotrajni razmah omenjenega trenda, opažen tudi zunaj meja Jugoslavije, je bil spodbujen s časovnim sovpadom kriz na umetnostnem in političnem polju. V umetnosti je kazalo, da so se neoavantgardna iskanja izčrpala skupaj s svojim osvoboditveno-utopičnim izvidništvom po prihodnosti, zato so se pod dežnikom »postmodernizma« tudi uprizoritvene panoge pri retrogradnih ideološko-citatnih tavanjih po zgodovini pridružile književnosti, glasbi in likovni umetnosti. Na področju politike pa je po smrti voditelja Josipa Broza Tita – s svojo karizmatično, avtoritarno vladavino je vsa povojna desetletja simbolno in dejansko vzdrževal kohezijo sistema – nastopilo obdobje, v katerem je enostrankarska federacija s svojim samoupravnim socializmom vred zašla

v hude pretese in nazadnje še v vojne, zato je postala družbeno relevantna tudi umetniška refleksija zgodovinskih temeljev, obstoja in možnosti sistema, ki se je znašel v krizi.³ Izraz »politično gledališče«, ki so ga v desetletju pred vojnam na ozemljih razpadle federacije uporabljali gledališki oglaševalci, kritiki, prireditelji festivalov in teatrologi, se je nanašal predvsem na odmevne in dobro obiskane projekte režiserjev Dušana Jovanovića, Ljubiše Ristića, Ljubiše Georgievskega, Janeza Pipana in drugih, ki so se z zgodovinsko retrospektivo ter aluzijami na sedanost in prihodnost lotevali vprašljive narativne identitete jugoslovanskega socializma. Troha navaja Jovanovićeve spomin, da je bila tedaj »politična drama najbolj komercialna vrsta odrske umetnosti« (TROHA 2010: 510). Pred pragom jugoslovanske krize so gledališčniki, ki so v imenu avtentičnega revolucionarnega etosa nasprotovali komunistični nomenklaturi, socialistično dokso skušali prilagoditi potrebam in idealom porajajoče se civilne družbe, v kateri so se že kaotično mešale emancipacijske in retrogradne težnje. Sodelovanje umetnikov iz različnih institucionalnih gledališč, mednarodni projekti, kakršen je bil KPGT (Kazalište Pozorište Gledališče Teatar), ali festivali, kakršen je bil subotiški *Shakespeare-fest*, naj bi pod konceptualnim okriljem političnega gledališča v Jugoslavijo, čedalje bolj razklano zaradi šovinističnih in unitarističnih teženj, vnesli protistrup znotrajdržavne umetniške internacionale, ki naj bi restavrirala pretrgane družbene vezi, obenem pa dosežke tovrstnega gledališča promovirala po svetu.

Za prototip takšnega političnega gledališča je obveljala ena izmed uprizoritev ljubljanskega Mladinskega gledališča – *Missa in a-minor*, ki jo je leta 1980 zasnoval in režiral srbski gost Ljubiša Ristić (ERJAVEC 2009: 61–67; MILOHNIĆ 2009: 127; TOPORIŠIĆ 2007: 89–94). Predstava je nastala po motivih postmodernistične psevdodokumentarne kratke zgodbe *Grobnica za Borisa Davidovića*, ki jo je o stalinističnem sodnem procesu proti izmišljenemu ruskemu revolucionarju Novskemu leta 1976 napisal Danilo Kiš, srbski avtor, ki je po selitvi v Pariz kmalu zaslovel tudi v svetovni literarni republiki (CASANOVA 1999: 183 passim).⁴ Kiševa zgodba po Borgesovem zgledu pripovedno stilizira biografsko metodo. Posnema kritični pretres protislovnih zgodovinskih virov in njihovo citiranje, kronološka neskladja in življenjepisne vrzeli. V ekspresivnih, pomensko zbitih konkretnih slikah niza dramatične fragmente iz življenja naslovnega junaka: judovsko otroštvo, intelektualno formiranje, revolucionarno-teroristično dejavnost, policijske pregone in zapore, dvojno življenje svetovljanskega dendija in ilegalnega aktivista mednarodnega komunizma, sodelovanje z delavskim gibanjem na Zahodu, poroko z revolucionarno tovarišico, menjave imen

³ Potem ko je bila s Titovo smrtjo simbolno omajana avtoritarna prisila, ki je z ideološkim monizmom omejevala in krotila družbeno heteroglosijo večnarodne države, so se lahko razvnele različnosti v vsej svoji nepomirljivi kontradiktornosti. Stopnjevali so se konflikti med naraščajočim unitaristično dogmatičnim komunizmom in skrajnimi nacionalizmi na eni strani ter emancipacijskimi prizadevanji za pluralno civilno družbo in zahtevami kulturniške opozicije po večstrankarskem sistemu na drugi strani. Vojne ob razpadu Jugoslavije seveda niso bile »naravna« posledica specifično »balkanskih« mentalitet in tradicij. Te so bile prek sovražnega govora medijev, razpihovanja stereotipov in obujanja travmatičnih kolektivnih spominov sicer ideološko instrumentalizirane, vendar pa so k spopadam južnoslovanskih narodov odločilno prispevali zunanji dejavniki ter globalni zgodovinski kontekst tektonskih geostrateških in političnoekonomskih preustrojev v razmerjih moči po razsulu komunizma in Vzhodnega bloka.

⁴ Celo ekskluzivistični Harold Bloom je Kiša z Ivom Andrićem in Vaskom Popo vred uvrstil v svoj *Zahodni kanon* (BLOOM 2003: 423).

in identitet, na zadnje pa telesno-umski spopad s zaslisevalcem, ki mu v času staliniističnih montiranih procesov skuša vsiliti priznanje o zarotniškem sodelovanju z buržoaznimi nasprotniki sovjetske države. Naslov novele aludira na antične kenotafe, tj. prazne grobnice za pokojnike, katerih truplo je izginilo, obenem pa simbolizira temo posmrtnega kolektivnega spomina, ki ostaja za preminulim in za nazaj vrednostno osmišlja njegovo življenje: na zaslišanih mučeni Novski z največjimi napori doseže, da njegovo priznanje neobstoječe krivde ni izničilo vzornosti njegove nekdanje revolucionarne slave (Kiš 1978: 83–121).

Missä in a-minor, uprizorjena v kleti Mladinskega gledališča (prizorišča so kot stranski oltarji obkrožala občinstvo, sedeče na pručkah), prizore iz Kiševe zgodbe montira z zborovskimi tabloji, večjezičnim petjem in govorom, s plesom in posne-manjem obredov. Kot ozadje za medbesedilno interpretacijo Kiševe zgodbe Ristić vpleta literarne citate in dokumentarne izseke, tako da metonimično prikljiče veliko zgodbo mednarodnega delavskega gibanja, oktobrske revolucije, državljanske vojne in staliniističnih procesov. Estetsko strukturo predstave, ki z ansambelsko igro usodo revolucionarjev sakralizira in jo spreminja v martirij, emblematično ponazarja prizor, v katerem forma maše neposredno sovpade s tekstom revolucije. Zbor, zbran okrog enega od igralcev, ki v teku predstave personalizirajo Novskega, izmenično recitira stavke iz *Revolucionarnega katekizma* Sergeja Nečajeva iz leta 1869 in poje prvi stavek iz *Mise Criolle* Ariela Ramireza (1964), ki je predstavi tudi dala naslov. Novski, zaznamovan s stigo rdeče zvezde, v tem prizoru kot svečenik namesto hostije povzdiguje revolver. *Missä* je potemtakem nekakšen (post)avantgardni katarzični ritual, ki s predstavljanjem posameznika kot absurdne žrtve kolektivnih sil alegorizira Zgodovino, Revolucijo in Politiko v kategorijah tragičnega *fatuma*.

Pomembnejše politične predstave, ki so *Missä* sledile, so bile prav tako usmerjene pretežno v zgodovino, posebej v probleme revolucije (TOPORIŠIČ 2009: 255–57). Pripoved, ki stoji v ozadju teh predstav, bi lahko povzeli v prej citirano Büchnerjevo sentenco o revoluciji, ki žre svoje otroke. Nanaša se na pooktobrski socialistični svet, mednarodno revolucionarno gibanje, frakcijske boje in staliniistične čistke. Ristić je v času, ko je jugoslovanska federacija začela razpadati, zagovarjal jugoslovanstvo in samoupravni socializem, zato v svojih predstavah – podobno kot Jovanović, Georgievski ali Pipan – ni kritiziral revolucije same na sebi, pač pa njene staliniistične odklone. Ni ga motila »ideja, pač pa njena materializacija v ideologiji in politični praksi [...], pri čemer je to anonimna krivda, [...] brezimna ('objektivna') posledica slepega toka zgodovinskih dogodkov« (ERJAVEC 2009: 61). Navedena Erjavčeva formulacija nakazuje, da se je politično gledališče tega obdobja navkljub progresivnim nameram odreklo analitičnemu premisleku o revolucijskih protislovjih in se zateklo v postmoderno estetsko mitiziranje in ritualno arhaiziranje zgodovinskega.⁵ Po besedah Gašperja Trohe, navezanih na Slavoja Žižka in Foucaultovo teorijo oblasti, je politično gledališče pri tem ustvarilo »sliko skrajno totalitarne oblasti, 'nekega drugega, skritega Gospodarja', velikega Drugega, ki je bil tako abstrakten, da se je dejanska oblast od njega mogla distancirati« (TROHA 2010: 5109).

⁵ Takšna estetska tragizacija in ritualizacija komunistične revolucije je bila eden od razlogov, da je tedanja komunistična oblast kritiko socializma tolerirala in celo finančno podpirala gledališča, ki so se z njo ukvarjala.

Po razpadu Jugoslavije, na prehodu v liberalno demokracijo in kapitalizem je politično gledališče v Sloveniji izgubilo precej nekdanje ostrine. Zdelo se je, da so v obdobju tranzicije vlogo gledališča kot družbenega foruma in opozicijske kritike oblasti prevzela pluralna politika in »demokratizirana« množična občila, politična drama in gledališče pa sta postala odveč (TROHA 2010: 511). Z medbesedilnimi variacijami na klasično tragedijo, modernistično grotesko ali Brechtovo epsko gledališče nista zmogla kaj več kot moralizirati o nedavnih vojnih grozotah na Balkanu in njihovih uničujočih posledicah.

Mlajša režiserska generacija (Vito Taufer, Tomaž Pandur, Bojan Jablanovec idr.), ki se je sicer neposredno navdihovala tudi pri Ristiću in Jovanoviću, se je v devetdesetih letih sploh odvrnila od političnih tem in se usmerila h gledališču fasciniranih podob, postmodernističnemu citiranju zgodovine avantgardnega in modernističnega gledališča, baročni fantaziji ali grobo veristični fizični telesnosti (ERJAVEC 2009: 67–68; TOPORIŠIČ 2007: 97–101). Dragan Živadinov je bil edini, ki je političnost gledališča postavil na novo konceptualno raven že v osemdesetih letih. V okvirih retrogardistične medumetniške skupine NSK, ki je izgradila in vojaško disciplinarno reproducirala simulaker (totalitarne) države, je Živadinov z igranjem ambivalentne vloge »državnega umetnika« iz politike naredil fiksijsko ozadje in kod vizualno-teatralnih simbolov za predstave, ki so s svojo totalnostjo in eklektično estetsko imaginacijo čutno opajale ali šokirale gledalce, oblastnike pa s svojo nedoločljivo ironijo in brezpomenskostjo puščale v negotovosti (TOPORIŠIČ 2009: 257–58). Pravo nasprotje Piscatorjevih in Brechtovih prizadevanj po gledališču kot sredstvu kritičnega osveščanja (proletarskih) gledalcev!

Na prelomu tisočletja in z nedavnim izbruhom svetovne gospodarske krize pa smo priča ponovnemu rojstvu političnega gledališča, ki ga na Slovenskem ta čas zastopajo režiserji Bojan Jablanovec in projekt Via negativa, Emil Hrvat in *alias* Janez Janša, Matjaž Berger, Sebastijan Horvat, hrvaški gost Oliver Frljić in drugi (MILOHNIČ 2009: 103–26). Prerod političnega gledališča je delno vezan na splošen zasok k politizaciji v zahodni umetnosti in humanistiki (po znanem receptu bi ga lahko imenovali »politični obrat«), tj. na preusmeritev od konservativnega postmodernističnega »formalizma« k naprednim praksam, ki estetsko konceptualnost povezujejo z družbeno-etično odgovornostjo, političnim aktivizmom in identitetnimi politikami (Enjalran 2013). Odgovor uprizoritvenih umetnosti, ustrezen »duhu časa« in sodobnim umetnostnim iskanjem, so poleg tega terjali tudi pretresi v jugovzhodni Evropi (stopnjevanje nacionalizma in ksenofobije, etnično čiščenje, begunci, zatirane manjšine itn.) ter vključitev Slovenije in nekdanjega »drugega sveta« v svetovni sistem pozno kapitalističnega gospodarstva. Naivna tranzicijska vera v potrošniški paradiz in enakopravnost evropskih narodov je Slovence že kmalu po pridružitvi Evropski zvezi in Natu vodila v iztreznjeno spoznanje o šibkosti in odvisnosti svoje mlade države.⁶

Ker je politično gledališče vseskozi kritično nasprotovalo vsem oblikam moči, ki so omejevale težnje po enakopravnosti in svobodi, ne preseneča, da postaja aktualno tudi po domnevnem »koncu zgodovine«, se pravi v dobi globalne prevlade

⁶ Slovensko perifernost in prepuščenost imperializmu velikega kapitala za paravanom medijsko insceniranega kulturnega boja in histeričnega oziranja na želje finančnih trgov zvesto podpira domača ekonomsko-politična elita, »kompradorska buržoazija«.

predstavniške demokracije in kapitalističnega gospodarstva. Ko se konkretno pokaže, da demokracija ni zamrznjeno stanje, temveč vedno znova ogroženi proces bojov za enake možnosti, ko v družbi začnejo gospodovati odtujeni centri ekonomsko-politične moči, poraste totalitarno izključujoča miselnost množic ali pa se okrepijo avtoritarne skušnjave političnega razreda, politično gledališče preneha biti (domnevno preživeta) zvrst gledališke estetike in spet stopi v areno življenja. Tako Gašper Troha ponovni izbruh politiziranega gledališča v Sloveniji okoli leta 2006 razloži kot odziv akterjev institucionalnega in civilnodružbenega umetniškega polja na poskuse desne vlade Janeza Janše, da bi z zvestim izvajanjem transnacionalne neoliberalne ideologije na široko privatizirala podjetja v državni lasti in oklestila javni sektor, si prek podpihovanja kulturnega boja podredila medije, gospodarstvo, znanost in umetnost ter revidirala »polpreteklo zgodovino«; samo v takšnih razmerah je mogoče razumeti, kako je Sebastjanu Horvatu s stopnjevanjem tendenčnosti Borovih *Raztrgancev*, skoraj pozabljene partizanske agitke, uspelo v gledališki dvorani med »postmoderno« atomiziranimi gledalci znova ustvariti občutje solidarnosti in jih vsaj začasno preoblikovati v enakomislečo množico, nasprotujočo ideologiji trenutne oblasti (TROHA 2010: 512–15; 2012: 54–55, 61–64). Takšna občutja torej niso le stvar preteklosti onkraj nekdanje železne zaves, ko je na primer občinstvo v poljskih gledališčih kot enotna opozicijska množica reagirala na sleherni kritični namig zoper obstoječo komunistično oblast.

Nove oblike političnega gledališča so namesto navezovanja na dramske zvrsti težile v postdramski performans, ki prek improvizacije, uporabe elektronskih medijev in življenjskih dokumentov kritično spodnaša vsakršno mimetično iluzijo. Hans-Thies Lehmann ugotavlja, da postdramsko gledališče postavlja v središče »diskurz gledališča, zaradi česar upošteva besedilo le kot element, plast in 'material' odrske stvaritve, ne kot njenega vladarja« (LEHMANN 2003: 21). To vodi v »performativni rez«, tj. obrat uprizarjanja od mimetičnosti k performativnosti: telo in glas nastopajočega se desantimizirata, nista več podrejena igranju vloge, predstavljanju neke dramske osebe, temveč poudarjata svojo fizično navzočnost (MILOHNIČ 2009: 134–36). V dobi, ko »gledališče nima več funkcije središča polisa kot prostora skupnega premišljanja o ključnih družbenih vprašanjih«, Lehmann prepoznava »politično v postdramskem« samo v prikriti in posredni obliki – prek performativne situacije, ki ne predstavlja politike in ni prevedljiva nazaj v obstoječe politične diskurze, pač pa »radikalno *pretrga* s političnim kot takim«, dekonstruira njegovo logiko, publiki pa spodnese ponotranjnjeni Zakon in ji »izostri čute za zaznavo izjeme«, za tisto, kar izpada iz razumnega političnega reda (LEHMANN 2002: 6–7). Zdi se mi, da Lehmannov radikalni esteticistični poststrukturalizem, ki kot svojega naslovnika predpostavlja liberalno in avantgardno intelektualno-umetniško srenjo, vendarle preveč snobovsko viha nos nad uprizarjanjem neposredno političnih tem in predstavljanjem dejanskega družbenega večjezičja, češ da gledališče tako le »potrjuje glavno politično resničnost in pravilo družbenega okolja iger« (prav tam: 9). Politične razsežnosti niti v postdramskem gledališču ni mogoče reducirati na »poskus ustvarjanja motnje v spektaklu«, ustvarjanje situacije, ki s svojo estetiko etično vplete gledalca in predrami njegovo politično odgovornost (prav tam: 9). To med drugim dokazujejo ravno primeri sodobnega političnega gledališča na Slovenskem, ki jih obravnavam v nadaljevanju. Postdramsko gledališče

prehaja v performans in neposredno obravnava globalne politike ter protislovja, ki se lokalno kažejo tudi v slovenski nacionalni državi, a jim vodilna občila navadno zmanjšujejo pomen, jih zanemarjajo oziroma prilagajajo ideologijam nacije in globalizacije – na primer vprašanje latentne ksenofobije in zatiranja manjšin.

Tako je Emil Hrvatini, ki je pozneje z radikalizacijo postopka *ready made* uradno privzel ime politika Janeza Janše, leta 2007 v Ljubljani uprizoril dokumentarno predstavo *Slovensko narodno gledališče* (MILOHNIČ 2009: 104–08; TROHA 2012: 66–71). Nastopajoči performerji niso niti gestualno predstavljali niti govorno interpretirali besedil, temveč so le nevtralnno reproducirali zvočne zapise govora med neredi, ki so izbruhnili med podeželskim prebivalstvom zaradi delinkventne romske družine in privedli do tega, da jo je oblast s pomočjo policije nepravno izselila. Hrvatini v tej predstavi z razkrivanjem politično nezavednega, ki se reciklira prek šovinističnih stereotipov in predsodkov, ironično osvetljuje podtalje narodne ideologije (režiserjev šepet »Cigani, cigani ...«), na kateri se drugače ponosno utemeljujeta ustanova Slovenskega narodnega gledališča in samostojna slovenska država. Z gostovanji predstave v tujini se je pokazalo, da prikazana problematika ni partikularno slovenska, ampak da gre za simptom širšega vzorca evropskih politik do azilantov, beguncev in drugih obrobnihi manjšin (TROHA 2012: 69).

Politično gledališče v 21. stoletju ne obnavlja več velike pripovedi o revoluciji, temveč se raje posveča malim pripovedim in lokalnim dogajanjem, v katerih stopajo v ospredje razredni, spolni, etnični in drugi identitetni spori pod svetovno vladavino transnacionalnega finančnega kapitalizma. Ali, kot zapiše Aldo MILOHNIČ (2009: 17), »tako kot je Politika z velikim 'P' razpadla na nepregledno množico identitetnih politik, tudi sodobno gledališče izumlja lastno političnost skozi vedno nove identitetne 'niše'; političnost se, kot po Lehmannu povzema Milohnič, »vzpostavlja v povezavi z načini predstavljanja in politiko percepcije« (prav tam: 18). Prav zaradi politiziranja načinov predstavljanja in percepcije »postbrechtovsko« politično gledališče vključuje tudi metagledališko refleksijo o dometu svojega političnega učinkovanja in družbeno-gospodarskih razmerah, ki določajo proces njegove produkcije, v resničnost pa posega tudi tako, da se samo daje prepoznavati kot fikcija in se ponuja »na ogled v procesu proizvodnje fikcij« (LEHMANN 2003: 127 v MILOHNIČ 2009: 136).

V zaključnem delu tega spisa bom povzel splošne razlike med omenjenima obdobjema slovenskega političnega gledališča in jih pokazal ob primerjavi dveh prototipskih zgledov, ki pa nista sopostavljena naključno, temveč sta institucionalno, tematsko in formalno povezana. Poročal sem že o zgledu slovenskega političnega gledališča iz prvega obdobja, Kiševi in Rističevi *Missi in a-minor*, uprizorjeni leta 1980 v Mladinskem gledališču. Isti ansambel (zdaj imenovan Slovensko mladinsko gledališče), mednarodno uveljavljen zaradi svoje eksperimentalne tradicije, je leta 2010 v režiji hrvaškega gledališčnika mlajše generacije Olivera Frljića na svoj kletni oder postavilo predstavo *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, naslovljeno po zadnjih verzih hrvaško-srbske različice *Hej Slovani*, himne razpadle Jugoslavije (»Proklet bio izdajica / svoje domovine!«). Z inscenacijsko aluzijo na očeta slovenskega političnega gledališča Dušana Jovanovića in njegovo prelomno predstavo *Žrtve mode bum-bum* (uprizorili so jo v Mladinskem gledališču leta 1975) Frljić v osrednjem delu svoje provokativne predstave posnema strukturo modne revije. Razkazovanje oblačil

– zastav republik nekdanje socialistične federacije in njenih današnjih osamosvojenih naslednic – se v reviji preplete z balkansko »narodnjaško« glasbo in noži. Gre za značilne rekvizite, ki po gledaliških konvencijah indeksalno napovedujejo odrsko nasilje, v tem primeru bratomorno vojno klanje. Množično pobijanje »sovražnikov domovine« je v predstavi koreografsko stilizirano, a glasni streli orožja na občinstvo delujejo šokantno. Udobje estetske distance ruši še nastop igralca, ki – podobno, a bistveno krajše in literarno skromnejše kot Handkejev postdramski komad *Zmerjanje občinstva* iz leta 1966 – skoči iz vloge in naključne gledalce ozmerja, češ da proti vojnemu nasilju v drugih jugoslovanskih republikah niso storili nič. Prizori vojnih pobojev se v predstavi serijsko ponavljajo, odrsko iluzijo njihove resničnosti pa razbijajo vstajanja igralcev od mrtvih. Po režiserjevih besedah iz spletne strani (Slovensko 2014) skuša predstava »skozi inflacijo smrti, skozi nenehno ponavljanje neponovljivega poudariti gledališki mehanizem, ki vedno ostaja reprezentacija določene zunanje resničnosti. [...] Ponavljanja smrti, ki se na odru pojavljajo v skoraj pravilnih intervalih in po katerih izvajalci 'oživijo', razkrije zastoj gledaliških reprezentacijskih mehanizmov. Prav ti mehanizmi za proizvodnjo fikcije, ki najpogosteje ostajajo skriti, izrinejo vsakršen vsebinsko-tematski okvir in tako ostanejo edini vidni.«

Prolog predstave, v katerem se oglašá pobiti pihalni orkester, igralci pa obujajo osebne spomine na Titovo smrt (zborovska igra je zaznamovana z gledališkim jokom), montažno preskoči v temperamentno modno revijo nacionalizmov in v koreografrane poboje. Sledi evokacija sodobnosti: ponavljajoče se preigravanje šovinističnih stereotipov in sovražnega govora, ki preplavlja nove nacionalne države, tudi slovensko. Verbalno nasilje prehaja v stvarne prizore igralske samoanalize, v katerih se občinstvu razkrivajo trenja med igralci v času nastajanja predstave. Ena skupina v realističnih dialogih izvaja psihično nasilje nad kolegom, ker ga v luči stereotipov osumijo za Neslovenca in izdajalca domovine, potem pa se razvname polemika med igralko, ki iz etičnega premisleka ni hotela sprejeti vloge zaradi neke nacionalistične pesmi, in kolegi, ki ji – med drugim v imenu gledališkega profesionalizma – ostro nasprotujejo. Igralci torej na brechtovski način izstopajo iz svojih vlog, v katerih utelešajo družbene habituse, kolektivne klišeje ali pa predstavljajo svoje osebne, delno fikcionalizirane in ironizirane spomine, izkušnje, premisleke in mnenja. V zakulisnem pogovoru o bolečih etičnih dilemah, s katerimi so se nastopajoči spoprijemali med ustvarjanjem predstave, pa pride do izraza tudi generacijska vrzel, ki sovпада ravno z razliko med obema obdobjema političnega gledališča, v katerih je bil protagonist isti ansambel.

Starejši kolegi so nostalgčno privrženi političnemu gledališču Ristića in Jovanovića iz osemdesetih let, ki da je v svojem uporú proti enostrankarskemu režimu zahtevalo osebno tveganje, kakršno leta 2010 v demokraciji ni več potrebno, tako da po njihovem tudi politično gledališče danes nima več smisla. Predstavnik mlajših igralcev pa nasprotno meni, da je takšno gledališče izziv tudi v razmerah sodobnega globalnega kapitalizma, ker da je »politična diktatura, proti kateri so se [starejši kolegi] tako srčno borili, pičkin dim, mačji kurac proti neoliberalnemu kapitalizmu, ki ga živimo danes« (Frljić 2010).

Primerjava med predstavama Slovenskega mladinskega gledališča je pokazala nekaj ključnih razlik. Čeprav so uprizoritve iz osemdesetih let gojile protirealistične, avantgardne, postmodernistične in postdramske poetike, so politiko še vedno

obravnavale v kodih mimetičnega predstavljanja. Družbene probleme so postavljale na oder prek razmerij med dramskimi osebami, bodisi zgodovinskimi bodisi izmišljenimi. Psihologija protagonistov revolucije in zgodovine je bila zaradi tipizacije, alegorizacije, serialnosti in ansambelske igre pogosto postavljena v oklepaj. Politično gledališče socialistične dobe se je še vedno opiralo na literarna besedila, da bi z njimi vzpostavila pomensko koherenco med drugimi elementi celostne umetnine. V najradikalnejših oblikah današnjega slovenskega političnega gledališča, ki prehaja v performans, pa igralci/performerji ne predstavljajo več drugih oseb (herojev zgodovine), pač pa predstavljajo same sebe kot dejanske posameznike z lastnimi izkustvi ali pa nastopajo kot utelesitev banalnosti zla, politično nezavednega, spontanij ideologij vsakdanjega življenja in družbenih habitusov (v pomenu Brechtovega pojma *gestus*; MILOHNIČ 2009: 15, 98). Dramsko predlogo predstave pri tem spodrinejo dokumenti, življenjepisje ali dialogi, ki jih napišejo ali improvizirajo igralci in performerji.

Medtem ko se je politično gledališče osemdesetih posvečalo zgodovini in totalitarne odklone od revolucionarnih idej kritiziralo s stališč pogumnega, pravičniškega disidenta ali heglovske »lepe duše«, je njegov dvojnik v enaindvajsetem stoletju povsem potopljen v sedanost. Zato se ne more opirati na idealno stališče zunaj opazovanih pojavov, pač pa zahteva bolečo samokritiko kritičnega subjekta kot soodgovornega za stanje, ki ga sam prepoznava kot negativno. Od tod izhajata izraziti metagledališki diskurz, ki sproti komentira družbeno umeščenost predstave, pogoje njene produkcije in možne politične učinke, in ponovno oživljena intencionalnost specifično političnega gledališča, nastalega po prvi svetovni vojni. Spet, še vedno gre za presek težnj po osvobajanju – tako gledališke forme kot zatiranih.

VIRI IN LITERATURA

- Walter BENJAMIN, 1998: Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati. Prev. J. Vrečko. *Izbrani spisi*. Prev. F. Jerman idr. Ljubljana: Studia humanitatis. 145–76.
- Harold BLOOM, 2003: *Zahodni kanon*. Prev. N. Grošelj, J. Lozar. Ljubljana: LUD Literatura.
- Augusto BOAL, 2008: *Theatre of the oppressed*. Prev. Charles A., M.-O. Leal McBride, E. Fryer. London: Pluto.
- Georg BÜCHNER, 1997: *Drame in proza*. Prev. B. Hartman, M. Kranjc, J. Udovič. Ur. in spr. beseda M. Kranjc. Ljubljana: MK.
- Pascale CASANOVA, 1999: *La République mondiale des Lettres*. Pariz: Seuil.
- Muriel ENJALRAN, 2013: Between the politicization of art and the aesthetics of politics. *Independent curators international research*. Na spletu.
- Aleš ERJAVEC, 2009: Oblast in odpor: Politično gledališče in njegove meje. *Estetika in politika modernizma*. Ljubljana: Študentska založba. 54–71.
- Oliver FRLJIČ, 2010: *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine*. DVD. Videosnemalci: T.Stojko, S. Stojko Falk, H. Kancler. Posneto 8. 3. 2010. Ljubljana: SMG. 76 minut.

- Danilo KIŠ, 1978: *Grobnica za Borisa Davidoviča: Sedem poglavij skupne pripovedi*. Prev. F. Miklavc. Ljubljana: MK.
- Hans-Thies LEHMANN, 2002: Politično v post-dramskem. *Maska* 17/74–75. 6–9.
- , 2003: *Postdramsko gledališče*. Prev. K. J. Kozak. Ljubljana: Maska.
- Nika LESKOVŠEK, 2013: Kompleks recepcije gledališča (&) zatiranih. *Maska* 28/155–56. 16–26.
- Siegfried MELCHINGER, 2000: *Zgodovina političnega gledališča*. Prev. M. Kranjc. Ljubljana: MGL.
- Aldo MILOHNIČ, 2009: *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska.
- Fran PETRÈ, 1964: Proletarski odri v Ljubljani in okolici med obema vojnama. *Delaški oder na Slovenskem: Študije in gradivo*. Ur. F. Delak. Ljubljana: MGL. 7–53.
- Erwin PISCATOR, 1963: *Das politische Theater*. Ur. F. Gasbarra. Hamburg: Rowohlt.
- Slovensko mladinsko gledališče: Preklet naj bo izdajalec svoje domovine*, 2014. Na spletu.
- Miško ŠUVAKOVIČ, 2001: *Anatomija angelov: Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*. Ljubljana: ZPS.
- Tomaž TOPORIŠIČ, 2007: Po sledih zapeljevanja gledališča: Slovensko mladinsko gledališče 1980–2006. *Ali je prihodnost že prišla? Petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča*. Ur. T. Toporišič. Ljubljana: SMG. 89–116.
- , 2009: Taktike političkog i politizovanog pozorišta druge polovine dvadesetog stoleća. Prev. A. Kolarić. *Scena: Časopis za pozorišnu umetnost* 45/1–2. 251–65.
- Gašper TROHA, 2010: Kriza dramske književnosti devedesetih i nove matrice angažovane drame in pozorišta u Sloveniji. Prev. A. Ristović. *Sarajevske sveske* 29–30. 508–16.
- , 2012: Politično gledališče na meji med umetniškim in družbenim poljem. *Hibridni prostori umetnosti*. Ur. B. Orel, M. Šorli, G. Troha. Ljubljana: AGRFT, Maska. 53–74.

SUMMARY

The term “political theater” usually denominates the kind of performing art in which politics figures as the dominant topic of criticism and its ultimate goal. While matters of the *polis* were constitutive of Western theatre and drama since Aeschylus’s *The Persians*, and modern political drama emerged in the aftermath of the French Revolution (Büchner’s semi-documentary *Danton’s Death*), political theater in the narrower sense of the term arose in the interwar context of modernism, avant-gardes, and working-class movements. Erwin Piscator, who programmatically launched the concept, and Bertolt Brecht, with his epic theater and *Lehrstücke*, conceived of politi-

cal theater as a liberating practice that emancipates theatrical form and the socio-economically oppressed. Piscator also influenced Slovenian interwar working-class theaters (Ferdo Delak, Ciril Debevec, Bratko Kreft). Notwithstanding these traditions and the post-war political drama of the “critical generation,” the term “political theater” as a denomination of a new trend gained currency in Slovenia and Yugoslavia only in the 1980s. During the crisis of the Yugoslav socialist political system, political theater (e.g., Ristić’s *Missä in A-Minor* performed in 1980 by Mladinsko Theater in Ljubljana) took the form of a (post-)avant-garde cathartic ritual staging of Revolution and History as Fate and the individual as their tragic victim. At that time, political theater in Slovenia and Yugoslavia focused on the historical past, attempting to unveil the traumatic events that, although officially taboo, were the foundation of political power. The underlying narrative of *Missä* and similar performances is Büchner’s adage, “the Revolution devours its children.” In this case, the phrase referred to the international communist movement, fractional conflicts, Stalinist purges, and so on. Through the open dramatic form, multilingual collective acting, the montage of documentary material, testimonies and fiction, and drawing on the avant-garde *Gesamtkunstwerk*, the political theater of the 1980s aimed to break with the conventions of the bourgeois stage and transgress the aesthetic formalism of “socialist modernism.” During the disintegration of Yugoslavia, the wars in the Balkans, and the transition period, political theater in Slovenia lost much of its edge. However, in the wake of the twenty-first-century global economic crisis, that it has regained prominence. Rejecting the tragic mode, it has morphed into a radically critical, post-dramatic performance. Through the use of various media and documentary material, it undermines theatrical illusion. Political theater in the new millennium addresses social contradictions of the actual present, which mainstream media tend to downplay; for example, the position of the Roma people in the Slovenian “nation state” (Emil Hrvatin’s *Slovenian National Theater* of 2007). Instead of rehearsing the “master narrative” of Revolution, the new political performance focuses on small narratives and local happenings in which class, gender, racial, and other conflicts come to the fore. Such contradictions are global, but are even more critical in a nation state whose position in transnational late capitalism is peripheral. As a result, Slovenian political theater of the twenty-first century tends to reflect its own socio-economic conditions and political impact (e. g., Oliver Fljić’s 2010 *Damned Be the Traitor of His Homeland*).

UDK 821.163.6.09-32Bartol V.

Tomo Virk

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

AVTOR, JUNAK IN SPOROČILNOST V ZGODNJI KRATKI PROZI VLADIMIRJA BARTOLA

Članek se ukvarja z razmerjem med avtorjem in njegovimi liki na primeru zgodnje kratke proze Vladimirja Bartola. Prikaže, da sporočilnosti Bartolovih besedil ni upravičeno razumeti s pomočjo avtorjevih nazorov, tudi če so ti preslikani v pripovedovalca ali druge literarne osebe.

Ključne besede: Vladimir Bartol, kratka proza, tendenčnost, avtor, literarni junak, sporočilnost

This article deals with the relationship between the author and his manifestations using the example of Vladimir Bartol's early short prose. It shows that the messages of Bartol's texts ought not to be understood with reference to the author's views, even if the views are applied to the narrator or other literary personages.

Key words: Vladimir Bartol, short prose, tendentiousness, author, literary protagonist, messaging

Ena največjih frustracij Vladimirja Bartola, ki ga je spremljala vsa štiri desetletja odraslega življenja, je bila recepcija njegove literature v strokovni srenji. To recepcijo je veskozi občutil kot globoko nerazumevanje pomena in dometa svojega dela. Nezadovoljstvo glede tega je izražal že ob kritikah zgodnjih kratkoproznih besedil okoli leta 1930, še stopnjeval pa ga je ob – sicer nikakor ne v celoti nenaklonjenih – odmevih ob izidu *Al Arafa*. Razumel jih je kot odklonilne in zlasti v dnevniških beležkah, pa tudi v kakšnem eseju (na primer *Iz pisateljjeve delavnice*) in spominih je poskušal domnevno negativne sodbe o mladostni prozi demantirati z neprestanimi vnovičnimi razlagami teh besedil (gl. BARTOL 2012: 429 sl.). Svojevrstno skrajnost je nezadovoljstvo z recepcijo doživelo ob kritiški zavrnitvi dramskega prvenca *Lopez*; svojih tedanjih občutij se je v dnevniškem zapisku 29. 6. 1953 spominjal takole: »Vse svoje življenje sem čutil proti samomoru odpor. Vendar sem bil na primer po Lopezu tik na robu.« (B1) Tudi sprejem *Alamuta* v strokovnih krogih ga ni zadovoljil; ne le v dnevniških zapiskih, temveč tudi v mnogih objavljenih spisih je poskušal (podobno kot glede *Al Arafa*, le da precej bolj obsežno) z izčrpnimi pojasnjevanji in opozorili na spregledane odlike svojega osrednjega dela romanu v zavesti bralcev zagotoviti pomembnejše mesto.

V tem spisu se ne nameravam ubadati s pretresom recepcije Bartolovega dela. Izpostaviti želim neki pomemben naratološki vidik njegove zgodnje kratkoprozne ustvarjalnosti, ki pa ni čisto brez povezave z negativno recepcijo v omenjenem obdobju. Ena od značilnih potez te recepcije je bila namreč ta, da je bila pri presoji in

razumevanju Bartolove kratke proze v dobršni meri motivirana s poznavanjem realnega avtorja, njegovega značaja, njegovega večkrat konfliktnega vedenja ter ciničnega življenjskega in svetovnega nazora. Ta motivacija ni izhajala le iz načelnih, metodoloških razlogov – slovenska literarna veda je v tridesetih letih leposlovna besedila še vedno v precejšnji meri (čeprav ne vedno in tudi ne izključno) razumevala iz avtorjevega življenja –, temveč verjetno tudi iz preproste okoliščine, da je Bartol na začetku tridesetih let v kulturniški srenji v Ljubljani živel zelo dinamično, konfliktno, tudi provokativno življenje in si med sodobniki ni pridobil prav dosti simpatij. Vsaj med literarnimi ustvarjalci je izstopal ne le s svojimi *estetskimi*, temveč tudi ciničnimi, nihilističnimi, relativističnimi, makiavelističnimi *življenjskimi* nazori, ki zvečine niso želi odobravanja. Ker so taki nazori obvladovali tudi junake njegovih zgodb, je bila navezava na realnega avtorja samoumevna.

Težnjo po presoji sporočilnosti Bartolove krajše proze na podlagi njegovih lastnih filozofskih in idejnih nazorov zasledimo denimo že v nekaterih vidnejših kritičkih zapiskih ob izidu *Al Arafa*. Božidar Borko je tako v svoji recenziji omenjal »dolge dialoge ali prav za prav monologe, v katerih je pisatelj navidezno samo sprejemalec tujih besed. Vendar bi se nam marsikje zazdelo, da so ti dolgi monologi samo projekcija pisateljeve notranjosti na izmišljen vnanji lik in da so takile doktorji Forcesini zgolj avtorjev alter ego, druga poluta njegove razklane osebnosti« (nav. po BARTOL 2012: 469). Nič manj jasen ni bil glede tega v svojem zapisu Božo Vodušek. V Bartolovih novelah je detektiral *amoralni individualizem*, ki je po njegovem prišel vanje iz samega avtorja, njemu pa ga je vcepil Josip Vidmar. Takole je med drugim zapisal: »Ljubezno do izkoreninjenih pustolovcev je torej v nujni zvezi z avtorjevimi občudovanjem amoralnega individualizma, obenem pa tudi že kaže, kako napačna svetovna nazorna usmerjenost lahko zapelje umetniško hotenje na slep tir« (prav tam: 484). Bržkone najbolj izčrpno je Bartolovo prozo presojal po meri nazorov realnega avtorja Peter DONAT:

Če je Stendhal [...] izpolnil vrzeli v svoji umetnosti s svojo osebno problematiko in z nekim povsem originalnim mitom, je Bartolov mitos, ki je hkratu povsem zavedno ozadje vsega njegovega dela, danes skoraj že izčrpan. To ozadje je njegovo strastno in pasivno oboževanje vsake sile in svobode, kult, ki bi ga v tako pretirani in posplošeni obliki težko srečali pri kateremkoli Nietzschejevem epigonu. To svojo miselnost zagovarja Bartol, ali bolje, kar njegovi junaki skoraj na vsaki strani tudi teoretično. [...] Bralec, zlasti če je nietzschejanec, mora strmeti, kje je avtor našel toliko nadvrednih ljudi. Za vsakogar, ki je nekoliko opazoval to egocentrično simboliko že na drugih pisateljih, na katere se še povrnem, odgovor ne bo težak: V samem sebi! Vsi ti tipi so pri vsej enoličnosti tako podobni drug drugemu, da utegnejo biti vsi skupaj le avtorjeva idealizirana podoba samega sebe. [...] Bartol nima nikake distance do svojega junaka. [...] Toda Bartolovi dialogi, ali boljše monodialogi, kakor jih imenuje Milena Mohoričeva v »Modri Ptici«, vsebujejo vselej le eno, to je avtorjevo tezo, ki ji sam v prvi osebi le tu pa tam ugovarja, pač le zaradi oblike dialoga. (prav tam: 488 sl.)

Tudi Donat je, podobno kot pred njim že Borko, kot tipični Bartolov *alter ego* omenil lik doktorja Forcesina, in kritika pri tem nikakor nista bila osamljena. V istem duhu sta Bartola zaradi nazorov lika dr. Forcesina prijemali tudi Milena Mohorič in

Marijana Kokalj Željeznov, to pa tako, da je bilo očitno, kako te nazore pripisujeta tudi samemu avtorju. Milena Mohorič je celo napisala duhovito polemično novelo proti Bartolovi, iz katere je bilo to pripisovanje še bolj razvidno (gl. prav tam: 476 sl.).

Za večino kritikov so torej Bartolovi junaki izražali stališča samega avtorja in tako oblikovali monološko sporočilnost te proze. Toda tako niso menili le kritiki. Na podobno razumevanje je Bartolovo delo v tem obdobju naletelo tudi pri domačih in celo pri osebah, s katerima se je tedaj največ družil in sta ga najbolj intimno poznali: pri tedanjem dekletu Nadi Gabrijelčič in pri uredniku *Modre ptice*, prijatelju Janezu Žagarju. Zlasti zadnji se je pogosto zgražal nad Bartolovimi besedili, to pa, kot kaže, bržkone zato, ker je v nesramno cinični filozofiji Bartolovih junakov prepoznaval avtorjeve lastne poglede in poskus njihove uveljavitve. Nade Gabrijelčič Bartolova filozofska in nazorska drža, tako se zdi, ni toliko motila, pač pa ji ni bil všeč odnos njegovih junakov do ženskega spola; tudi sama je v teh junakih prepoznavala realnega Bartola, na sporočilni ravni pripovedi pa zagovor take drže.

Bartol se je v svojih dnevniških zapiskih, pa tudi nekaterih objavljenih spisih, pred temi očitki branil, češ, da ne kaže zamenjavati realnega avtorja z njegovimi liki (čeprav so to prvoosebni pripovedovalci) in pripisovati teh nazorov tudi samemu avtorju. Pojasnjeval je, da je prikazoval in slikal pojave svoje dobe, in ne svojih lastnih pogledov in izkušenj. Ob očitkih glede dr. Forcesina je denimo zapisal: »Vprašali so me na primer, ko so brali *Izpoved dr. Forcesina*: ti si sovražnik žensk? Odgovoril sem: ne, nisem jaz, dr. Forcesin je imel take izkušnje« (BARTOL 2006: 311). Toda Bartol je celo tiste – oziroma še posebej ravno tiste –, ki so ga dobro poznali, težko prepričal o tem. Njegovi zasebni pogledi denimo na ženske niso tistim, ki so bili prikazani v nekaterih kritiziranih novelah, ustrezali nič manj, kot to velja za v njih ubesedno nihilistično, makiavelistično cinično filozofijo. Ne nazadnje je v svojih dnevniških zapiskih večkrat celo sam potrdil, da je na primer Forcesinov lik v marsičem izdelan po vzoru njega samega (BARTOL 2012: 648 sl.). Tudi sicer – če se omejim le na razvpito novelo o dr. Forcesinu in njegove poglede na *drugi* spol – nazori realnega Bartola v precejšnji meri ustrezajo problematičnim nazorom njegovega lika. Naj navedem le nekaj značilnih primerov iz Bartolovih dnevniških zapiskov. Žagarju je denimo mimogrede navrgel, da so moški »v duhovnem oziru veliko popolnejši« od žensk (BARTOL 1982: 518–19). Prepričan je bil, da je moški primeren za duhovno ustvarjalnost, ženska pa ne, in to je poskušal uveljaviti tudi v svojem osebnem življenju. Rad je beležil ginofobne domislice in izreke, na primer: »V Rusiji: ‚Kura ni ptica, ženska ni človek‘« (RM 25; 6. 4. 1936), ali: za Ruse »utegne zares v polni meri veljati Macchiavellijev izrek: Množica je kakor ženska, če je ne tepeš ti, te tepe ona« (B2; 20. 9. 1948). Dnevniški zapisek 7. 3. 1950 prinaša tole modrost: »O 'histerikal' še nekaj. To so ženske, ki niso bile zadoščene ali v seksusu ali v drugih ambicijah, kar se izvede pri ženski lahko na eno« (B3), tisti z dne 13. 6. 1947 pa tole jasno priznanje glede lastne nekdanje ljubezni: »Če prebiram danes tipe žensk v svojih novelah, potem se moram čuditi, kako pravilno sem jo bil v bistvu pogodil. Verjame samo tistemu, kar ji je prijetno. Do resnice same na sebi ji ni nič. Laže sebi, drugim ...« (B4) Povedna je tudi tale karakterizacija Edvarda Kocbeka:

Toda že Mileni in Vilku sem dejal – in onadva poznata Kocbeka in sta mi pritrnila –, da je Kocbekov način mišljenja tipično ženski. [...] Kocbek misli čustveno, torej logično (v

smislu Aristotelove logike) nedosledno. [...] Kocbek je »anima«, ženska duša. [...] Reakcije njegovih junakov v amplitudi strah in pogum so spet izrazito ženske. Za žensko resnično velja, da je pogum druga plat medalje – strahu (prav danes sem videl naslikan vic: ženska, krotilka levov, se zateče pred miško na stojalo k levu in ga oklepa okrog vratu). (B5)

Polno ginofobije je poleg tega najti še v osnutkih za roman o Borisu Varjanku, ki ga je Bartol snoval v Trstu po vojni, in v mnogih drugih dnevniških zapiskih iz petdesetih let. Na primer: »Kot ženska je [Mira Mihelič; op. T. V.] kljub inteligenci brez najmanjše zgodovinske fantazije« (B6; 5. 9. 53); ali: »ženske so v bistvu brez zgod. čuta ali, v kolikor ga imajo, imajo okrnjenega (o tem imam še veliko beležiti)« (B7; 9. 11. 54). Zgovoren je tudi zapisek z dne 22. 4. 1956: »*Alamut* 1.) Najvišji in najgloblji čustveni, moralni in filozofski problem naše dobe, ki se je zaključila z dnem Stalinove smrti, je problem varanja: tistega, ki vara, in tistega, ki je varan. / Jaz sem prišel do njega preko individualne trpke izkušnje: videl sem, s kako lahkoto vara ženska (ne vsaka!), prav zaradi tega, ker je zanjo resnica sama na sebi brez pomena. ('Nič ni resnično, torej je vse dovoljeno.')(B8). Naj ta seznam sklenem z dvoumno samokritičnim (v njem je nekakšno priznanje neprimerne mladostnega odnosa do ženskega spola) zapiskom z dne 4. 6. 1953, v katerem Bartol fantazira, kaj bi se zgodilo, če bi mu v *Ljubljanskem zvonu* že leta 1927 natisnili Don Lorenza: »Nabral bi si bil takrat okrog sebe cel harem žensk, kar bi po vsej verjetnosti izpremenilo tok mojih izkušenj. Morda bi na Nado sploh ne bil naletel, manjkalo bi mi s tem nekaj dragocenih izkušenj, izognil pa bi se bil tudi gotovim pretiranostim v sodbi do žensk, pretiranostim, ki ne ležijo v moji naturi« (B1).

Že ti drobci na videz potrjujejo tiste sodbe, po katerih se sporočilnost Bartolovih novel prekriva z nazori samega avtorja. Ne nazadnje tudi Bartol sam ni znal ustrezno razrešiti problema enačenja življenjske filozofije njegovih literarnih likov z njegovo lastno. V poetoloških odlomkih njegovih esejev ali spominov naletimo na – vsaj na videz – nasprotujoče si izjave. Na eni strani zagotavlja, da je iskanje kakršnih koli realnih, faktografskih okoliščin v njegovi literaturi docela zgrešeno; na drugi strani pa sam nenehno opozarja na tovrstne povezave. Glede svoje zgodnje kratke proze tudi zapiše: »Iz teh nekaj izvlečkov iz mojih takratnih literarnih zapiskov ni težko razvideti, kaj je bilo bistvo mojega pisateljevanja: v slikanju lastnih in preko teh tudi tujih notranjih procesov, z drugimi besedami: izpoved, ali še določneje: samoizpoved« (BARTOL 1993: 282).

Vendar razmerje med avtorjem (zlasti estetsko uspelih besedil) in pripovedovalcem ali drugimi liki oziroma med miselnostjo pisatelja kot realne osebe in miselnostjo literarnih likov kot proizvodov njegove umetniške ustvarjalnosti ni tako enoznačno. Ne Bartolovi zgodnji kritiki ne njegovi najbližji mladostni prijatelji in on sam tega razmerja niso zmogli ustrezno reflektirati. Ostajali so bolj ali manj pri *vulgarni teoriji odraza*. Toda to razmerje je mogoče – in tudi nujno – misliti drugače, ustrezneje, na primer tako, kot to z vso jasnostjo naredi Aleksander SKAZA v razpravi *Leposlovje v dnevniku pisatelja F. M. Dostojevskega*. Tam sooči ideje Dostojevskega kot esejista z idejami njegovih literarnih junakov in ugotavlja, da gre »za dva različna govora«, na eni strani za (publicistični) govor, »ko si avtor prizadeva, da bi se vključil v krog konkretnega življenja in vzpostavil z njim neposreden kontakt v obliki bolj ali manj

monološke lastne besede, in govor umetniškega sporočila, avtorjevega mnogovrstnega odnosa do ustvarjenih podob literarnih oseb, njihovega sveta in njihovega govora« (2007: 195).

Ta mnogovrstnost seveda ne pomeni, da je avtorjeva lastna beseda izbrisana; nasprotno, če gre za pravega umetnika, je ta beseda vselej vključena v dialog ali polilog z drugimi besedami. To se lahko dogaja s posredovanjem različnih literarnih postopkov, na primer z ironijo in parodijo, ob pomoči katerih lahko pisatelj oblikuje »raznosmerno dvoglasno besedo« (prav tam). Avtorski glas je v korist svoje estetske »oropan« svoje monološke enopomenske, to pa seveda pomembno vpliva na sporočilnost besedil.

Čeprav je Bartol v kontekstu zavračanja svojih kritikov, ki so ideje njegovih junakov pripisovali (največkrat ne čisto neupravičeno) njemu samemu, pogosto navaljal prav pomembno vlogo ironije v svojih »literarnih sestavkih«, ki naredi referenco dvoumno, in se je jezil, da kritiki tega ne opazijo, je v preveliki vnemi za uveljavitev svoje proze tudi sam večkrat zgrešil njeno pravo funkcijo. Značilna glede tega je tale njegova refleksija o Nesrečnem ljubimcu:

In naenkrat sem se zavedel, da je junak stopil iz mene ven in mi stal nasproti. [...] In ta junak je v dialogu z nami razvijal filozofijo, ki ni bila moja. (Ta filozofija ni bila freudistična, temveč dekartovska. Kalinin v noveli celo citira pasus iz Descartesa.) In naj govori Kalinin na videz še tako cinično, na koncu pravi: »Morda bi pa le bilo bolje, ko bi si bil pognal kroglo v glavo. Kakšen smisel imej še zame življenje? Enkrat samkrat sem resnično ljubil ...« Ko so pred nekaj leti dajali to zgodbico po radiu, so točno ta pasus izpustili. In vendar je bila novela napisana predvsem zaradi tega pasusa, ki postavi ves Kalininov cinizem na laž. Ne bo težko pogoditi, da se je v tej obliki tu prvič vtihotapilo v sestavek pristno in boleče avtorjevo trenutno občutje. (BARTOL 1993: 290–91)

Bartola (če pustimo ob strani zavajajočo omembo, da »dekartovska« filozofija ni bila tedaj tudi Bartolova lastna; na drugih mestih jo sam izpodbija) zaslepi želja po demantiranju svojih kritikov ter po odprtju polja za ugodnejšo interpretacijo svojih zgodnjih krajših pripovedi, in zato dvoumno odprtost literarnega diskurza (naj je pri njem hotena ali ne) reducira na monološkost *boleče realne izkušnje*. Na škodo estetske poskuša svojo prozo rehabilitirati s kriterijem *pristnosti* (izkušnje), čeprav si prizadeva prav za priznanje estetske. Tu so vsaj nekateri Bartolovi kritiki videli jasneje od njega samega. Tako je na primer Peter Donat v svoji dvoumni (gl. BARTOL 2012: 487 sl.) kritiki *Al Arafa* ob *Izpovedi doktorja Forcesina*, ki je sprožila nemara največ očitkov avtorju na rovaš naslovnega junaka, v sicer nekoliko zmedenih formulacijah vendarle nakazal, da Bartol pogosto uporablja ironijo in samoironijo, postopka, ki seveda razbijata monolitno jasnost in enopomenskost govora. Na postopke s podobnim učinkom so opozarjali tudi poznejši raziskovalci, prvi temeljito Taras Kermauner. V eseju z naslovom Vladimir Bartol – predhodnik današnje slovenske moderne literature je med drugim ugotovil tole:

V omenjenih dveh ciklih in v prvem sestavku tretjega cikla nastopa tudi avtor sam. [...] Bartol svojo snov programatično subjektivizira. Ne podaja življenja, kakršno JE samo po sebi, ampak pripoveduje zgodbe, ki so mu jih – kot figuri iz lastnega teksta – pripovedovali

drugi, druge figure, ob tem pa te zgodbe komentira (a so jih komentirali tudi že drugi). Tako je bralec soočen z dvojno zgodbo in z dvojnimi komentarjem, obenem pa je opozorjen na to, da gre le za zgodbe in le za komentar (o življenju). Življenje – Resnica – ostane vprašanje, ne samoumevno, ne nedvoumno dejstvo. Avtor življenje problematizira, razkraja v njegovi naivni podobi. Literatura mu je destrukcija preenostavnih in dogmatskih predstav o življenju, dialektika različnih stališč o njem, relativizacija, ki se spremeni v slike o življenju, se pravi v subjektivne odzive, v uprizoritve, v gledišča na tisto, čemur pravimo življenje, a nam je, tako kot je, nedostopno.

Bartolu nudi opisana struktura njegovih novel lepo možnost, da nenehoma igra na štirih planih. Na prvem je čista zgodba nekega življenja ali opis nekega dogodka. Na drugem je komentar osebe, ki je to življenjsko zgodbo ali dogodek doživljala. Na tretjem je komentar avtorja, ki je literarna oseba, nastopajoča v tej ali oni pariški kavarni, hotelski sobi ali ljubljanski ulici. Na četrtem pa je pomen – torej tudi komentar – vseh treh zgodb; tega daje skriti avtor, novela sama [...] Dekonstrukcija na plane mu omogoča, da ni nikjer zares, dokončno, da sleherno mitizacijo, absolutizacijo nekega stališča ali dogodka razkroji, onemogoči, da ga kaže z različnih plati: da ga spremeni iz življenja v vrsto pogledov (ali kot sam eksplicite pravi: v poglede in misli zavesti). (KERMAUNER 1974: 426–27)

Pomen, »sporočilo« teh novel, torej ni teza, temveč mnogovrsten preplet različnih sporočilnih možnosti. To seveda ne velja v enaki meri za vso Bartolovo krajšo prozo. Anekdotične pariške, lirične ali feljtonistične (na primer letalske) črtice so največkrat spisane monološko. Podobno velja za – sicer precej drugačne, umetniško bolj dognane – ljubezenske novele, kakršne je začel Bartol pisati v beograjskem obdobju. Postopki, ki razbijajo monolitnost diskurza in zato pahljačasto razpirajo sporočilnost pripovedi, se pojavljajo predvsem v tistih besedilih, ki so na prvi pogled najbolj tezna, najbolj »filozofska« in tudi za recepcijo potencialno (čeprav ne nujno) najbolj sporna. To velja, kot je ugotovil že Kermauner, za cinične pustolovce in makiavelistične nihiliste prvih dveh ciklov *Al Arafa*, a tudi za nekatera druga besedila te zbirke ali zunaj nje.

Prijemi, ki jih uporablja Bartol za distanciranje stališč realnega avtorja od pripovedovanega sveta in torej za zabris jasne, enoumne sporočilnosti, so raznoliki: večravninskost, kot jo opiše Kermauner, parodija,¹ ironija, pa tudi skrbna izbira pripovedne perspektive. Bartol se je dobro zavedal pomena tega zadnjega prijema za estetsko oblikovanje besedil. Don Lorenza je denimo najprej napisal v prvi osebi. Vendar je opazil, da je tako vanj vdrlo preveč konkretne realnosti stvarnega avtorja, in da bi dosegel potrebno distanco – s tem pa tudi zagotovil estetsko dvoumnost »sporočila« –, ga je na novo napisal v tretji osebi (BARTOL 2003: 331).²

¹ Celo avtoparodija, podobno kot jo pri razgrinjanju raznosmerne govora pri Dostojevskem (enem od velikih Bartolovih literarnih vzornikov) ugotavlja Skaza, ko pravi: »Pripovedovalčeva beseda torej vsebuje poleg lastnega sporočila v podtekstu tudi parodijo tega sporočila – z drugim, nasprotnim pomenom.« (SKAZA 2007: 215) Zgleden primer tega pri Bartolu je na primer zgodbica »Veliko odkritje«.

² Kako je spremembo pripovedne perspektive uporabljal prav zaradi odmika od faktografske realnosti in doseganja estetske distance, je morda najjasneje razvidno v zgodbici »Vražja gonja«. Podlaga ji je resnični dogodek iz otroštva. Bartol ga popisuje v *Mladosti pri Svetem Ivanu*. Tam se spominja, kako ga je nekoč preganjala skupina dečkov in kako se je, ko so ga stisnili v kot, izvlekel s hladnokrvno brezbriznostjo (BARTOL 2003: 243–44). V »Vražji gonji« popiše natanko ta dogodek, le da s perspektive preganjalca, ne žrtve.

Zanimiv primer parodičnega preigravanja monološkega diskurza (tu tendenčne negativne stereotipizacije) je pripoved Vampir. Pri njej sicer ne gre za estetsko posebej dognano delo, ki bi štel med vidnejše Bartolove dosežke. A za to razpravo je povedno, ker je vsaj na prvi pogled primerno za feministično kritiko avtorjevih, prek pripovedi izraženih stališč. Vampir v podobi ženske – to je v grobem osrednji motiv te zgodbe – je namreč eden od značilnih toposov ginofobnega pripovedništva (tudi v slovenski književnosti) (Tomazin 1997). Vendar Bartolovega Vampirja ne moremo uvrstiti na ta seznam, saj gre za parodijo – morda celo večstopenjsko (vanjo je morda vključeno tudi karikiranje filozofije Franceta Vebra) – tega toposa. Pripovedovalec se jasno distancira od identifikacije starke z vampirjem, in tako je tudi »sporočilo« zgodbe.

Relativizacija enoumne idejne sporočilnosti ne velja le za Bartolove »protiženske«³ pripovedi; tudi ničejanstvo in nihilizem (podobno velja za redkeje izraženo nacionalno idejo), ki sta vsaj v prvi polovici tridesetih let nedvomno sestavini (čeprav ne edini) Bartolovega svetovnega in življenjskega nazora, v njegovi zgodnji krajši prozi največkrat nista navzoča težno, monološko, temveč ponavadi relativizirana s takimi ali drugačnimi narativnimi prijemi. Bolj ali manj vsi zaključki novel o demoničnem dr. Krassowitzu so denimo dvoumni in pomensko odprti. Ni videti, da bi njegovi nauki padli na plodna tla, pa tudi njegova čezčloveška, cinična nadmoč ga tu pa tam zapusti, kar demantira nauke, ki jih sam zagovarja, in povzroči ambivalentnost »sporočila«.

Bartolova proza upravičeno velja za *filozofsko* in *idejno*. Ni veliko slovenskih pisateljev, ki bi v svoje delo tako izrecno, v takem obsegu in tako poudarjeno vnašali (svoje lastne in druge) filozofske in življenjske nazore. Junaki mnogih Bartolovih zlasti zgodnjih krajših pripovedi ne delujejo zares, temveč največkrat »filozofirajo«, razgrinjajo svoje – še posebej za tedanji čas precej nekonvencionalne – poglede na življenje in svet. Ideje, ki jih izrekajo, se pogosto gibljejo v območju nihilizma, makiavelizma, ciničnega odnosa do življenja, podcenjevalnega odnosa do ženskega spola in podobno. Vse te ideje je mogoče zlasti v zgodnjem obdobju zaslediti tudi pri samem Bartolu kot realni osebi. Vendar to še ne pomeni, da so njegove »filozofske« krajše pripovedi preprost zrcalni odsev njegove lastne miselnosti. Bartol z različnimi pripovednimi postopki (najpogosteje z ironijo, večstopenjskostjo, večperspektivnostjo ali z nenadnim končnim preobratom) takšno ujemanje izpodbija, in sporočilnost njegovih krajših proz v svoji kompleksnosti ni identična s filozofijo in nazori samega avtorja. Čeprav je – naj dam le en primer – realni Bartol glede pogledov na alpinizem na strani svojega dragega prijatelja Juga in ne na strani svojega profesorja botanike Franca Jesenka (z njim dejansko ni bil v najboljših odnosih), v njunem fiktivnem dialogu v pripovedi Razgovor pod Grintovcem prepričljiveje argumentira zadnji. Odnos avtorja do lastnega literarnega lika v estetsko uspeli literaturi pač praviloma ni premočrten in tezen. Ponavadi gre, kot povzame Bahtinovo pojmovanje v opombi k njegovemu *Problemu avtorjevega razmerja do junaka* Aleksander Skaza, za paletu

³ Te problematike tu ne morem razvijati širše. Omenim naj le, da so tudi denimo ginofobni nazori razvpitega Forcesina z gledišča same pripovedi prek mnogih prijemov relativizirani in v njih ne moremo brez interpretacijskega nasilja videti enoumnega »sporočila« novele. – O tem, da se Bartolovi zasebni pogledi na ženski spol ne preslikajo nujno v sporočilnost njegove krajše proze, prim. dipl. delo Gaje Jezernik Ovce.

»mnogovrstnih monoloških in dialoških odnosov avtorske besede/avtorskega glasu do junakove besede/junakovega glasu oziroma t. i. *tujega govora*« (SKAZA v BAHTIN 1999: 11, op. 2). Bartol sam se je tega kljub včasih nasprotujočim argumentacijam vendarle zavedal. *Don Lorenzo* se mu je, kot je opazil, posrečil šele tedaj, ko se je otresel faktografske avtobiografske navlake, ko se je njegova podoba »odlepila od avtorja« (BARTOL 2003: 331) in je junak pred pisateljem vstal kot *druga oseba*. Podobno je ugotavljal tudi ob *Tržaških humoreskah*, da so te zaživele umetniško polno šele tedaj, ko je glavni lik »pretrgal svojo popkovino z avtorjem« (B2; 24. 11. 1948).

Prav ta avtorska distanca, ki je pri Bartolu pogosto v spregi s samoironijo in ki je sočasna kritika ni opazila, ali pa je (npr. Donat) Bartolu ni štela v prid, je bila eden od razlogov, da je t. i. »postmodernistična generacija« Bartola v osemdesetih letih prejšnjega stoletja rehabilitirala. Iz časovne razdalje nekaj desetletij je bilo lažje kot sodobnikom, ki so bili preveč pod vtisom podobe realnega Bartola z njegovimi nazori, zaznati včasih prav pretanjene pripovedne postopke, s katerimi Bartol svoje – pogosto skrajne in včasih morda celo nekorektne – ideje, položene v usta junakov in junakinj, osvobodi ne toliko navezave na realnega avtorja, temveč predvsem njihovega enoglasnega monopola in jih razpre v bogastvo dvoumnosti.

VIRI IN LITERATURA

Bartolove beležnice iz rokopisne zapuščine.

NUK:

[RM25] *Vladimir Bartol 15/72, mapa 25, Koledar za prestopno leto 1936.*

SAZU:

[B1] *1953. Trst / Beležke.*

[B2] *Med Vzhodom in Zapadom / 48/III 49 / (nadaljev. 48 /2).*

[B3] *Nadaljevanje 48/49 III.*

[B4] *V. i. Z. VI.*

[B5] *Zapiski 1951 / II. / 1952 / (nadaljevanje zap. 1951) / Trst.*

[B6] *Trst 1953 / Beležke.*

[B7] *Zapiski 1954 / (Od 21. X. 54 – 4. XII. 54.) / Trst – Ljubljana.*

[B8] *Zapiski: Trst 22. IV. 56. Zapiski o Alamutu za spomine. Zapiski do 22. VI. 56. / Ljubljana, od 8. VII. 56. – 18. X. 56.*

Mihail BAHTIN, 1999: *Estetika in humanistične vede*. Prev. H. Biffio idr. Strokovni pregled, komentarji in opombe A. Skaza; spr. beseda M. Javornik, A.r Skaza. Ljubljana: Studia humanitatis.

Vladimir BARTOL, 1982: Literarni zapiski. *Dialogi* 7/4–10. 364–90, 505–28, 620–37, 748–82, 827–34.

- , 1993: *Zakrinski trubadur: Izbr. članki in eseji*. Izbr., ur. in opombe napisal D. Bajt. Ljubljana: SM.
- , 2003: *Mladost pri Svetem Ivanu: Prva knjiga: Svet pravljic in čarovnije*. Ljubljana: Sanje.
- , 2006: *Mladost pri Svetem Ivanu: Tretja knjiga: Romantika in platonika sredi vojne*. Ljubljana: Sanje.
- 2012: *Zbrano delo: Prva knjiga: Al Araf*. Ur. in opombe napisal T. Virk. Ljubljana: ZRC SAZU. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev, 252)
- Gaja JEZERNIK OVCA, 2013: *Ženske v Bartolovem Demonu in Erosu: Diplomsko delo*. Ljubljana, FF.
- Taras KERMAUNER, 1974: Vladimir Bartol – predhodnik današnje slovenske moderne literature. Vladimir Bartol: *Demon in eros*. Ljubljana: MK. 423–45.
- Aleksander SKAZA, 2007: Leposlovje v delu pisatelja F. M. Dostojevskega. F. M. Dostojevski: *Dnevnik pisatelja I: Izbor kratke proze in esejev*. Prev. Urša Zbukovec. Spr. beseda A. Skaza. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina). 191–229.
- Katarina TOMAZIN, 1997: Strindberg, antifeminizem in slovenska literatura. *Primerjalna književnost* 20/1. 21–42.

SUMMARY

In Vladimir Bartol's early short prose, as in his novel *Alamut*, there is a wealth of philosophical elements and worldviews. The protagonists in many of Bartol's stories, especially the early ones, do not in fact act but for the most part “philosophize,” revealing their unconventional views of life and the world. The ideas they proclaim often reside in the domain of nihilism, Machiavellianism, or a cynicism towards life, and show a demeaning attitude towards women. It is possible to find all of these ideas in Bartol himself, the person, especially in the early years. However, that does not mean that his “philosophical” short stories are a simple mirror image of his own thinking. This article tries to show, on the basis of select examples, that Bartol used different narrative tropes (most often irony, multi-layering, multiple points of view, or sudden concluding reversals) to thwart such readings, and that—unlike in the predominant reception of Bartol's writing—the messaging in his short prose is by virtue of its complexity not identical to the philosophy and outlooks of the author himself.

PRVI SLOVENSKI ROMAN IN LITERARNI SVETOVNI-SISTEM

Prvi slovenski roman še ni bil prebran na primerjalnem in hkrati družbenem ozadju. To vrzel skupaj ustvarjata slovenistika in komparativistika, s tem ko prva vznik slovenskega romana obravnava družbeno, a ne primerjalno, druga pa primerjalno, a ne družbeno. Vrzel lahko zapolni perspektiva literarnega svetovnega-sistema. Ta lahko obenem konkretizira tako slovenistično socialnozgodovinsko tezo o zamudništvu slovenskega romana kot zamudništvu slovenskega meščanstva kakor komparativistično duhovnozgodovinsko tezo o vzniku slovenskega romana šele po koncu možnosti evropskega romana. Tako lahko svetovnosistemski pristop naposled zamudništvo onstran zatrjevanja ali zanikanja obravnava kot družbeno dejstvo, ki manj kakor o esenci slovenskega romana govori o strukturnih razmerjih med slovensko kulturo in njenim evropskim družbenim okoljem.

Ključne besede: slovenski roman, Josip Jurčič, *Deseti brat*, Mihail Bahtin

The first Slovenian novel is yet to be read in a way that is both comparative and social. For while Slovenian studies treats the emergence of the Slovenian novel socially but not comparatively, comparative literature studies views it comparatively yet not socially. This lack can be filled in by the perspective of the literary world-system. Moreover, this viewpoint can concretise the thesis of Slovenian studies that the so-called belatedness of the Slovenian novel is part of the belatedness of the Slovenian bourgeoisie, as well as the comparatist thesis that the Slovenian novel could emerge only after the end of the European novel. The world-systemic approach can grasp this belatedness as a social fact that speaks less of the Slovenian novel's essence than of the structural relations between the Slovenian culture and its European social environment.

Key words: Slovenian novel, Josip Jurčič, *The Tenth Brother*, Mikhail Bakhtin

Prvi junak slovenskega romana je Walter Scott:

Pripovedovalci imajo, kakor trdi že sloveči romanopisec Walter Scott, staro pravico, da svojo povest začno v krčmi, to je v tistem shodišču vseh popotnih ljudi, kjer se raznovrstni značaji naravnost in odkrito pokažejo drug drugemu poleg pregovora: v vinu je resnica. Da se torej tudi mi te pravice poprimemo, izvira iz tega, ker menimo, da naše slovenske krčme in naši krčmarji, čeravno imajo po deželi veliko preprostejšo podobo, niso nič manj originalni ko staroangleški Scottovi. (JURČIČ 1965: 141)

Tako se namreč glasi incipit prvega slovenskega romana. V beležnico za leti 1856–1866, ko je roman nastal, je empirični avtor zapisal:

Staro privilegijo imajo pripovedovalci, da svojo povest začno v krčmi, prostem rendezvous vseh popotnikov, kjer se najraznovrstneje značaji brez ceremonij in skrivanja pokažejo vzlasti če je angleški krčm[ar] vesel, odkrit etc. Slov. krčma ima tiste lastn.[.] čeravno je značaj ljudstva razl[ičen], v tem se ujemata. (JURČIČ v RUPEL 1965: 401)

Oba odlomka, romaneskni in beležniški, se pridružujeta nečemu, kar Mihail Bah-tin sto let pozneje v svoji zgodovini rabelaisovskega romana opiše kot »tradicionalno [...] [in bistveno] povezanost modre in svobodne besede s hrano in [...] [vinom], posebno 'resnico' zamiznega govora« (BAHTIN 2008: 121). Toda med odlomkoma sta dve za žanr romana ključni razliki: le romaneskna verzija prvo polovico trditve vpelje kot tujo misel, drugo polovico pa kot polemični odziv nanjo. Samo incipit Jurčičevega *Desetega brata* namreč prvi del trditve pripiše Walterju Scottu, v preostalem delu pa se primerja z njim. Se pravi, le romaneskna verzija je romaneskna. Zgolj ta verzija predstavi trditev kot niz romanesknih izjav, ki jih Bahtin opredeljuje kot »z besedo izražene pozicije različnih subjektov« (BAHTIN 2006: 96). Še več, verzijo iz incipita te izjave o začenjanju romana postavi na začetek romana, celo na začetek slovenskega romana nasploh, ki mu tako brž zagotovi značilno romaneskno avtopoetskost.

Toda od romanesknega preloma tovrstne beležniške trditve o romanu bi pričako-vali še nekaj. Pričakovali bi še tretjo instanco, ki bi se odzvala na sam odziv na Scot-tovo misel. Pričakovali bi novo izjavo, ki bi profanirala verjetje, da »naši krčmarji [...] niso nič manj originalni ko staroangleški Scottovi«. To bi pripovedovalec lahko dosegel z novo izjavo ali pa kar z vpeljavo dejanske krčme in njenega profanirajočega folklornega kronotopa. Ta, kot ugotavlja Nada PETKOVSKA (1997: 275), v *Desetem bratu* ostaja »na obrobju dogajanja«. Tudi od tod krčma sicer demantira pripovedo-valčevo verjetje v izvirnost slovenske krčme, a nehote, kot neuspela romaneskna vpe-ljava krčme. Pogrešamo torej instanco, ki bi v sami romaneskni pripovedi demantirala to verjetje in tako omogočila na primer spoznanje, da je to verjetje freudovska utaji-tev. Pripovedovalčev odziv, ki kljub vednosti o nasprotnem verjame v enakovrednost Scottu, namreč incipitu daje strukturo fetišistične utajitve. Octave Mannoni (1993) to strukturo povzema z obrazcem *Saj vem, pa vendar ...* V našem primeru torej: *Saj vem, da imajo naše slovenske krčme in naši krčmarji veliko preprostejšo podobo, pa vendar verjamem, da niso nič manj originalni ko staroangleški Scottovi*. Izhodiščni konflikt med vednostjo o odsotnosti scottovske izvirnosti pri slovenskih krčmarjih in verjetjem v njeno navzočnost razreši kompromis, ki ohrani tako vednost kakor verje-tje, a samo na način *Saj vem, pa vendar ...* Skratka, »v konfliktu med težo nezaželene zaznave in močjo nasprotne želje je prišlo do kompromisa, kakršen je mogoč zgolj pod vladavino nezavednih zakonov mišljenja – primarnih procesov«, kot pravi FREUD o utajitvi (2012: 405).

»Do takšnih utajitev prihaja zelo pogosto, a ne le pri fetišistih,« dodaja FREUD (2000: 87). Pa vendar jih ne pričakujemo od pripovedovalcev romanov. Od njih pričakujemo omenjeno tretjo instanco, ki verjetje osmeši. Takšno osmešenje ne samo odpravi konflikt, ampak je že značilna romaneskna karnevalizacija fetišev (med ka-terimi sta romanu dobro poznana »presto in oltar«: kastracijski tesnobi »[p]odobno paniko morebiti doživlja odrasli pozneje, kadar se razleže krik, da sta presto in oltar v nevarnosti« [FREUD 2012: 404]). *Deseti brat* takšnega osmešenja ne pozna, zato ostane v svoji monološki utajitvi nedotaknjen ne le njegov incipit, ampak tudi moto pred njim, citat iz Jenkovih *Obrazov*. Ta verzni moto je po koncu incipita sicer pro-zaiziran, a zgolj zunanjeslogovno, ne pa značilno romaneskno. Kajti celotno nadalje-vanje poglavja je resda prozna verzija citiranih verzov, a verzija brez karnevalizacije, s kakršno bi se roman moral odzvati na tale moto: »Mlad junak po polji / s težkim

srcem hodi. S. Jenko« (JURČIČ 1965: 141) Tako je romaneskni prozaizaciji *Obrazov* paradoksnost bliže tale odziv, ki sploh ni v prozi: »Mlad junak po polji / se s kolesom vozi. S. Jenko« (ROB 1938: 7) Ta profanacija, napisana istočasno kakor prva različica Bahtinove navedene zgodovine rabelaisovskega romana, ta travestija romana je šele roman, ko gre za romanizacijo *Obrazov*.

Še več, namesto odprave verjetja preostanek prvega odstavka slovenskega romana zgolj ponovi strukturo utajitve. Vednost prvega stavka in verjetje drugega se ponovita kot vednost tretjega stavka in verjetje četrtega:

To se vé samo ob sebi, da ga slovenska mati do zdaj še ni rodila, ki bi z isto resno natančnostjo obrisal naša narodna svojstva, kakor je omenjeni nedosegljivi mojster značaje svojega ljudstva svetu predložil. Zato ne bode pripovedovalec te vseskozi resnične pripovedi poskušal veselega slovenskega vinotoka Peharčka naslikati, in to iz treh razlogov ne: prvič zato, ker ni mogoče misliti si Peharčka takšnega, kakor je v resnici bil, drugič, ker ima leta poznanja vredni mož le začasno, hitro minljivo mesto samo v začetku naše povesti, in tretjič, ker imamo še enega krčmarja, Peharčku po duhu sorodnega, pozneje v povest vplesti (JURČIČ 1965: 141).

A niti to še ni vse. Med drugim in tretjim stavkom ni nikakršne navezave: druga zatrditev vednosti sledi prvi zatrditvi nasprotnega verjetja, ne da bi priznala to nasprotje. Pač pa se verjetje četrtega stavka navezuje na vednost tretjega kot na svoj razlog, a nato doda še tri razloge zase, ki so v protislovju ne le s tretjim stavkom, pač pa celo med seboj. Skoraj cinična je torej na koncu tega dolgega niza protislovij tale skrb za neredundantnost: »to pa menda ne gre, da bi se sem ter tja enake reči dvakrat pravile« (JURČIČ 1965: 141).

Ta kompromisna utajitev vednosti v imenu verovanja torej ostane – in vztraja kakor vsak fetiš (ki je, kot pravi FREUD, »zlahka dostopen« [2012: 405]). Tako se skoraj vsako poglavje, ki ga ne zaposlujejo posledice bodisi Kvasovih pisem bodisi Marijanovega strela, začne z vsaj minimalnim avtopoetskim komentarjem, ki tako ali drugače ohranja konflikt med vednostjo in verjetjem o slovenskem gradivu za roman.¹ In prav vsako poglavje se nadaljuje s prozaizacijo verzne citata iz mota, ki je slogovna, a ne romaneskna, kakor da so citirani Shakespeare, Lermontov, Prešeren, Jenko, Levstik, Valjavec, Vilhar, Kančnik, Zupan in ljudsko slovstvo brez izjeme del kanona, ki naj ga ne profanira romaneskna prozaizacija. Ta kompromisna rešitev kon-

¹ Pogl. II: »o pripovedih naših starih slovenskih očakov [...] je bilo pred štirideset in več leti med našim narodom veliko več poezije ko v današnji suhoti« (JURČIČ 1965: 150). III: »majhna družčina [...], katero hočemo bralcu bolj natanko predložiti, kar se tem laglje zgodi, ker je ni bilo več ko pet glav« (156–57). IV: »Ako je kdo sodil [...], da bodemo Lovretu do konca te suhotne pravljice za petami, [...] ta ni prave pogodil.« (170–71) V: »bom [...] naravnost povedal, da ima pričujoča povest med drugimi slabostmi ravno na tem mestu znamenito prazno lino, katere nikakor ni bilo mogoče zadelati in zamašiti« (184). VI: »Če pravimo proti *gradu*, ne mislimo s to besedo znamenovati selišča, ki bi to imenovanje zaslužilo; kajti povedali smo že, da je bil Polesek nekdam samo [...] pristava; govorimo le z ljudsko besedo, ki razločuje kmečka in gosposka poslopja in z neko spoštljivostjo meni, da poslednjih, četudi niso posebno odlična, vendar ne sme z navadno besedo *hiša* imenovati.« (191–92) XIII: »Pripovedovalec večje povesti bi se dal primerjati ameriškemu volovskemu vozniku, ki ima več voz zapreženih. [...] Upati je pa morda oproščenja, če tu popravimo zamudo, kakor se ravno da, namreč da predložimo častitemu bralcu nove goste po njihovi podobi in po značaju.« (262–63) XIV: »O ti veliki Shakespeare, mož modrosti in spoznanja [...]. Pa stoj, pero moje! Kam si zabredlo?« (274, 276).

flikta med vednostjo in verjetjem torej vztraja – in postane celo tematika romana. Ta pa se s končno izenačitvijo desetega brata z napisom »DESETI BRAT« na njegovem nagrobniku, ki ponavlja napis na samem romanu, spet konča z avtopoetskim komentarjem. A že pred tem koncem je tematika kompromisa avtopoetska vsaj toliko, kolikor je tovrstna kompromisna utajitev značilna tudi za »moderno estetiško uravnano« (MOČNIK 2006: 7). *Deseti brat* torej avtopoetsko tematizira kompromisni mehanizem estetske recepcije celo tam, kjer brez avtopoetskih ambicij upodablja kompromisni, odčarani svet kompromisnega, srednjega razreda. V tem svetu se spodletelemu ljubezenskemu srečanju, kakršno uprizorita Onjegin in Tatjana, ali celo Miss Bennet in Mr. Darcy, še najbolj približata Kvas in deseti brat; ljubezen, ki ju žene, pa je še najbližje epistemofiliji (je le originalen ali tudi izviren? je le Kvasov ali tudi Kavesov?).² Se pravi, avtopoetski komentarji, slogovna prozaizacija verznega mota, tematika specifično estetskega kompromisa – vse to je zelo blizu dejanskemu romanu: tako blizu kakor perilo goloti.

»Dialoška naravnost besede med tujimi besedami [...] ustvarja nove in pomembne umetniške možnosti besede, njeno posebno *prozno umetniškost*, ki se je najbolje in najgloblje izrazila v romanu.« Ta BAHTINOVA ideja (1982: 57) je bistvena za zgornje pojmovanje romana. Juriju LOTMANU (1999: 411) pa se zdi bistvena tudi »za razumevanje umetniške narave *Jevgenija Onjegina*«, Puškinovega romana, ki ga Lotman analizira na podlagi Bahtinove navedene ideje, BAHTIN sam (1982: 103) pa ga omenja kot »enciklopedijo stilov in jezikov dobe« (s čimer, kot pravi Ivan VERČ [2010: 119 op. 86], »nekoliko popravi« oceno Belinskega in pozneje, kot dodaja Aleksander SKAZA [2001: 182], »polemizira« tudi s samim Lotmanom). Se pravi, Bahtinova teorija romana je relevantna za roman, kakršen je v Rusiji nastal pri Puškinu, piscu, ki naj z bahtinovskega vidika ne bi bil neprimerljiv z nekim piscem v slovenščini, namreč Prešernom (SKAZA 2001; JAVORNIK 2002). Še več, celo *Jevgenij Onjegin* naj bi bil kot roman primerljiv vsaj z zadnjim delom *Krsta pri Savici* (SKAZA 2001: 182–84; KOS 2002: 10–11). Jurčič torej ni bil brez zgleda, ko je vpeljeval roman v slovenščino. Vsiljuje se torej vprašanje, zakaj Jurčič ni dosegel niti Puškinovega romana, kaj šele romana Dostojevskega, ki je v letu *Desetega brata* izdal *Zločin in kazen*.

V čem so tedaj razlogi za to Jurčičevo nemožnost? Zakaj Jurčič ne more nadaljevati tam, kjer sta končala Puškin ali vsaj Prešeren? Še več, zakaj ne more preseči niti svojega zgleda, Scottovega *Starinarja*, »romana zasebnih dogodkov in subjektivnih strasti«, ki že pri Heglu »poveže podobe nebistvene, partikularne živosti z nebistveno snovjo« (HEGEL 1970: 350)? Dosedanje razprave o Jurčiču so prav razprave o teh razlogih. V slovenski literarni vedi velja slovenski roman za zamudniški pojav. Ta predpostavka povezuje oba njena osrednja dela: socialnozgodovinsko slovenistiko in duhovnozgodovinsko komparativistiko. Na tej skupni podlagi prva govori o zamudništvu slovenskega meščanstva in z njim romana, druga pa o nemožnosti slovenskega romana pred koncem možnosti evropskega romana. Če bi hoteli ti tezi konkretizirati, bi morali zapolniti vrzel, ki jo slovenska slovenistika in komparativistika vzpostavljata, s tem ko prva zgodnji slovenski roman obravnava družbeno, a brez svetovne razsežnosti, druga pa svetovno, a brez družbene razsežnosti. Po-

² Na drugo, Spakovo vprašanje – Kvas ali Kaves? – postavitev strani 153 v tretji knjigi Jurčičevih *Zbranih del* odgovarja s kompromisno tvorbo »Kavs« (JURČIČ 1965: 153).

trebovali bi torej branje *Desetega brata* na svetovnem družbenem ozadju. Tako bi lahko konkretizirali tudi implikaciji teh tez: odvisnost romana od meščanstva na eni strani, marginalnost slovenskega meščanstva v primerjavi z evropskim na drugi. Skupno predpostavko teh tez – zamudništvo – pa bi tako mogli onstran zatrdjevanja ali zanikanja obravnavati kot družbeno dejstvo, ki manj kakor o esenci slovenskega romana govori o strukturnih razmerjih med slovensko kulturo in njenim širšim evropskim družbenim okoljem.

Po Matjažu Kmeclu je *Deseti brat* upodobitev t. i. prvotne akumulacije kapitala. Slovenski roman je mogel nastati šele v času prvega nacionalnega političnega programa, prvega razmaha slovenske periodike in prve akumulacije kapitala pri slovenski buržoaziji (KMECL 1981: 21–22). Zgodnji slovenski roman je s tega gledišča »nad vse natančen potresomer« (22) težav slovenske buržoazije pri formiranju nacije – Prešernov načrt novele ali romana pa prezgoden (19), saj je mogel dosežke njegove poezije v prozi ponoviti šele Jurčič (120). Urednik prvega slovenskega časnika in avtor prvega slovenskega romana v tem romanu svoj *alter ego*, Lovreta Kvasa, upodobi po modelu nastajajoče slovenske inteligence, »parvenijskih izobražencev« (KMECL 2009: 79), ki – kakor že Prešeren (KMECL 1981: 20) in vajeveci (KMECL 1975: 70) – študij teologije ali filologije zamenjujejo s študijem prava (KMECL 2009: 64) in se poskušajo priženiti na posestvo (KMECL 1981: 115). *Deseti brat* torej vpelje »osrednji zgodnje-meščanski mit o strastni priženitvi na posestvo« (prav tam), ki ga odpravi šele roman *Med dvema stoloma*, s tem ko prenese talionsko pravo iz Jurčičevega »historičnega« romana v »izvirnega« in vpelje dobo *Jare gospode*, kritike slovenske buržoazije (109–11). Kakor omenjeni prepis s teologije na pravo se namreč tudi priženitev izkaže zgolj za prvotno akumulacijo kapitala (KMECL 2009: 81–82). Se pravi, šele sodobni junak romana *Med dvema stoloma* pade v stendhalovski ljubezenski trikotnik in propade na način, ki ga od modernega romana pričakuje Dušan Pirjevec.

Pirjevču je slovenski roman iztočnica za razpravo o evropskem romanu (PIRJEVEC 1997: 63, 66, 68, 69). *Deseti brat* je po njem ideološki tekst, ki prikrije nemožnost akcije, neuskladljivost bistva in biti; Jurčičev *happy end* prikrije to, kar tradicionalni evropski roman razkrinka s katastrofično ločitvijo junakove biti od bistva (64). A prav zato je nehote resnica tradicionalnega evropskega romana (69, 73); slovenski romaneskni junak je še nemožen v hipu, ko je evropski že nemožen: Lovre Kvas še ne vidi problema, ko Ema Bovary ne vidi več rešitve (71). Kvas je nagrajen, ker v nasprotju s Kavesom ni akcijski junak (PIRJEVEC 1972: 35) – Bahtin pa bi utegnil dodati, da je Obrščak nagrajen, ker v nasprotju s Peharčkom ni rabelaisovski krčmar. Niti *Middlemarch* George Eliot, po mnenju Virginie Woolf »ena redkih angleških knjig za odrasle' [...], ne prenese predstave o svetu, ki mu vlada *popolnoma zakonita krivica*«, pravi Franco MORETTI (2013: 178); *Deseti brat* je »berilo za otroke«, pravi PIRJEVEC (1997: 62).

Kmeclov in Pirjevčev Jurčič sta skrajna primera slovenistične socialne in komparativistične duhovne zgodovine. Na eni strani se srednji poti približa Boris PATERNU (1998: 25–27, 34, 19), ki v svoji literarnosociološki zgodovini *Desetega brata* omeni vpliv evropskega romana, na drugi pa Janko KOS (1985: 36–37), ki omeni šibkost slovenske buržoazije v Jurčičevem času, preden se posveti evropskemu romanu kot nič manj odločilnemu vplivu.

Nedavno, v letu izida najnovejše izmed teh obravnav Jurčiča, je Marko Juvan omenil *Desetega brata* v zagovoru sodobnih literarnovednih pristopov, ki upoštevajo svetovno družbeno ozadje. Izhodiščna vrzel dotedanjih branj *Desetega brata* se je s tem zazdela zapolnjena. Juvan vidi v incipitu romana uspešno kompenzacijo zamudništva slovenske literature. »Prvi stavki prvega slovenskega romana [...] opisujejo novo besedilno zvrst slovenščine [...], [...] razkrivajo, da pisatelj [...] prenaša Scottov zvrstni model, in nakazujejo, kakšen naj bi bil njegov 'kompromis' [...]. [I]mplicitni avtor [...] izravnava globalno kulturno hierarhijo [...] ter razveljavlja opozicijo [...].« (JUVAN 2009: 197)

Prvi stavki »opisujejo«, »razkrivajo« in »nakazujejo«, implicitni avtor »izravnava« in »razveljavlja« – vsi ti glagoli so nedovršni. Po utajitvi, ki organizira prva dva stavka *Desetega brata*, protislovjih, ki povežejo naslednja dva navznoter in navzven, ter romanom, kakršen sledi, drugačni niti ne bi mogli biti. Težko bi rekli, da Jurčičevi prvi stavki navedeno zares opišejo, razkrijejo in nakažejo ali da implicitni avtor dejansko kaj izravna in razveljavi. Juvan (196) z navedenim zavrne Morettijevo »[k]ompromisno spajanje globalnega ('zahodnega formalnega vpliva') z lokalnim (perifernimi 'gradivi', 'lokalnimi značaji' in 'lokalnim pripovednim glasom')«. Sam Moretti to razmerje med globalnim in lokalnim povzame po Fredricu Jamesonu, kjer se mu zdi »načelno binarno«, medtem ko sam meni, da je »bolj podobno trikotniku: tuja forma, lokalno gradivo – in *lokalna forma*. Malo poenostavljeno rečeno: tuj *siže*, lokalni *liki* in nato lokalni *pripovedni glas*; in zdi se, da so prav v tej tretji razsežnosti ti romani najbolj nestabilni, najbolj nemirni« (MORETTI 2011: 20). Nestabilnost, nemir – uvodoma analizirana utajitev in tukajšnji nedovršni glagoli ju vsekakor poznajo. In prav v tem niso zvedljivi ne na tujo formo ne na lokalno gradivo: v tem je implicitni avtor *Desetega brata* lokalna forma, specifično literarni vpis kompromisa med scottovskim romanom in slovensko krčmo. Tuja, scottovska forma tako ne more več biti argument za slovensko zamudništvo, lokalno, slovensko gradivo pa ne za slovensko izvornost. *Deseti brat* je kompromis med scottovsko formo in slovenskim gradivom – in v tem ni prav nič drugačen od *Starinarja*, saj, kot priznava MORETTI (36), tudi globalna forma nastane kot kompromis. Razlika je drugod: *Starinar* je, potem ko je nastal kot kompromis, tudi sam izsilil kak kompromis, na primer samega *Desetega brata*, medtem ko ta ni imel takšnega vpliva na svetovno književnost. V tem je Scottova lokalna forma tudi globalna, Jurčičeva pa ne.

V tem je torej Jurčičevo zamudništvo. Izhajajoč iz wallersteinovske analize svetovnega sistema, s pomočjo katere Moretti razvije Jamesonovo »binarno razmerje« v »trikotnik«, pa lahko temu zamudništvu obrnemo ideološki naboj. V njem lahko namreč naposled prepoznamo sistemski pojav, ki je onstran zamudnikove dejavnosti ali nedejavnosti v zadnji instanci izid globalne delitve dela, procesa, ki poteka v razsežnosti, ki je hkrati slovenistično družbena in komparativistično svetovna. V to razsežnost lahko zdaj, ko na podlagi socialne in duhovne zgodovine slovenske književnosti dobivamo tudi njen svetovnosistemski oris, umestimo tudi *Desetega brata*.

VIRI IN LITERATURA

- Mihail BAHTIN, 1982: Beseda v romanu. *Teorija romana*. Ur. A. Skaza. Ljubljana: CZ (Marksistična teorija kulture in umetnosti). 41–179.
- , 2006: Tipi prozne besede: Beseda pri Dostojevskem. Prev. J. Habjan. *Literatura* XVIII/183–84. 94–109.
- , 2008: *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Prev. B. Kraševc. Ljubljana: LUD Literatura (Labirinti).
- Sigmund FREUD, 2000: *Očrt psihoanalize*. Prev. R. Vouk. Ljubljana: DTP (Analecta).
- , 2012: Fetišizem. Prev. S. Žižek. *Metapsihološki spisi*. Ur. S. Hajdini. Ljubljana: SH. 399–408.
- G. W. F. HEGEL, 1970: *Werke in 20 Bänden. 10: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*. Ur. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt na Majni: Suhrkamp.
- Miha JAVORNIK, 2002: Bronasti jezdec A. S. Puškina in Krst pri Savici F. Prešerna kot paradigmi dveh kultur. *Romantična pesnitev*. Ur. M. Juvan. Ljubljana: FF (Obdobja, 19). 123–35.
- Josip JURČIČ, 1965: Deseti brat. *Zbrano delo: Tretja knjiga*. Ur. M. Rupel. Ljubljana: DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). 139–371.
- Marko JUVAN, 2009: Svetovni literarni sistem. *Primerjalna književnost* 32/2. 181–212.
- Matjaž KMECL, 1975: *Od pridige do kriminalke*. Ljubljana: MK.
- , 1981: *Rojstvo slovenskega romana*. Ljubljana: MK.
- , 2009: *Josip Jurčič: pripovednik in dramatik*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo.
- Janko KOS, 1985: Evropski izviri slovenskega romana v 19. stoletju. *Slavistična revija* 33/1. 27–50.
- , 2002: Puškinov roman v verzih in Prešernova povest v verzih kot genološki problem. *Romantična pesnitev*. Ur. M. Juvan. Ljubljana: FF (Obdobja, 19). 3–12.
- Jurij LOTMAN, 1999: Roman v stihah Puškina »Evgenij Onegin«: Speckurs. *Puškin*. Ur. A. J. Balakin, O. N. Nečipurenko, N. G. Nikolajuk. Sankt Peterburg: Iskustvo. 393–462.
- Octave MANNONI, 1993: Saj vem, pa vendar ... Prev. S. Koncut. *Problemi* 31/4–5. 359–84.
- Rastko MOČNIK, 2006: *Julija Primic v slovenski književni vedi*. Ljubljana: Sophia.
- Franco MORETTI, 2011: Grafi, zemljevidi, drevesa in drugi spisi o svetovni literaturi. Prev. J. Habjan. Ljubljana: Studia humanitatis. 5–25.
- , 2013: *The Bourgeois*. London in New York: Verso.
- Boris PATERNU, 1998: Uvodna beseda: Josip Jurčič: *Deseti brat*. Ljubljana: DZS. 13–36.

- Nada PETKOVSKA, 1997: The Chronotopes of the Castle, Drawing-room and Provincial Town in the Slovenian Novel of the Second Half of the Nineteenth Century. *Bahtin in humanistične vede*. Ur. M. Javornik idr. Ljubljana: ZIFF. 273–78.
- Dušan PIRJEVEC, 1972: Pri izvirih slovenskega romana. *Problemi X/109*. 31–36.
- , 1997: Problem slovenskega romana. Prev. T. Virk. *Literatura IX/67–68*. 63–75.
- Ivan ROB, 1938: *Deseti brat*. S. l.: s. n.
- Mirko RUPEL, 1965: Opombe. Josip Jurčič: *Zbrano delo: Tretja knjiga*. Ur. M. Rupel. Ljubljana: DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). 373–414.
- Aleksander SKAZA, 2001: *Evgenij Onegin* A. S. Puškina i *Venok sonetov* France Prešerna. *F. Prešeren – A. S. Puškin / F. Prešern – A. S. Puškin*. Ur. M. Javornik. Ljubljana: ZIFF. 177–86.
- Ivan VERČ, 2010: *Razumevanje jezikov književnosti*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (Studia litteraria).

SUMMARY

The first character in the history of the Slovenian novel is Walter Scott. *Deseti brat* (*The Tenth Brother*), the novel written in 1865–66 by Josip Jurčič, opens by endorsing Scott's idea to start a novel in an inn, adding that Slovenian inns, although much simpler than the English ones, are no less original than Scott's. As acknowledged by Slovenian literary studies, Scott's idea is taken from the opening of his *Kenilworth*, while the overall plot is based on his *Antiquary*. What has not been noticed is the fact that Jurčič's rendition of Scott's opening introduces a Freudian fetishistic disavowal: to adopt Octave Mannoni's formula of disavowal, *I know well that I'm no Walter Scott, but all the same I believe I am*.

Nowhere in the novel is this opening disavowal of knowledge carnivalised or otherwise challenged. On the contrary, the fetishistic compromise between knowledge and belief becomes the very topic of the novel, as it tells the standard tale of the disenchantment of the world. Moreover, insofar as Freudian disavowal can be seen as the very form of aesthetic experience and its willing suspension of disbelief, the novel's topic is itself autopoietic. As such, it only continues the opening autopoietic commentary that introduces disbelief. Together with the prosaisation of canonical verse quotes placed as mottos of individual chapters, all this strongly resembles the novelistic genre – but so does a fetish resemble the object of its belief.

Thus, fetishistic belief is not carnivalised but promoted to the level of the topic; as such, this topic does not dialogise the opening autopoietic commentary but prolongs it; and the prose retelling of the quoted verse mottos does not dethrone their canonicity but confirms or even simulates it. All this despite the fact that such Bakhtinian traits of the novel as carnivalisation, prosaisation and dethronement were not entirely unknown to Slovenian literature by mid-nineteenth century. In mid-1830s, France Prešeren attempted to novelise the Romantic narrative poem in a manner not unlike that which Pushkin was employing in Russia at the same time. However, while Push-

kin was followed by Dostoevsky and Tolstoy, Prešeren was followed only by Jurčič, whose *Deseti brat* started appearing at the same time as *Crime and Punishment* and *War and Peace*.

Why was then Prešeren followed only by Jurčič? What are the reasons for this belatedness? The existing discussions of the emergence of the Slovenian novel are in most cases discussions of precisely these reasons. One would hence expect a well-established approach that is both comparative and social. *Deseti brat*, however, is still to be read in such a way. For while Slovenian studies treats its emergence socially but not comparatively, comparative literature studies views it comparatively yet not socially. This lack can be filled in by the perspective of the literary world-system. Moreover, this viewpoint can concretise the thesis of Slovenian studies that the so-called belatedness of the Slovenian novel is part of the belatedness of the Slovenian bourgeoisie, as well as the comparatist thesis that the Slovenian novel could emerge only after the end of the European novel. The world-systemic approach can grasp this belatedness as a social fact that speaks less of the Slovenian novel's essence than of the structural relations between the Slovenian culture and its European social environment.

UDK 821.161.1.09-3Dostoevskij F. M.
Urša Zabukovec
Granada

ГНОСТИЧЕСКИЙ СПАСИТЕЛЬ ИЛИ »РЕВНОСТНЫЙ ХРИСТИАНИН«? ОБ ОДНОМ ПРОЧТЕНИИ РОМАНА »ИДИОТ« ДОСТОЕВСКОГО

В статье автор критически рассматривает размышления известного современного дostoievskologist Карена Степаняна о Мышкине как о самозванце, желающем посредством принятия на себя грехов других людей спасти мир, а причину его неудачи усматривает в его неадекватном восприятии реальности. Анализ изображенной в романе действительности позволяет усомниться в правильности тезисов Степаняна и в некоторой степени подтверждает верность »апологетических« прочтений романа.

Ключевые слова: Мышкин, юродивый, самозванец, мировидение, »реализм в высшем смысле«

The article discusses the ideas of a famous contemporary Russian dostoevskologist Karen Stepanjan about the protagonist of *The Idiot* as an imposter, who wants to redeem the world by taking the sins of others upon himself. Stepanjan believes the reason Myshkin does not succeed in this mission is his distorted perception of reality. Our analysis of the novel, however, casts doubts on Stepanjan's conclusions and more or less agrees with the so called »traditional« reading of the novel.

Key words: Myshkin, fool for Christ, imposter, worldview, »realism in the highest sense«

Но вот вам приносят »Голос«, и вдруг в нем вы читаете весь эпизод об нашем стрелке и – и что же: сначала вы читаете с удивлением, с ужасным удивлением, даже так, что, пока читаете, вы ничему не верите; но чуть вы прочитали до последней точки, вы откладываете газету и вдруг, сами не зная почему, разом говорите себе: »да, все это непременно так и должно было случиться«. А иной также прибавит: »я это предчувствовал«. Почему такая разница в впечатлениях от романа и от газеты – не знаю, но такова уж привилегия действительности.
Ф. М. Достоевский

0 Из всех романов Ф. М. Достоевского сегодня наибольшие дискуссии вызывает роман »Идиот«. В восприятии его долгое время доминировала апологетика главного героя: Мышкин понимался исследователями как положительный персонаж, как идеал Достоевского. За последнее время на смену так называемым »традиционалистам« пришли исследователи, начавшие спорить о безусловной идеальности этого образа, сомневающиеся в его »положительной прекрасности«, о чем свидетельствуют опубликованные

сборники, посвященные этому произведению.¹ В этих сборниках главенствуют два подхода, автором рецензии одного из них названные «подлинно научный и мифотворческий» (Арсентьева 2005: 398). Если «подлинно научный» подход основывается на филологическом анализе текста, учитывая при этом «личность и мировоззрение автора, равно как и эстетику его творчества» (там же: 377), то «мифотворческий» подход характеризуется «интеллектуальной игрой, демонстрацией начитанности в области мировой культуры и литературы», а точные данные подменяются лавиной субъективных представлений, отражающий мировоззрение критика, его самосознание или научные интересы в данный момент времени (так, например, в ивановском сборнике образ князя Мышкина очень часто интерпретируется в духе мистики и софиологии русских символистов или дзен-буддизма). Интереснее всего то, что представленные в статьях интерпретации романа и/или главного героя не просто разные, но порой и вполне противоположные.

В эту дискуссию имеет, конечно, смысл включаться, но лишь при условии использования для интерпретации романа и уяснения авторской концепции не столько нового, сколько конструктивного метода, который будет совмещать филологический анализ с интуитивными прозрениями критика. Исследователь, вступая в текст другого, при всем новаторстве своего подхода и богатстве воображения, должен «уважать 'мертвых'», «прислушиваться другости другого» (Косиансiс 2009: 161–69), стало быть, принимать во внимание миропонимание автора, его замысел и культурно-общественный контекст произведения.

Этому принципу следует в своих недавно опубликованных научных исследованиях, посвященных Достоевскому и, в частности, роману «Идиот», выдающийся российский Достоевист Карен Степанян. Его интересует прежде всего внутренняя сущность творческого метода, который он, пользуясь самоопределением писателя, называет «реализмом в высшем смысле» (Степанян 2005). Суть этого метода состоит в «художественном воссоздании реального мира в предельно объемном физическом и метафизическом измерении и изображении личности в максимально возможной онтологической глубине» (Степанян 2010: 17), а определяется она мировидением писателя, которое в свою очередь зависит от его мировоззрения, но не сводится к нему – оно шире, так как «определяется всем многообразием человеческой личности, ее духовной биографией, физической природой (отчасти), обстоятельствами жизни» (там же: 8). Итак, учитывая все выше сказанное, Степанян в своей последней книге «Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени» (2013) приходит к весьма смелым тезисам, нацеленным, в частности, также против «традиционалистов» (как в интерпретации образа князя Мышкина, так и героя Сервантеса).

¹ См.: «Роман Достоевского 'Идиот': современное состояние изучения». Т. Касаткина (ред.). Москва: 2001. «Роман Достоевского 'Идиот': раздумья, проблемы». Г. Г. Ермилова (ред.). Иваново: Издательство Ивановского университета, 1999.

1 Рассматривая творческие биографии обоих писателей, Степанян обращает внимание на то, что они оба были приговорены к смертной казни – Сервантес даже трижды, находясь в алжирском плену. Этот факт, по мнению исследователя, открыл писателям многие таинственные глубины бытия, о чем свидетельствует образ человека в их произведениях. В центре их романов почти всегда находится так называемая »донкихотская ситуация« (желание вмешаться в мир с целью его изменения к лучшему), а их основная тема – это »определение границ земной власти человека«, ставящего своей целью »преобразить ад в рай« (Степанян 2013: 57). Главную причину неудачи благих намерений героев автор видит в их неадекватном восприятии действительности, в неумении отличать реальность от своей иллюзии (там же: 239). Мышкин будто бы не хочет или не способен признать »греховную пораженность человеческой природы и, соответственно, распознать ее проявления в себе, предугадывать ее влияние на человека« (149). Оба главных героя для исследователя являются отрицательными персонажами (это, конечно, не означает, что также неудавшимися), а в жанровом смысле он причисляет романы к христианским трагедиям.

Почему роман »Идиот« нельзя прочитывать в апологетическом ключе и почему трагедия князя делает этот роман в высшей степени христианским, Степанян объясняет с помощью анализа духовной биографии писателя.

Ранний Достоевский придерживался гностических воззрений, о чем свидетельствуют его записи, а именно: описание в »Петербургских сновидениях« видения на Неве, в котором речь идет вовсе не о карнавале или маскарade, как того хотел бы Бахтин, а о »мистическом ужасе«, испытываемом писателем при сознании онтологической реальности зла (Степанян 2013: 93), и письмо Фонвизиной, в котором говорится о Христе вне истины.² После каторги писатель отказывается от поисков »эзотерической истины« ради Христа, но к подлинному православному миропониманию, утверждает исследователь, он приходит не сразу.

Итак, во время работы над романом »Идиот« писатель преодолевает свои романтико-утопические воззрения, что и находит свое выражение в принципах изображения человека, в композиции и сюжете романа. Мышкин, по мнению Степаняна, вступает на сцену как юродивый, призванный спасти мир, но нарушив две заповеди юродивых – не жениться и не брать денег для себя (там же: 333), отказывается от своей миссии и кончает как безумец. Ему не удалось »спасти« ни одного человека, как раз наоборот: из-за него многие даже пострадали физически и/или духовно. Следовательно, Мышкин вовсе не князь »Христос«, а самозванец, »гностический спаситель, которого проповедовал докетизм« (там же: 196). Роман »Идиот«, подытоживает Степанян, это ответ Достоевского Ренану и Штраусу, разоблачение ереси »иезуанизма«, так как в нем »от обратного« показывается, что Спаситель не мог быть просто человеком.

² Степанян »Христа вне истины« в этом письме понимает именно как гностического Христа, как идеального человека, освобожденного от всех божественных качеств и атрибутов. На наш взгляд, ответ на вопрос, что Достоевский понимал под »Христом вне истины«, вовсе не так прост и однозначен.

2 Эрудиция и проницательность российского исследователя вызывают, конечно же, уважение, тем не менее вдумчивое чтение романа заставляет нас с некоторым сомнением отнести к его выводам, которые нам кажутся если не «мифотворческими», то по крайней мере несоответствующими романному образу героя и впечатлениям, под которыми находится человек после прочтения романа (хотя последнее, разумеется, субъективно).

Сначала попытаемся разобраться в «юродстве» князя Мышкина, в котором, на наш взгляд, можно сомневаться даже в самом начале романного действия. «Юродивым» Мышкина называет Рогожин в ответ на его слова, что он «по природной болезни своей» совсем женщин не знает (Достоевский 1982/6: 16).³ Не спорим, в герое есть кое-что от юродивого – он приехал в Россию из Швейцарии (первые юродивые на Руси были чужестранцами) и он, по крайней мере в начале романа, возбуждает в людях смех, насмешку. Но в отличие от юродивых он не вызывает ужаса, не ругается, не обличает грехов сознательно. Он действительно находится как бы вне мира, «на касательном к жизни кругу» (Бахтин 2002: 196), но не по своей воле, как это бывало с юродивыми. А значит, князь не может отказаться от своей миссии юродствования, в чем упрекает его Степанян, так как такой миссии у него никогда и не было.

Между первой и остальными частями романа существует большая разница – как в способе повествования, так и в аллюзионном фоне главного героя. Во второй части на смену евангельскому стилю приходит «ренановский стиль» (Степанян 2010: 180), а Мышкин потихоньку превращается в безумца. Причину этому исследователь усматривает в его брачном предложении Настасье Филипповне, которое будто бы «впускает зло в романый мир» (Степанян 2013: 155). С этой точки начинается деградация главного героя.

Опять же, здесь нельзя согласиться со Степаняном. При внимательном прочтении можно убедиться, что брачное предложение ничего не меняет, так как оно окружающими не принято всерьез:

«Вот новый анекдот!» пробормотал генерал. [...] «Ну, это там... из романов! Это, князь голубчик, старые бредни, а нынче свет поумнел, и все это вздор! Да и куда тебе жениться, за тобой самим еще няньку нужно!» (Достоевский 1982/6: 177)

То, что действительно меняет судьбу Мышкина, вводя его в этот мир и делая из него потенциального жениха, это – *деньги*, которыми дорожит большинство героев (кроме Мышкина).⁴ В романе об этом сказано прямо:

³ Кроме «юродивым», Мышкин в первой части героями назван еще «ребенком», «идиотом», «сумасшедшим», «плутом», «доктором», «овцой». Кажется, все эти обозначения являются более или менее синонимичными, означающими человека необычайного, эксцентрического, не соблюдающего общих правил поведения, мышления, чувствования.

⁴ В романе деньги играют значительную роль, о деньгах разговаривают уже в первой сцене, еще не будучи знакомыми, Мышкин, Рогожин и Лебедев. Рогожин, узнав, что Мышкин лечился в Швейцарии, где его все-таки не вылечили, язвительно замечает: «Хе! Денег что, должно быть, даром переплатили, а мы-то им здесь верим.» И немного спустя еще: «И небось в этом узелке вся ваша суть заключается?» спросил черномазый. 'Об заклад готов биться, что так,' подхватил чрезвычайно довольным видом красноносый чиновник, 'и что дальнейшей поклажи в багажных вагонах не имеется, хотя бедность и не порок, чего опять-таки нельзя не заметить.' (Достоевский 1982/6: 7–8)

Деньги и жадность – это два основных элемента «материалистического подтекста» романа. (ANDERSEN 1988: 77–91)

«Ура!» крикнуло множество голосов. [...] Но хоть они и кричали и были готовы кричать, но многие из них, несмотря на всю странность обстоятельств и обстановки, почувствовали, что декорация переменяется. Другие были в смущении и ждали недоверчиво. А многие шептали друг другу, что ведь дело самое обыкновенное, что мало на ком князя женятся, и цыганок из таборов берут. (там же: 189)

Если раньше Мышкин, бедный и больной, не годился в женихи, то после известия о наследстве окружающие начинают сомневаться в том, подходит ли Настасья Филипповна такому жениху как он. К этому надо еще добавить, что Мышкин становится частью этого мира как бы *нехотя* – это петербургский мир узнает его, князя с большим наследством, за своего, а он как личность не меняется (на то, что это происходит «почти против его воли», обращают внимание также некоторые другие исследователи (Сальвестрони 2001: 64)).

Что же касается изменения повествовательного стиля в романе, то оно, по нашему мнению, связано не только или не столько с предполагаемым «радикальным изменением замысла романа» (Степанян 2013: 193), сколько с изменением самочувствия и самосознания главного героя, с переменной его внутреннего, духовного состояния.⁵ Изменение внутреннего мира героя, конечно, обусловлено также изменениями писательского плана, о которых мы хорошо знаем по его письмам и подготовительным материалам,⁶ но изменение плана и образа главного героя необязательно было так радикальным, как это представляется Степаняну (из юридивого в самозванца).

3 Главным упреком, который российский исследователь ставит Мышкину (и герою Сервантеса), это его неадекватное восприятие реальности. Здесь позволительно спросить – что такое реальность в понимании автора? У реальности есть «особые привилегии» (Достоевский 2004/1: 262, см. также *мotto* к настоящей статье), иногда она ввергает нас в «ужасное удивление», так как может казаться донельзя фантастической, но спустя некоторое время, мы сами говорим себе, что «это непременно так и должно было случиться». Князь Мышкин в Швейцарии «научился смотреть» или, в терминах Вяч. Иванова и М. Бахтина, «проникать», а значит – видеть «проявления греховной пораженности человеческой природы» (в чем ему отказывает Степанян). Князь ничему не удивляется, реакции и поступки других персонажей его не смущают (или, по крайней мере, его смущают ненадолго), наоборот, иногда он, хорошо зная образ мыслей и чувствуя состояние души другого человека, их даже предугадывает. Так, например, он по глазам больного Ипполита угадывает, что тот уезжает с его компаньонами:

⁵ Этот механизм Достоевский применяет весьма часто: наиболее выразительный пример такого изменения в его творчестве – это эпизод «Преступления и наказания» (Zabukovec 2014: 141). В «Братьях Карамазовых» повествователь изменяет свое отношение к конкретному герою в зависимости от его духовного состояния, о чем подробно пишет Р. Белнэп (Belknap 1989). Подобный сдвиг, хотя менее ощутимый, встречаем также в эпилоге романа «Идиот», где инициативу перенимает так называемый «недекларированный автор» (Кирай 1987: 112). Цель этой подмены – «отстранить повествователя, неспособного проникнуть в сущность событий» (Ковач 2008: 78).

⁶ Достоевский в письме Майкову от 2 (14) марта 1868 насчитывал три изменения плана 3. и 4. части. (Достоевский 1985/2: 273).

»Ну, вот этого я и боялся!» воскликнул князь. «Так и должно было быть!» [...] «Слез своих застыдил!» прошептал Лебедев Лизавете Прокофьевне, «так и должно было быть!» Ай да князь! Насковзь прочитал...» (Достоевский 1982/6: 320)

Приведем еще один пример, хотя их на самом деле много:

»Князь еще и не знал, что Епанчины выехали; он был поражен и побледнел; но через минуту покачал головой, в смущении и раздумье, и сознался, что 'так и должно было быть'; затем быстро осведомился, 'куда же выехали'?» (Достоевский 1982/7: 274)

Далее, герой очень хорошо распознает проявления этой «греховной пораженности» также в себе, о чем свидетельствует его озабоченность собственными «двойными мыслями» и «демоном». Это связано, во-первых, с его способностью проникновения, которая превращается в способность предвидения, *»insight becomes foresight»* (DANOW 1980: 53). Благодаря болезни и невинности (неопытности) Мышкин способен предвидеть или, лучше сказать, предчувствовать мысли, желания и намерения окружающих, а иногда он просто прочитывает будущность с их лица (чаще всего, с лица Настасьи Филипповны). Его недостаток – это не неадекватность восприятия реальности или одержимость своей иллюзией, как утверждает Степанян, а то, что Н. Лосский определил как «чрезмерная эмоционально волевая мягкость его характера» (Лосский 1953: 303). Мышкин заражается чужим страданием, что и способствует рецидиву его болезни. Во-вторых, размышления Мышкина над «двойными мыслями» свидетельствуют о его глубоко христианском понимании человеческого бытия. Граница между добром и злом в христианской антропологии протекает именно внутри человеческого существа, «демон», с которым борется герой, находится внутри него (откровенно об этом скажет Дмитрий Карамазов: «Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей.»), а не вне человека, как это гласит гностицизм.

В этом пункте хотелось бы коснуться еще размышлений другого известного российского Достоевиста, Т. А. Касаткиной, также трактующей образ Мышкина в свете гностицизма (спиритуализма), как падшего Христа. В своей статье (КАСАТКИНА 1999: 151) исследовательница утверждает, что крик осла при въезде князя в Швейцарию пробуждает в нем самосознание, «самость», и что с этого момента начинается его нисхождение: его душа сходит в тело, а князь замыкается на себе самом, остается в греховном мире «только человеческого», доказательством чему служит, среди прочего, отсутствие ответа на вопросы Рогожина и Ипполита, «ревностный ли он христианин?» (КАСАТКИНА 1996: 105). Касаткиной можно возразить, ссылаясь на поведение и слова самого героя. Во-первых, эпизод с ослом, как его рассказывает Мышкин, не дает повода для подобных толкований: через симпатичное животное (впоследствии князь называет его «человеком»), которое вывело его из душевного мрака, он полюбил Швейцарию, где и начал выздоравливать. Во-вторых, Мышкин не хочет теоретически распространяться о своих отношениях с Богом, по крайней мере не с атеистами: «Сколько я ни встречался с неверующими и сколько не читал таких книг, все мне казалось, что и говорят они и в книгах пишут совсем будто

не про то, хотя с виду кажется, что про то.« (Достоевский 1982/6: 232–33) На вопрос о его христианстве ему не следует отвечать, так как вопрос этот »совсем будто не про то«. ⁷

4 »Сострадание – все христианство«

Ответ на этот вопрос заключается, как уже сказано, в поступках героя. Как наиболее показательное в этом отношении приведем описание мысли и поведения князя в павловском парке, где ему хотелось уехать, ни с кем не попрощавшись:

Но этот »шаг« был не из тех, которые обдумываются, а из тех, которые именно не обдумываются, а на которые просто решаются: ему ужасно вдруг захотелось оставить все это здесь, а самому уехать назад, откуда приехал. [...] Он предчувствовал, что если только останется здесь хоть еще несколько дней, то непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир выпадет ему впредь на долю. Но он не рассуждал и десяти минут и тотчас решил, что бежать 'невозможно', что это будет почти малодушие. [...] В таких мыслях воротился он домой. [...] Он был вполне несчастен в эту минуту. (Достоевский 1982/6: 329)

В этом отрывке мы имеем дело с парадоксом христианской свободы. В мыслях князя обращает внимание подчеркнутое слово »невозможно«, которое ассоциируется с отсутствием выбора. Но с точки зрения »Божией правды« дело обстоит иначе: после первородного греха интуитивная воля превращается в дискурсивную, которая уже не знает, что такое добро, не способна выбрать его без обдумывания (ЕВДОКИМОВ 2003: 77). В этом смысле самые свободные поступки, »шаги«, это те, на которые люди »просто решаются«, стало быть, интуитивно знают, что они так должны и поступить (это, кстати, напоминает восклицание »так и должно было случиться!«, о котором говорилось выше).⁸ Мышкин, утратив веру в возможность »восстановления« Настасьи Филипповны, в чем и признается Аглае, продолжает исполнять свой долг в соответствии с »главным законом бытия всего человечества« - во имя этого он готов пожертвовать даже любовью и своим личным счастьем (практически вся вторая часть романа представляет собой историю взаимной любви Мышкина и Аглаи; после того, как убедился в ее любви, в которую он не смел даже и верить, князь переживает самые счастливые минуты своей жизни на романном поприще).

⁷ Не каждый, кто провозглашает себя »ревностным христианином«, действительно живет по-христиански. И наоборот: почему почти все исследователи согласны в том, что Достоевский христианский писатель, но его герои почти не ходят в церковь, а Евангелие читает проститутка? Можно сказать, что молчание Мышкина вместо ответа на поставленный Ипполитом вопрос, это именно то, »что должно было случиться«.

⁸ С этим механизмом встречаемся уже в »Преступлении и наказании«. Писатель в письме Каткову пишет о том, что после убийства старухи-процентщицы у героя »развертывается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы встают перед убийцей, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он кончает тем, что *принужден* сам на себя донести.« (Достоевский 1982/5: 534–35, подчеркнуто Достоевским.)

Смушение исследователей, как нам кажется, вызвано прежде всего тем, что герой – чувствуя, что помочь героине уже невозможно – продолжает следовать своему порыву. Многие в этом – в «миссии воскрешения», в «маниакальной идее» – видят причину его трагического конца, упрекают его в самозванстве, даже сравнивают с Великим Инквизитором: его действие будто бы основано на «взгляде на человека как существо слабое, не способное к самостоятельному внутреннему преобразению, которому или надо прощать все, или же силой вести к правильному образу мыслей и действий» (Степанян 2013: 179). Действительно, Мышкин говорит Настасье Филипповне, что она «ни в чем не виновата» (Достоевский 1982/6: 181), но это еще не значит, что он берет на себя ее грехи (это действительно было бы не по силам его). Его поступок припоминает Алешу Карамазова, когда тот говорит Ивану «Отца убил не ты!», а Мите, который вместо каторги решается бежать, скажет следующее: «Но ты невинен, и такого креста слишком для тебя много. Ты хотел мукой возродить в себе другого человека; по-моему, помни только всегда, во всю жизнь и куда бы ты ни убежал, об этом другом человеке – и вот с тебя и довольно.» (Достоевский 1982/12: 297). Отношение этих героев к «грешникам» – это не принятие зла в себя, но принятие всего, что поражено злом – а это «соответствует православному пониманию преобразования пораженной злом природы», о чем говорит Степанян в связи с последним романом Достоевского, в котором, по его же мнению, писателю наконец удалось возобновить подлинное равновесие (там же: 299–300).

Мышкин (как и Алеша) не претендует на роль Христа, на «спасение» человека, на «воскресение» его в религиозно-нравственном смысле, как это требуют от него некоторые исследователи, его цель намного скромнее: он старается «восстановить» человека, вернуть героине поправное человеческое достоинство, или, как сам говорит, «возвратить ей спокойствие и сделать ее счастливой» (Достоевский 1982/7: 124).

Мышкину не удалось предотвратить трагедии, и чужое страдание, вероятнее всего, и является причиной его полного погружения в безумие. Ему недоставало «дисциплинированной силы духа» (Лосский 1953: 303) или, как выразился Достоевский в связи с Дон Кихотом – «гения, чтобы управлять всем богатством этих даров и всем могуществом их» (Достоевский 2004/2: 272). Но дисциплинированная сила духа вырабатывается жизненным опытом, а князь Мышкин был задуман именно как «невинен» (Достоевский 1982/6: 348), т. е. неопытный, девственный, чистый человек. Писатель, как известно, хотел, чтобы читатели полюбили его, как любят Дон Кихота.

5 Наконец, следует сказать еще несколько слов о гностицизме и вообще о сектантских мотивах в романе «Идиот». Такие мотивы в творчестве Достоевского, конечно, есть (наиболее насыщена ими повесть «Хозяйка»), присутствуют также в романе «Идиот», но они связаны вовсе не с Мышкиным, а с Рогожиным (и Ипполитом). Парфен принадлежит к старой, богатой купеческой семье (среди хлыстов и скопцов было много богатых купцов, для этих сект вообще характерна страсть к накопительству и наживе), а из разговора Мышкина с Рогожиным мы узнаем, что его отец хотя и ходил в церковь, «но думал, что по старой вере

было правильнее. Скопцов тоже уважал» (Достоевский 1982/6: 220). Все ереси основаны на том или ином размежевании материи и духа, на презрении к телу. Хлыстов часто обвиняли в сексуальном разврате (свальный грех), между тем как для скопцов (которые с самого начала жили в доме Рогожина, «да и теперь [у нас] нанимают» (Достоевский 1982/6: 220)) целью была абсолютная регуляция сексуальной жизни, что на практике означало ампутацию пола как такового (Эткинд 1998: 83). В убийстве Настасьи Филипповны можно было бы видеть именно попытку полного контроля над телом (возлюбленной), абсолютной ампутации пола.

Князю Мышкину, наоборот, чужды страсть к наживе, презрение к плотскому миру или ощущение себя принадлежащим к узкому кругу избранных. Его болезнь не мешает ему влюбиться и переживать самые обыкновенные чувства по отношению к молодой женщине. Его проблема не физическое отвращение к телу и сексуальности или желание полного контроля над ним, его также не волнует социологическое измерение половой любви, то, о чем писал Достоевский во всем памятной записке у ложа умершей жены – избирательность такой любви («мало остается для всех» (Достоевский 1980: 173)). Закону «я» на земле герой не предпочел коммунального начала (он хотел «воссоздать» другую женщину), он просто соблюдал христианский закон сострадания, и следовал ему до самого конца.⁹ И в этом смысле можно понять определение героя как «положительно прекрасного человека»: ему не чужды самые человеческие чувства и переживания, он, благодаря своей невинности, наделен особой проницательностью и даже даром предвидения, и несмотря на свое вполне адекватное восприятие реальности (а может быть, именно благодаря этому), остается способным пожертвовать своим «я» для другого.¹⁰ Его единственный недостаток – это отсутствие дисциплинированной силы духа, и в этом смысле фабульный конец романа вполне закономерен. Читатель сначала читает роман «с ужасным удивлением», но прочитав его до последней строчки, говорит себе: «да, все это непременно так и должно было случиться». Трагедия на уровне фабулы (смерть героини, помешательство героев) уравнивается невербальным уровнем романа: романной иконой «Положения во гроб» в эпилоге (КАСАТКИНА 1996: 112–116), экфразой и колоритом, о чем мы подробно писали в другом месте (ЗАБУКОВЕЦ 2014: 145–183). После чтения романа у читателя остается впечатление, что «человек есть целое лишь в будущем, а вовсе не исчерпывается весь настоящим» (Достоевский, 1982/24: 247). И создавать такое впечатление – это привилегия не только реальности, но и романа, выдержанного в стиле «реализма в высшем смысле».

⁹ «Избирательность» половой любви волновала Достоевского во время смерти первой жены. Но уже в «Бесах» подобные размышления отведены Кириллову, что можно понимать как «знак того, что идея уже не была так близка автору» (Эткинд 1998: 94)

¹⁰ Степанян приписывает громадное значение факту, что Мышкин и Ставрогин первоначально развивались из одного корня, и утверждает, что романы «Идиот» и «Бесы» – «это два пути разрешения одной проблемы» (т. е. разоблачения гностических идей [Степанян 2010: 214]). Факт, что герои развивались из одного корня, еще ничего не предопределяет, а Мышкин и Ставрогин – непохожие друг на друга герои. Другое дело роман «Бесы» – там гностических мотивов намного больше. Но эта интересная тема (гностические мотивы у Достоевского), все еще ждет своего исследователя.

БИБЛИОГРАФИЈА

- David DANOW, 1980: Semiotics of Gesture in Dostoevskian Dialogue. *Russian Literature* 8. 41–75.
- Gorazd KOČIJAŃČIČ, 2009: *Razbitje. Sedem radikalnih esejev*. Ljubljana: Študentska založba (Koda).
- Paul EVDOKIMOV, 2003: *Prawosławie*. Warszawa: PAX.
- Robert L. BELKNAP, 1989: *The Structure of The Brothers Karamazov*. Evanston: Northwestern University Press.
- R. ANDERSEN, 1988: The Idiot and the Subtext of Modern Materialism. *Dostoevsky Studies* 9. 78–89.
- Urša ZABUKOVEC, 2014. *Neverbalni Dostojevski*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Н. А. АРСЕНТЬЕВА, 2005: »Крик осла« и »локус идиота«: Размышления над межвузовским сборником научных трудов. »Роман Достоевского 'Идиот': Раздумья, проблемы«. *Достоевский. Материалы и исследования* 17. 376–399.
- М. М. БАХТИН, 2002: *Собрание сочинений. Т. 6*. Москва: Языки славянской культуры.
- Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ, 1980: *Полное собрание сочинений в 30-и томах. Т. 20. Статьи и заметки 1862–1865*. Ленинград: Издательство Наука.
- , 1982: *Полное собрание сочинений в 30-и томах. Т. 24. Дневник писателя за 1876 год (ноябрь – декабрь)*. Ленинград: Издательство »Наука«.
- , 1985: *Полное собрание сочинений в 30-и томах. Т. 28/2. »Письма 1860–1868.«* Ленинград: Издательство »Наука«.
- , 1982: *Собрание сочинений в двенадцати томах. Т. 5. »Преступление и наказание«*. Москва: Издательство »Правда«.
- , 1982: *Собрание сочинений в двенадцати томах. Т. 6, 7. »Идиот«*. Москва: Издательство »Правда«.
- , 2004: *Собрание сочинений в девяти томах. Т. 2/1, 2/2. »Дневник писателя«*. Москва: Астрель.
- Карен СТЕПАНЯН, 2005: »Сознать и сказать«: »Реализм в высшем смысле« как творческий метод Ф. М. Достоевского. Москва: Раритет.
- , 2010: *Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского*. СПб: Крига.
- , 2013: *Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени*. Москва: Языки славянской культуры.
- Симонетта САЛЬВЕСТРОНИ, 2001: *Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского*. СПб: Академический проект.

Дьюла КИРАЙ, 1978: Недекларированный автор в романах Достоевского. *Hungaro-Slavica* 2. 12.

Альберт КОВАЧ, 2008: *Поэтика Достоевского*. Москва: Водолей Publishers.

Николай ЛОССКИЙ, 1953: *Достоевский и его христианское миропонимание*. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова.

Татьяна КАСАТКИНА, 1996: *Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций*. Москва: Наследие.

--, 1999: Крик осла. Роман Достоевского «Идиот»: Раздумья, проблемы. *Межвузовский сборник научных трудов*. Иваново, 1999. 146–157.

Александр ЭТКИНД, 1998: *Хлыст. Секты, литература и революция*. Москва: НЛО.

POVZETEK

V sestavku avtorica kritično pretresa razumevanje romana *Idiot* oziroma njegovega glavnega junaka kneza Miškina v zadnjih monografijah znanega sodobnega ruskega dostojevskologa Karena Stepanjana.

Na splošno se je v zadnjih letih oziroma desetletjih povečalo število »netradicionalnih«, »neapologetskih« interpretacij tega romana oziroma njegovega junaka, mednje sodi tudi Stepanjanova. V svojem zadnjem delu *Dostojevski in Cervantes: dialog v velikem času* (2013) ruski raziskovalec ugotavlja, da sta oba pisatelja v svojih delih skušala prikazati meje človeka oziroma človeškosti. V romanu *Idiot* je v središču tako imenovana donkihotska situacija, se pravi junak, ki vstopa v svet z namenom, da bi ga odrešil, spremenil v raj. Miškin naj bi na začetku romana deloval kot »norec v Kristusu«, a se s tem, ko zaprosi za roko Nastasjo Filipovno, tej misiji odreče, s čimer se začne njegova degradacija in posledično padec v blaznost.

Dostojevski naj bi se v času pisanja romana boril s svojimi starimi romantično-utopičnimi predstavami, roman *Idiot* pa naj bi bil odgovor Renanu in Straussu ter njuni koncepciji Jezusa kot zgolj človeka, brez božanskih primesi. Knez Miškin kot zgolj človek ne more odreševati, je samozvanec, gnostični odrešenik, ki ga zaradi neustrezne percepcije resničnosti doleti kazen (blaznost).

Avtorica ob analizi romana pokaže, da knez Miškin ni »norec v Kristusu« (ne vzbuja groze, ne izloči se zavestno iz kulture, ne želi razkrinkavati in zasmehovati), da ga v peterburški svet, prežet s pohlepom in intrigami, vpotegne nepričakovana dediščina, predvsem pa, da je njegova percepcija resničnosti več kot ustrezna – Miškin je zahvaljujoč svoji čistosti in bolezni sposoben posebne prenikljivosti, ki mestoma meji na preroškost. Njegovo dožemanje človeka in sveta je povsem krščansko, sam pa v svojem delovanju ne sledi »manični ideji«, temveč notranjemu, »večnemu zakonu človekove biti na zemlji«, o katerem je pisatelj zapisal, da tvori bistvo krščanstva – sočutju. Njegova romaneskna pot se konča tragično, to pa zato, ker junak ne premore disciplinirane sile duha, ki bi se uprla destruktivni moči tujega trpljenja. A tak konec

je pričakovan in verodostojen, saj je bil junak zamišljen kot nedolžen, se pravi, neizkušen, čist. Protiutež tragediji na ravni zgodbe v romanu predstavlja neverbalni nivo, poleg ekfrazе in koloristike predvsem jezikovna ikona v epilogu.

UDK 81'38(091)

Mladen Uhlik

Filozofska Fakulteta Univerze v Ljubljani

DVA POSKUSA POJMOVANJA STILISTIKE: CHARLES BALLY IN GRIGORIJ VINOKUR¹

V prispevku obravnavamo poskus Grigorija Vinokurja (1896–1947) in Charlesa Ballyja (1865–1947), da bi v prvih desetletjih dvajsetega stoletja, še pred delovanjem Praškega lingvističnega krožka, razvila stilistiko kot teoretično utemeljeno jezikoslovno disciplino. Oba jezikoslovca sta si prizadevala uveljaviti stilistiko kot uporabno znanost, a se njuna izhodišča in pojmovanje predmeta stilistike močno razlikujejo. Osvetlili bomo težave, ki jih odpirata oba pristopa in konteksta, v katerih sta njuni pojmovanji nastali.

Ključne besede: zgodovina jezikoslovja, stilistika, teorija knjižnega jezika, govorni jezik, jezikoslovje govora, jezikovne funkcije

During the first two decades of the twentieth century, Charles Bally (1865–1947) and Grigori Vinokur (1886–1947) made an attempt, each in his own way, at establishing stylistics as new applied linguistics. Nonetheless, as will be shown in the present paper, the object of stylistics of the two linguists differed. This paper will focus on the problems, raised by the two different approaches, as well as on the description of the different contexts, in which these two conceptions were formulated. In conclusion, it will be examined to what extent the differences are linked to two different linguistic schools of thought which are based on different philosophical assumptions.

Key words: history of linguistics, stylistics, theory of literary language, colloquial language, linguistics of speech, language functions

0 V slovenskem jezikoslovju se je jezikovna razčlenjenost pogosto opisovala s pomočjo teorije o funkcijski jezikovni zvrstnosti (TOPORIŠIČ 2000: 27–32). Osmišljajnje in opisovanje jezikovne razčlenjenosti se je v slovenskem jezikoslovju začelo postopoma razvijati že v prvi polovici tridesetih let 20. stoletja,² sočasno s teorijo, ki se je pod okriljem Praškega lingvističnega krožka razvila na Češkem. V dani razpravi bomo pogledali še dlje v preteklost. Analizirali bomo opredelitev *stilistike* pri rusko-sovjetskem lingvistu Grigoriju Vinokurju (1896–1947) in ženevskem lingvistu Charlesu Ballyju (1865–1947), ki se je pojavila še pred Praškim lingvističnim krožkom.

Da bi razumeli izhodišča Ballyja in Vinokurja, naj omenimo, da sta njuni interpretaciji nastali na začetku 20. stoletja, v času, ko se pri nekaterih jezikoslovcih pojavlja

¹ Prispevek predstavlja dopolnjeno in razširjeno verzijo referata, ki ga je avtor predstavil na mednarodni konferenci 12th International Conference on the History of Language Science v Sankt-Peterburgu (2011).

² Omenimo razpravo Boža Voduška (1905–1978) *Za preureditev nazora o jeziku* (1932/1933) in monografijo Aleksandra V. Isačenka (1910–1970) *Narečje vasi Sele na Rožu* (1939). Za več o omenjenih študijah glej Vidovič Muha 1994a.

ideja, da se je znanstveni model jezikoslovja 19. stoletja znašel v krizi.³ Tako na frankofonskem območju kakor v Rusiji se pojavlja mnenje, da je model zgodovinskoprimerjalnega jezikoslovja, ki je do takrat dosegel večino zastavljenih ciljev, že izčrpan. Iskanje nove paradigme v lingvistiki je pomenilo, da so se številni jezikoslovci vrnili k osnovnim vprašanjem: kaj naj bo predmet jezikoslovja, na katera jezikovna sredstva naj se jezikoslovje osredotoči in s katerimi znanstvenimi metodami naj jih proučuje.

Pojmovanji stilistike sta Bally in Vinokur razvila v želji, da bi odgovorila na omejenjena vprašanja in preseгла zgodovinskoprimerjalni model jezikoslovja.⁴ Oba sta bila prepričana, da mora biti stilistika uporabna veda, vendar bomo v razpravi pokazali, da se njuni pojmovanji nove uporabne znanosti razlikujeta.

1 Charles Bally, stilistika, ki izpostavlja govorjeni jezik

Charles Bally, ženevski jezikoslovec, ki je znan kot eden od dveh urednikov Saussurjevih posthumno izdanih *Predavanj iz splošnega jezikoslovja* (1916), je že pred Vinokurjem pisal o stilistiki. Naj omenimo, da so nekateri sovjetski jezikoslovci v dvajsetih in tridesetih letih dobro poznali Ballyjeve stilistične študije⁵ in da so jih različno ocenjevali.⁶ Če je pri moskovskih jezikoslovcih Bally veljal za enega od »utemeljiteljev teorije jezikovnih funkcij« (PETERSON 1927: 17), so bili leningrajski lingvisti bolj kritični. Lev Jakubinski (1892–1945), profesor Leningrajske univerze in priznan slavist, je ocenil, da Ballyjeva teorija izraža »naivni idealizem« (Jakubinski 1932: 49), Valentin Vološinov (1895–1936), študent Jakubinskega, je ženevskega jezikoslovca opisal kot tipičnega predstavnika »abstraktnega objektivizma«, smeri, ki naj bi bila po Vološinovu značilna za ženevsko šolo (VOLOŠINOV 1930: 60). Vinokur je imel do Ballyja nevtralnno stališče, a je vseeno, kakor bomo pokazali, kritiziral nekatere Ballyjeve ideje.

Naj torej najprej predstavimo osnovne značilnosti pojmovanja stilistike pri ženevskem lingvistu. Francoski raziskovalec E. Karabétian v svojem pregledu zgodovine stilistike navaja, da se je Bally najintenzivneje ukvarjal s stilistiko v obdobju od začetka univerzitetne kariere do leta 1929 (KARABÉTIAN 2006: 70).⁷ Bally je v tem obdobju poskusil opredeliti stilistiko, omejiti njeno raziskovalno področje in določiti njen predmet, in sicer predvsem v delih *Razprava o francoski stilistiki* (*Le traité de*

³ V sodobni literaturi o zgodovini jezikoslovja je problem krize znanstvenega modela zgodovinskoprimerjalnega jezikoslovja podrobneje osvetljen v Sériot 2005 in Velmezova 2007.

⁴ Naj opozorimo, da sta si jezikoslovca pomanjkljivosti klasičnega jezikoslovja predstavljala različno. Bally je v letih, ko se je začel ukvarjati s stilistiko, poudarjal, da mora stilistika preseči staro jezikoslovje, ki je bilo »preveč avtomatično, analitično in evolucionistično« (BALLY 1921 [1909]: 2). Vinokur je menil, da je največja napaka jezikoslovja 19. stoletja raba metod, značilnih za naravoslovne znanosti in to, da je izhajalo predvsem iz analize govora posameznika. Treba je povedati, da oba nista popolnoma zavračala dosežkov zgodovinskoprimerjalnega jezikoslovja.

⁵ Kar se tiče povezave med Ballyjem in slovenskim jezikoslovjem, omenimo vpliv ženevskega lingvisti na teorijo sintagme Radivoja Franciscusa Mikuša (1906–1983). Za več o tem vprašanju glej A. V. Muha 1994a in 1994b.

⁶ Za podrobnejši opis recepcije Ballyja pri sovjetskih lingvistih glej Velmezova 2006.

⁷ V poznejšem obdobju se je Bally posvetil vprašanjem splošnega jezikoslovja in problemom teorije izrekanja (*théorie de l'énonciation*). Za več o tem obdobju njegovega ustvarjanja glej Chiss 1986.

stylistique française, prva izdaja iz leta 1909, druga iz leta 1921) in *Jezik in življenje* (*Le langage et la vie*, 1913). Ti dve študiji sta glavni korpus,⁸ na katerega se opiramo v dani razpravi.

Obe deli sta izšli še pred Ballyjevim projektom, da bi skupaj s Albertom Sechehayjem (1870–1946) objavil Saussurjeva *Predavanja iz splošnega jezikoslovja* (1916). Zato je zelo verjetno, da je Bally teoretično razvijal svojo stilistiko brez neposrednega stika s Saussurjevimi idejami.⁹ Morda iz tega izhaja dejstvo, da se je Bally v nasprotju s Saussurjem zanimal za tisto, kar je »resnično« v jeziku, kar je enačil z »živim«, »ekspresivnim« in »spontanim«. Kako je ženevski lingvist interpretiral »resnični« in »živi« jezik, ki bo postal, kot bomo pokazali, predmet njegove stilistike? Menil je, da jezikovna resničnost obstaja kot jezikovno stanje v govorčevi zavesti, ki se potem udejanja v spontanem govorjenem jeziku. Posebnost njegove opredelitve stilistike je, da postavlja v ospredje opis čustvene strani *govorjenega jezika* (*»langue parlée«*). Eno izmed ključnih nasprotij med pogledi Ballyja in Vinokurja je to, da se je Bally osredotočil na preučevanje *govorjenega jezika* (*la langue parlée*),¹⁰ ki ga je opredelil kot ekspresiven in čustven način govora, ki ga posamezniki, pripadniki srednjega in nižjega razreda, uporabljajo spontano in brez družbenega nadzora, ko se pogovarjajo o vsakdanjih temah.

Da bi lažje razumeli njegov koncept, je potrebno omeniti, da se Ballyjeva stilistika vpisuje v obdobje psihologizma, dominantne smeri na prehodu iz devetnajstega v dvajseto stoletje, ki je izhajala iz neposredne povezave med miselnimi kategorijami in jezikovnimi strukturami. Sam Bally je trdil, da so jezikovne konstrukcije večinoma rezultat govorčeve ekspresivnosti in je vztrajal pri tem, da mora jezikovna analiza izhajati »iz misli proti govoru in ne iz govora proti misli« (BALLY 1921[1909]: 83). Poudarek na govorjenem jeziku in psihologizem sta osrednji značilnosti Ballyjeve stilistike in osnova za primerjavo z idejami Vinokurja.

Če je govorjeni jezik opredeljen kot »naravni«, »resnični« in »spontani« izraz, je Bally opisoval *knjižni jezik* (*»la langue littéraire«*) kot nenaraven, tog in rigidni govor, ki je omejen s staro tradicijo in normativno rabo. Kako razumeti tovrstno opozicijo, ki se, kot bomo pokazali v nadaljevanju, močno razlikuje od Vinokurjevega razumevanja knjižnega jezika?

⁸ V dani študiji citiramo izdajo *Razprave o francoski stilistiki* iz leta 1921 in izdajo zbornika *Jezik in življenje* iz leta 1952.

⁹ Ni dvoma, da med Ballyjevimi in Saussurjevimi stališči obstajajo številne podobnosti. Oba jezikoslovca sta vztrajala na razlikovanju med statičnim opisom jezikovnega stanja in zgodovinsko-evolucionističnim pristopom. Oba sta bila mnenja, da se mora jezikoslovje najprej osredotočiti na govorjeni jezik in ne na zapisano besedo. Oba sta uporabljala termin »jezikovni sistem«, kjer vsak element pridobi svojo vrednost na podlagi opozicije z drugimi elementi. Toda vse te konvergence niso nujno rezultat vpliva Saussurja na Ballyja. To postaja očitno, ko primerjamo, kako švicarska jezikoslovca pojmujeta termina »sinhroni princip« in »jezikovni sistem«. Pri Saussurju je jezikovni sistem rezultat abstrakcije znanstvenega modela, rezultat raziskovalčevega gledišča, ki ga ne gre enačiti z resničnim predmetom proučevanja. Bally pri pojmovanju »sinhronije« in »sistema« izhaja iz empiričnega poskusa, da bi opisal »resnično«. Njegovo pojmovanje se močno razlikuje od Saussurjevega »sistema«, ki je rezultat konstruiranja znanstvenega modela in ne teži k temu, da bi zajel celoto resničnega.

¹⁰ Kakor je razvidno iz nadaljevanja, pri Ballyju ne gre za pogovorni knjižni jezik, temveč za nestandardizirane oblike, ki so v nasprotju z normo knjižnega jezika.

Kot eno izmed možnih smeri tovrstne interpretacije lahko omenimo vpliv filozofije Henrija Bergsona (1859–1941).¹¹ Francoski filozof, eden najvplivnejših mislecev prve polovice dvajsetega stoletja, je najbrž vplival na Ballyja s teorijo o ustvarjalni evoluciji in dveh značilnih smernicah, ki ju vodita – o *nagonu* in *inteligenci*. Bally je prenesel nekatere ideje francoskega filozofa v svojo interpretacijo jezikovnega razvoja, ko je pisal o dveh načelih jezikovnega razvoja: *življenju* (»la vie«) in *inteligenci* (»l'intelligence«). Kakor nam govori že naslov njegovega dela iz leta 1913, je povezal jezikovno pojavnost z življenjem. Le-to je primerjal s »celotnim čustvenim delom našega bitja« (BALLY 1921 [1909]: 6), pri čemer je mislil na subjektivnost in čustvenost našega mišljenja.¹² To stališče je utemeljeval s pogledom, da se mišljenja ne dá zamisliti brez čustvenih izrazov življenja (čustev, čutnih doživetij, volje do življenja in hrepenenja po ciljnih). Čustvena stran mišljenja se je zdela Ballyju v nasprotju z drugo stranjo – logiko, ki se opira na razum.

Da bi opisal opozicijo med »čustvenostjo in ekspresivnostjo« na eni strani in »razumom in inteligenco« na drugi, je Bally uporabil metaforo, ki se opira tako na filozofijo Henrija Bergsona kakor na romantično tradicijo. Obe strani mišljenja in jezika, čustvena in logična, sta primerljivi z nasprotovanjem med življenjem in smrtjo: »celotno življenje je primerljivo z zagonom, sunkom in spremembami« (BALLY 1921 [1909]: 19), medtem ko je »logika princip odrevenelosti« (*ibid.*). Pri tej opoziciji se življenje primerja z gibanjem in kontinuiranostjo, medtem ko je inteligenca povezana s smrtjo (»principom odrevenelosti«) in diskontinuiranostjo. Kako bo Bally, opirajoč se na razlikovanje med življenjem in inteligenco, prišel do zametkov teorije o jezikovnih funkcijah?

Prvič, Bally je izpostavil govorni jezik kot »najboljši izraz življenja in čustvenosti v jeziku«. Poleg tega mu je pripisoval še eno vlogo – govorni jezik naj bi bil dinamična sila, ki vodi jezikovni razvoj: »(ljudski jezik in govorni jezik, op. M. U.)¹³ teče kot živa voda pod trdim ledom pisnega in ustaljenega jezika. Potem pa nekega dne led počí, val ljudskega jezika privre na površino in s seboj prinese življenje in gibanje« (BALLY 1952 [1913]: 13).

Govorni jezik je potemtakem moč primerjati z Bergsonovim *življenjskim zagonom* (*élan vital*), silo, ki vedno znova ustvarja nove in nove oblike življenja.¹⁴

Za Ballyjevo poudarjanje vloge govornega jezika je pomemben tudi širši kulturnozgodovinski kontekst. Prva desetletja dvajsetega stoletja so bila obdobje, ko so številni francoski pisatelji, kot so Louis-Ferdinand Céline (1894–1961), Charles-Ferdinand Ramuz (1878–1947), Henri Barbusse (1873–1935), poskušali posnemati govorni in ljudski jezik kot stilistično sredstvo. Ta trend je povzročil val kritik puristov, kot je André Thérive (1891–1967), ki so bili mnenja, da je raba *govornega in ljudskega jezika* v literaturi izraz neciviliziranega barbarstva.¹⁵

¹¹ O Ballyjevem zanimanju za Bergsonovo filozofijo in o možnem vplivu francoskega filozofa na stilistiko ženevskega lingvистa so že pisali NERLICH (1996: 257, 271) in COMBE (2004: 346).

¹² Bally uporablja subjektivnost in čustvenost kot sopomenki.

¹³ Bally za *govorni* in *ljudski jezik* uporablja izraza »langue populaire et parlée« in »idiome vulgaire et parlé« kot sopomenki.

¹⁴ Za več o pojmovanju *življenjskega zagona* glej Bergson 1907.

¹⁵ Boj za knjižno normo v frankofoni literaturi v tem obdobju je odlično opisan v študiji Jérôma Meizoza (Meizoz 2001).

Drugič, za ženevskega lingvista je pojavnost *knjižnega jezika* zvedena na estetsko funkcijo in nima nobene pragmatične in uporabne vrednosti.¹⁶ V nasprotju s knjižnim jezikom pa je govorni jezik po Ballyju »v službi življenja in vseh« (BALLY 1952 [1913]: 14). Je najboljši način za izražanje čustev, za delovanje na sogovorce in razumevanje njihovih reakcij. *Knjižni jezik* je v Ballyjevi koncepciji »daleč od resničnosti« in njegova edina funkcija je, da »proizvede estetski vtis« (*ibid.*). To Ballyjevo stališče, ki vpeljuje nasprotje med estetskim in utilitarnim, se v precejšnji meri razlikuje od Vinokurjevega razumevanja knjižnega jezika. Sovjetski lingvist je knjižni jezik opredeljeval drugače. Menil je, da je knjižni jezik najboljši način organizacije jezikovnega materiala, ki lahko služi kot stilistični model za ustvarjanje drugih jezikovnih zvrsti, med katerimi je tudi govorni jezik. Toda vrnimo se k Ballyju. Ženevski lingvist se je s tem, ko je iz stilistike izločil preučevanje knjižnega jezika in jezika književnosti, oddaljil od tradicije lingvistov in mislecev, kot sta Karl Vossler (1872–1949) in *Benedetto Croce* (1866–1952), po katerih naj bi stilistika preučevala predvsem knjižna in umetniška jezikovna sredstva ter njihovo estetsko vrednost. Pri Ballyju je v nasprotju s pripadniki tradicionalne stilistike (Croce in Vossler) knjižni jezik vredno preučevati zgolj kot jezikovno rabo, ki odstopa od govornjenega jezika.

Poleg poudarjanja pomembnosti preučevanja govornjenega jezika določene jezikovne skupnosti, je Ballyja predvsem zanimalo še vprašanje, s katerimi jezikovnimi sredstvi jezik izraža čustvene vsebine, kot so želje in čustva. Pri tem vprašanju se ženevski lingvist ni omejil na čisto opisovanje jezikovnih prijemov in konstrukcij. Prav nasprotno, njegova stilistična opazovanja izhajajo iz medsebojne povezanosti med mišljenjem posameznika, ki se poskuša izraziti, čustvenostjo oziroma prizadevanjem posameznika, da bi se izrazil, in jezikom, ki je skupni kod.

Bally si v nasprotju z drugim ženevskim lingvistom Albertom Secheyajem pri pojmovanju stilistike ni prizadeval začrtati jasne meje med govorčevo psihologijo in rabo jezikovnih sredstev. Tako je razlikoval med dvema *načinoma izražanja* (*mode d'expression*), izhajajoč iz govorčevega odnosa do zunanjega sveta. Postavil je poenostavljen opis razlikovanja med dvema jezikovnim funkcijama. Ko se govorec osredotoči na neki predmet, dogodek ali resničnost, ki jo opisuje, Bally govori o čustveno nezaznamovanem ali *razumskem načinu izražanja* (*»mode d'expression intelligente«*). Ko pa govorec poudari svojo subjektivnost in čustvenost, je to zanj *čustveni način izražanja* (*»mode d'expression affective«*). Jasno je, da ta opozicija temelji na odnosu govorca do zunajjezikovne dejavnosti. Govorec je po Ballyju tisti, ki usmerja »misel včasih proti enemu, včasih proti drugemu, ali pa proti obema poloma« (BALLY 1921 [1909]: 152).

Da bi v praksi razlikoval med načinoma izražanja, je Bally predlagal rabo termina *dominante*: »Vedno si lahko zastavim tole enostavno vprašanje: ali dano jezikovno dejstvo izraža predvsem idejo ali predvsem čustvo« (BALLY 1921 [1909]: 152).

V *Razpravi o francoski stilistiki* Bally najpogosteje ponazarja nasprotje dveh načinov izražanja s primeri, ki se nanašajo na besedje in frazeme. Vsaka besedijska enota ima po Ballyju svojo vzporedno obliko, ki ni njena popolna sopomenka: enota, ki kaže čustveno dominantno, naj bi imela svojo vzporedno obliko v razumski dominantni in obratno. Kot primer Bally navaja stavek, ki danes zveni malce arhaično: »C'est

¹⁶ Očitno je, da Bally pri pojmovanju knjižnega jezika nenehno niha med knjižnojehovno normo in jezikom književnosti.

un frêle appui que le sien (njegova podpora je nikakršna)« (BALLY 1921 [1909]: 97), pri katerem se osredotoči na pridevnik *frêle* (šibek, krhek), ki ga lahko zamenjamo s približnimi sopomenkami kot so *faible* (slaboten, šibek), *chétif* (slaboten, šibek), *débile* (slaboten, šibek, bez moči). Po Ballyju se pridevnik *frêle* razlikuje od omenjenih besed po tem, da kaže *čustveno* dominantno govorca, medtem ko bi *faible* označeval bolj *razumsko* dominantno. Zanimivo je, da Bally utemeljuje razlikovanje med besedami preko introspekcije: »/Č/e sem bolj čustven, medtem ko izgovarjam prvo besedo (*frêle*, op. M. U.), bom določil eno od naravnih stilističnih značilnosti izraza (čustveno zaznamovanost ali njeno odsotnost, op. M. U.)« (*ibid.*).

Naj omenimo, da se Bally zaveda pomanjkljivosti svoje metodologije klasificiranja besedijskih enot, saj sam ugotavlja, da lahko ene in iste besedijske enote spremenijo svojo funkcijo v drugem kontekstu: »Pogosto se zgodi, da ima lahko ista beseda v različnih primerih čisto razumski ali čisto subjektivno čustveni pomen« (BALLY 1952 [1913]:18).

Kljub temu ostaja Bally zvest dualistični logiki razlikovanja med dvema *dominantama*, saj meni, da imajo »lahko vsa jezikovna sredstva potencialno obe strani, se pa skoraj vedno zgodi, da se pri enih čustvena podoba ne pokaže, druga jezikovna sredstva pa ne morejo izražati razumske vsebine« (BALLY 1921 [1909]: 98).

Naj dodamo še, da temu razlikovanju Bally vseeno doda še sociolingvistično dimenzijo, ki delno zmanjša izrazito subjektivnost njegovega pojmovanja: govorec namreč ne more vedno izraziti svoje čustvenosti in subjektivnosti, saj mora tisto, kar izreče, tudi prilagoditi povpraševanju družbenega okolja. Torej ne gre samo za njegovo željo, da bi se izrazil, temveč tudi za prilagajanje drugim ali za interakcijo z drugimi govorcami.

V zaključku kratke predstavitve Ballyjevega pojmovanja stilistike še enkrat poudarimo, da je največja posebnost te interpretacije v tem, da postavlja v središče govorjeni jezik in se tako oddaljuje od tradicionalne stilistike, ki je izhajala predvsem iz preučevanja umetniškega izražanja in zborne norme. Poleg tega, kot smo pokazali, je Bally na malce poenostavljen, a vendarle zanimiv način vpeljal razlikovanje med dvema načinoma izražanja, čustvenim in razumskim.

2 Uporabna in preskriptivna stilistika Grigorija Vinokurja

Če je Bally izhajal iz stališča, da stilistika ni nujno povezana s preučevanjem norme knjižnega jezika, Vinokurjev pogled izhaja iz drugačne tradicije, kjer tovrstno gledanje ni sprejemljivo.

V začetku dvajsetih let prejšnjega stoletja je bil Vinokur član Moskovskega lingvističnega krožka (v nadaljevanju MLK). A. Skaza v zborniku izbranih besedil ruskih formalistov navaja, da je MLK, ki so ga leta 1915 ustanovili študenti Moskovske univerze in člani moskovske dialektološke komisije,¹⁷ združeval »duhovno

¹⁷ A. Skaza zapiše, da so krožku predsedovali R. Jakobson (1896–1982), M. Peterson (1885–1962), A. Buslajev in G. Vinokur. Poleg omenjenih lingvistov so bili člani krožka še: lingvisti A. M. Peškovski (1878–1933), J. E. Polivanov (1891–1938), A. I. Romm (1898–1943), A. A. Reformatski (1900–1978), Rozalija Šor (1894–1939) in N. S. Trubeckoj (1890–1938), filolog B. I. Jarho (1889–1942), folklorista P. G. Bogatirjov (1893–1971) in Ju. M. Sokolov (1889–1941) in pesnika V. V. Majakovski (1893–1930) ter B. L. Pasternak (1890–1960).

elito, ki je odigrala v razvoju ruske in tudi svetovne kulture izjemno vlogo« (*Ruski formalisti* 1984: 448). Vinokur je začel aktivno sodelovati z MLK-jem leta 1918, najprej kot tajnik in potem od leta 1921, ko je Roman Jakobson odšel na Češko, kot predsednik krožka.

Od leta 1920 se je ukvarjal predvsem z lingvistiko, poetiko in literarno kritiko. Iskal je povezave med omenjenimi področji in poskušal utemeljiti »pesniško jezikoslovje«, pri čemer je trdil, da je poetika del jezikoslovja oziroma da se mora jezikoslovna veda ukvarjati tudi z vprašanji poetike. Ena izmed glavnih smernic pri Vinokurjevem opredeljevanju stilistike je povezava med poetiko in jezikoslovjem. Druga iztočnica, ki je vplivala na njegovo pojmovanje stilistike, je posebna interpretacija idej *Predavanj iz splošnega jezikoslovja* Ferdinanda de Saussurja. Kako je Vinokur razumel delo ženevskega lingvистa, ki ga pogosto navajajo kot očeta sodobnega jezikoslovja?

Leta 1923, deset let preden je v Sovjetski zvezi izšel prvi prevod *Predavanj iz splošnega jezikoslovja*, je Vinokur na sestanku MLK-ja predstavil referat o teoretičnih in metodoloških novostih, ki jih je prinašalo Saussurjevo delo. Vinokurjev referat se žal ni ohranil, so pa njegovi pogledi povzeti v članku *Poetika, lingvistika, sociologija (metodološki napotki)* (1923)¹⁸ in v zborniku *Jezikovna kultura*.¹⁹

Vinokur je pri branju Saussurjevih *Predavanj* na prvo mesto postavil opozicijo med *jezikom* (langue) in *govorom* (parole). Preden preidemo na analizo njegove interpretacije te dihotomije, se za trenutek vrnimo na Ballyjevo opredelitev stilistike. Čeprav je Ballyjev predmet stilistike (govorjeni jezik in čustveno zaznamovano izražanje) blizu Saussurjevemu pojmovanju govora (realizacije jezikovnega sistema), se je Bally vseeno odločil, da bi stilistiko uvrstil v *jezikoslovje jezika* (»linguistique de la langue«). To je utemeljeval s stališčem, da se stilistika ukvarja s sredstvi izražanja, ki jih govorce najdejo že ustvarjena v jeziku. Njegov namen je bil torej sistemsko opisati govorjeni jezik, kot tudi čustveno in ekspresivno izražanje ter tako razširiti področje *linguistique de la langue*.

Vinokur je, kot bomo videli, drugače razlagal Saussurjevo opozicijo med jezikom in govorom. Izpostavil je dve zaslugi Saussurja: prvič, ženevski učitelj naj bi poudaril družbeno dimenzijo jezika in drugič, naj bi jasno začrtal razliko med *jezikom* in *govorom*. Glede razumevanja družbene dimenzije jezika, je težko reči, da Vinokur in Saussure na isti način razumeta odnos med jezikom in družbo. Ženevski učitelj je trdil, da je jezik *družbeno dejstvo* (»fait social«), ne da bi se zanimal za bolj konkretno opredelitev tega pojma. Jezik (»langue«) je povezoval z nadindividualno rabo *govoreče množice* (»masse parlante«), enotne in nerazslojene družbe, ki je ni natančno opredelil.

V nasprotju s Saussurjem je Vinokur povezoval družbeno dimenzijo s kulturo in trdil, da je jezik »najpomembnejši in najustreznejši izraz duhovne in obenem tudi politične kulture nekega naroda« (VINOKUR 2006 [1925]: 144). Oglejmo si natančneje, kako je Vinokur razložil to povezavo.

¹⁸ Slovenski prevod tega članka je objavljen v *Ruski formalisti (izbor teoretičnih besedil)*, 81–90.

¹⁹ Prva izdaja, ki je izšla leta 1925, ima podnaslov *Razprave o jezikoslovni tehnologiji (Очерки лингвистической технологии)*, ki pa ga pri drugi izdaji iz leta 1929 ni več.

V začetku dvajsetih let prejšnjega stoletja, ko je bil Vinokur zelo blizu pesnikom futuristom in članom revije *LEF*,²⁰ je kulturo povezoval z možnostjo zavestnega posega na jezikovno področje. To naj bi se nanašalo na pesnike,²¹ na tiste, ki bi lahko ustvarjali jezik in novo kulturo. Sredi dvajsetih let se je Vinokur oddaljil od futurističnega gibanja. Takrat je nanj začel vplivati ruski filozof Gustav Špet (1879—1937). Ta bivši učenec Edmunda Husserla (1859—1938) in vodja Filozofskega oddelka na akademiji GAHN (*Gosudarstvennaja akademija hudožestvennyh nauk*)²² je kulturo pojmoval kot »način izražanja in udejanjenje pomena« (Špet, citirano po Vinokur 1990: 314). Za Špeta je bila kultura semiotični proces, ki je skupen pripadnikom vsake družbene skupnosti in je povezan s tradicijo te skupnosti. Če je v prvi polovici dvajsetih let Vinokur poudarjal možnost zavestnih posegov v jezikovni razvoj, je to možnost izključil, ko se je znašel pod vplivom G. Špeta. Tako kot omenjeni filozof je tudi Vinokur od sredine dvajsetih let prejšnjega stoletja povezoval kulturo z zgodovino in tradicijo.

Če se vrnemo na interpretacijo Saussurjeve dihotomije, je Vinokur menil, da je Saussure zaslužen za jasno razlikovanje med »jezikom v pravem pomenu«²³ in govorom. Oglejmo si, kako je Vinokurja interpretacija te dihotomije pripeljala do pojmovanja stilistike. »Jezik v pravem pomenu«, prvi člen opozicije, je interpretiral hkrati kot sistem in kot normo. Zapisal je, da je jezik »norma, ki se ji podreajo vse druge oblike govora ... stvaren je samo toliko, kolikor je družben, kolikor je norma, ki si podreja individualne zahteve« (VINOKUR 1923: 106). Tukaj je pomembno opozoriti, da ima tovrstno mešanje *jezikovnega sistema*, sistema vseh jezikovnih možnosti, in *norme*, ki je izbira iz sistema možnosti in aksiološki pojem, malo skupnega s Saussurjevo teorijo.²⁴ Danes jezikoslovci večinoma razlikujejo med jezikoslovnim sistemom in normo. Na tem mestu omenimo opozicijo, ki jo je vpeljal romunski lingvist Eugen Coșeriu (1921—2002). Razlikoval je med sistemom, »sistemom možnosti, koordinat, ki kažejo na odprte in zaprte poti razvoja v govoru določene skupnosti« (COȘERIU 1963: 174) in normo, »sistemom preskriptivnih realizacij, ki veljajo kot pravilo v neki

²⁰ *LEF* je okrajšava za skupino *Levyj front isskustv* (Leva fronta umetnosti), ki je med letoma 1922 in 1928 združevala pisatelje, kritike in filmske ustvarjalce. Skupina je med letoma 1923 in 1925 izdajala revijo *LEF*, med letoma 1927 in 1929 pa revijo *Novyj LEF*.

²¹ Zanimivo je, da Vinokur ne govori o pisateljih, temveč izpostavi pesnike.

²² Za več o Špetovem vplivu in pomembnosti v tej inštituciji glej Gidini 2008.

²³ Naj omenim, da so člani MLK Grigorij Vinokur, Rozalija Šor in Aleksander Romm (1898–1943) pred izidom prevoda *Predavanj* Saussurjevo triado (langage, langue, parole) prevajali kot *reč'* (langage oz. govornica), *jazyk sobstvenno govorja* (langue oz. jezik) in *govorenje* (parole oz. govor). Aleksander Romm je začel prevajati Saussurjeva *Predavanja*, a zaradi nesporazuma z Ballyjem in nosilci avtorskih pravic prevoda ni dokončal. Danes je v ruščini obveljala prevajalska rešitev, ki jo je leta 1933 vpeljal Aleksej Suhotin (1888–1942): govornico je prevedel kot *jazykovaja dejatel'nost'* (jezikovna dejavnost), jezik kot *jazyk* in govor kot *reč'*. Sam se v tej razpravi držim prevoda triade (langage – govornica, langue – jezik, parole – govor) iz slovenskega prevoda *Predavanj iz splošnega jezikoslovja* (1997). Drago Bajt je pri prevodu Vinokurjevega članka v zborniku *Ruski formalisti* prevajal langage kot govor in parole kot govornico. Bajtov prevod je nastal leta 1984, torej pred omenjenim slovenskim prevodom Saussurjevih *Predavanj*.

²⁴ V *Predavanjih iz splošnega jezikoslovja* se norma omenja samo enkrat: »Že od začetka se je treba postaviti na področje jezika in ga vzeti za normo vseh drugih izraznih oblik govornice« (SAUSSURE 1973: 25). Pri vseh drugih primerih je jasno, da avtor jasno razlikuje normo in sistem.

družbi in kulturi ... norma ni tisto, kar se lahko izreče, temveč tisto, kar je že povedano in se govori v določeni družbi» (COŠERIU 1963: 175). Vrnimo se k Vinokurjevemu pojmovanju jezika kot norme.

Če je za Saussurja jezik predvsem sistem referencialnih vrednosti (*valeur*), ki izhajajo iz odnosov med elementi na *znotrajjezikovni* ravni, je pri Vinokurju »jezik v pravem pomenu« skupek družbenih (*zunajjezikovnih*) pravil, veljavnih znotraj družbene in jezikovne skupnosti. Potemtakem je pri Vinokurju prav norma tisto, kar navkljub individualnim realizacijam omogoča, da se člani jezikovne in družbene skupnosti razumejo in da imajo zavest o pripadnosti določeni skupnosti. A povprečni govorec po Vinokurju uporablja normativni sistem instinktivno in impulzivno, ne da bi pri tem uporabljal razum, čustva ali voljo.

Voljo, namero in zavestno rabo Vinokur umesti na področje govora. Naj najprej omenimo, da Vinokur, v nasprotju z Ballyjem, stilistike ne uvršča v *lingvistiko jezika*, temveč v *lingvistiko govora* (*»linguistique de la parole«*).²⁵ Kakšna je torej njegova interpretacija govora? Govor pri Vinokurju ni pasivna asimilacija norme, temveč je intencionalna dejavnost: interpretiran je kot ustvarjalna in zavestna raba jezikovnega sistema. Tako je Vinokur, najbrž pod vplivom Wilhelma von Humboldta (1767—1835), ki je poudarjal, da jezik ni že ustvarjen proizvod (*ergon*), temveč je dejavnost (*energeia*), spremenil Saussurjevo dihotomijo. Opozicijo med jezikom in govorom je razlagal kot razlikovanje med *normativnim sistemom* in *stilom*. Kako Vinokur opredeljuje stil?

V nasprotju s Saussurjevim govorom, ki je individualna realizacija sistema, je *stil* pri Vinokurju govor, ki je značilen tako za posameznika, kakor za družbeno skupino (družino, poklic ali družbeni razred). To pomeni, da stilistika ne obravnava posameznih, neponovljivih in izoliranih govornih dejanj, temveč proučuje *govorne stile*,²⁶ ki imajo svojo vrednost v določeni kulturi, v sistemu, zgrajenim nad »sistemom jezika v pravem pomenu«.

Stil pri Vinokurju označuje zavestno rabo jezikovnih sredstev, ki jih govorec ali skupina govorcev uporablja z določenim namenom. V nasprotju z Ballyjem Vinokur namena govornega dejanja ne opredeli psihologistično, saj zanj primarni cilj komunikacije ni le spontano izraziti svojo subjektivnosti, temveč predvsem uporabljati določeni govorni stil ob situaciji v skladu s pravili, ki veljajo v dani družbi. Vsak *govorni stil* (*administrativni, publicistični* ali *poetični*)²⁷ ima svojo posebno »zgradbo« oziroma organizacijo jezikovnih sredstev.

Če se vrnemo k primerjavi med Ballyjem in Vinokurjem, ugotavljamo, da pri ženevskem lingvistu govorec izbira *čustvena* in *razumska* (čustveno nezaznamovana) sredstva, da bi izrazil svoj odnos do zunajjezikovnega sveta. Ballyjevo pojmovanje stilistike izhaja iz analize govorčevega izražanja čustvenosti in nečustvenosti, ki se

²⁵ Med slovenskimi jezikoslovci T. Korošec uvrsti stilistiko v jezikoslovje govora in zapiše, da je »stil kot pojav vsebovan v jezikovnem sporočilu, zato po saussurjevski dihotomiji spada k *parole*, torej k uporabi jezika, ne k jeziku kot sistemu« (KOROŠEC 1998: 8).

²⁶ Eden izmed stilov, ki jih proučuje stilistika je *pesniški stil* (*поэтический стиль*), kar pomeni, da je po Vinokurju poetika le del stilistike, širše vede, ki se ukvarja z jezikovnimi pojavi s stališča govorčeve intencionalne rabe. Večji del članka *Poetika, lingvistika, sociologija* Vinokur posveča posebnosti pesniškega stila, a je to problematika, ki je ne bomo podrobneje analizirali v razpravi.

²⁷ Vinokurjevo delitev govornih stilov lahko primerjamo s tipologijo funkcijskih zvrsti pri J. TOPORIŠIČU (2000: 27–32).

kaže preko izbire jezikovnih sredstev. Pri Vinokurju je govorčeva osebna intenca in njegovo izražanje drugotnega pomena. Govorčev namen je doseči optimalno organizacijo jezikovnih sredstev, ki je značilna za določeni stil znotraj dane kulture. Če bo govorec uporabil ustrezní stil, ki ima svojo vrednost v določeni kulturi, ga bo okolje pravilno razumelo. Poudarek ni na izražanju, temveč na razumevanju. To stališče je preskriptivno, saj je vsak stil pri Vinokurju omejen na le eno ustrežno rabo, vsak stil ima svoje besedišče in slovnične konstrukcije.

Da bi razumeli Vinokurjev pogled, se moramo ustaviti pri opisu zunanjšega konteksta, v katerem je moskovski lingvist pisal o stilistiki. Gre za obdobje nove ekonomske politike (1921–1928), čas začetka pospešene sovjetske industrializacije in množičnih migracij s podeželja v urbana območja. V tem obdobju postaja posebej pomembno vprašanje, kakšen naj bo model sovjetske kulture, ali naj bo to nova delavska kultura ali model, ki se navezuje na tradicijo predrevolucijske ruske kulture. Vinokur se je bolj nagibal k drugi možnosti. Protestiral je proti »zelo nizkemu nivoju jezikovne kulture v Rusiji« (VINOKUR 2006 [1925]: 33). Zato je predlagal poučevanje uporabne stilistike, ki naj bi naučila sovjetske državljane, da »premagajo jezikovno inercijo« (VINOKUR 1990: 14) in se ob zunajjezikovnih situacijah pravilno izražajo ter uporabljajo primerna jezikovna sredstva. Na tem mestu se pokaže še ena pomembna razlika med Ballyjem in Vinokurjem, sodobnikoma, ki sta sočasno pisala o stilistiki. Za Vinokurja je vzor pravilne rabe jezik ruske literature devetnajstega stoletja, ki naj bi bil najboljši model za oblikovanje vseh govornih stilov. Ta pozicija se v znatni meri razlikuje od Ballyjevega stališča, pri katerem jezik književnosti ne sodi v prioritete stilističnih raziskav. Vinokur je v nasprotju z Ballyjem pozival k aktivnemu preučevanju in rabi jezikovnih sredstev ruske književnosti 19. stoletja in pri tem navajal dva argumenta. Jezik ruske književnosti 19. stoletja naj bi predstavljal dediščino ruske kulture in naj bi bil najuspešnejši poskus intencionalne in zavestne jezikovne rabe. Tukaj je imel v mislih predvsem prozo Aleksandra S. Puškina, ki naj bi po njegovem mnenju ustvaril novo normo ruskega jezika in vzor jezikovne rabe.

Oglejmo si še, kako je Vinokur interpretiral zavestni in intencionalni odnos do rabe jezikovnih sredstev. Razlikoval je med povprečnimi govorcí na eni strani in pesniki ter jezikoslovci na drugi. Menil je, da se od povprečnih govorcev zahteva, da v določenih situacijah uporabljajo ustrezne govorne stile. Da bi to dosegli, se morajo izobraževati, obiskovati posebne tečaje, kjer naj bi se učili večín pisnega izražanja (kako napisati reklamni oglas, uradni dokument). Če se morajo povprečni govorcí podrežati ustaljeni normi, je Vinokur pesnikom namenil vlogo tistih, ki imajo moč jezikovnega ustvarjanja. Naloga pesnikov naj bi bila ustvarjanje novih odnosov med obstoječimi jezikovnimi sredstvi (ne pa recimo novih besed) in vplivanje na jezikovno rabo. Do leta 1923 je bil Vinokur naklonjen futuristom, bil je prepričan, da je poezija Vladimirja Majakovskega (1893—1930) dober primer odnosa med vsakdanjim (praktičnim) in pesniškim jezikom.²⁸ Majakovski naj bi dobil navdih v vsakdanjem jeziku, a naj bi s svojo kreativnostjo in poezijo nanj tudi vplival. To stališče je spre-

²⁸ Na začetku dvajsetih let Vinokur piše o razlikovanju med praktičnim in pesniškim jezikom. Od leta 1923 spremeni terminologijo, namesto *pesniškega jezika* piše o *pesniškem stilu*, ki označuje poskus pesnika, da bi spremenil normo.

menil leta 1924, ko se je oddaljil od futurističnega gibanja. Menil je, da je poezija futuristov premalo komunikativna in premalo razumljiva, da bi bila lahko vzorec za vsakdanjo komunikacijo.

Kakšno vlogo Vinokur dodeli jezikoslovcem? Moskovski lingvist je ocenjeval, da morajo jezikoslovci usmerjati jezikovno politiko, kritično analizirati probleme organizacije jezikovnih sredstev in se odločiti, kateri govorni stil je primerno uporabiti v določeni situaciji. Lingvist je torej po Vinokurjevi interpretaciji tisti, ki mora v porevolucijskem kaosu vzpostaviti red v jeziku, podoben je učitelju, ki opismenjuje množice, jih uči pravilno uporabljati stile in normo. Jezikoslovec je tisti, ki po Vinokurju preko zavestnega razširjanja svoje predstave o pravilnem v jeziku in družbi spreminja svet. Tu se kaže pomembna razlika med Ballyjem in Vinokurjem. Če ima pri sovjetskem jezikoslovcu lingvist preskriptivno nalogo, je pri Ballyju v ospredju opis resnične rabe: jezikoslovec naj opisuje jezikovno rabo povprečnega govorca (opisuje, a ne posega v rabo). Svoje opise govorjenega jezika lahko uporabi v didaktične namene, ko isti jezik uči tujce (recimo, ko Nemce uči govorjeno francoščino). Vinokur je prav zaradi različnega pojmovanja nalog lingvista očital Ballyju, da je zanemaril pomembnost jezikovnega izobraževanja širokih množic in poučevanja nepismenih (VINOKUR 2006 [1925]: 24, 26)].

3 Zaključek

V dani razpravi smo primerjali dve opredelitvi stilistike in prišli do naslednjih ugotovitev. Pojmovanje stilistike Charlesa Ballyja, ki ga zaznamuje psihologizem in filozofija vitalizma (jezik se primerja z življenjem), v ospredje postavlja govorčevo ekspresivnost in njegovo intenco, na podlagi katere izbira med čustvenimi in razumskimi jezikovnimi sredstvi. Po Ballyjevem pojmovanju predmet stilistike ni normirani knjižni jezik, saj mora le-ta proučevati in opisovati *spontani govorjeni jezik*.

Pokazali smo, da se Vinokurjevo pojmovanje stilistike razlikuje od Ballyjevega deskriptivizma. Sovjetski lingvist, ki se navdihuje pri posebni interpretaciji Saussurjeve opozicije med govorom in jezikom, opredeli stil kot poseben način organizacije jezikovnih sredstev. Stilistika je znanost o *govornih stilih*, pri čemer vsaka posebna situacija zahteva rabo ustreznih jezikovnih sredstev. Ustreznost in pravilnost po Vinokurju pogojujeta kultura in tradicija določene skupnosti, nepravilna raba pa lahko povzroči družbeno nesprejemanje in celo nerazumevanje. Vinokurjeve poglede smo poskusili umestiti v duh časa in razprave o tem, kakšen naj bo kulturni model v Sovjetski zvezi. Pri tej razpravi se je Vinokur v sredini dvajsetih let prejšnjega stoletja odločno postavil na stran tistih, ki so zagovarjali kontinuiteto predrevolucijske ruske kulture. Najboljši model jezikovne rabe je tako po Vinokurju ruska književnost 19. stoletja.

V zaključku naj povemo, da sta Ballyjev in Vinokurjev model stilistike odigrala pomembno vlogo v zgodovini jezikoslovja. Ballyjeva opredelitev stilistike je spodbudila jezikoslovce (kot je njegov učenec Henri Frei (1899—1980), avtor znamenite *Slovnice napak*), ki so poskušali sistemsko opisati nestandardizirana jezikovna sredstva in govorjeni jezik. Vinokurjeva opredelitev stilistike je vplivala na funkcional-

no stilistiko Viktorja Vinogradova (1894–1969), ki je pomemben model opisovanja jezikovne členjenosti in funkcioniranja v ruskem in sovjetskem jezikoslovju. Vpliv Vinokurja na Vinogradova je vprašanje, ki si zasluži podrobnejšo analizo in presega meje dane razprave.

Naša razprava pokaže, kako dva jezikoslovca sodobnika uporabljata ista jezikoslovna termina (»stil« in »stilistika«) v popolnoma različnih pomenih in opirajoč se na različna izhodišča.

VIRI IN LITERATURA

- Charles BALLY, 1921 [1909]: *Traité de Stylistique française I. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung.*
- , 1952 [1913]: *Le Langage et la Vie (troisième édition augmentée).* Ženeva: Droz.
- Henry BERGSON, 1907: *L'évolution créatrice.* Pariz: Librairie Félix Alcan.
- Jean-Louis CHISS, 1986: Charles Bally : Qu'est-ce qu'une »théorie de l'énonciation«? *Histoire, Epistémologie, Langage* VIII/2. 165–76.
- Dominique COMBE, 2004: *La 'gloire' de Bergson. Etudes* 10/401. 343–54.
- Eugenio COȘERIU, 1963: Синхрония, диахрония и история (Проблемы языкового изменения). *Новое в лингвистике*: Выпуск 3. Москва: Издательство иностранной литературы. 143–346.
- Maria Candida GIDINI, 2008: Текущие задачи и вечные проблемы: Густав Шпет и его школа в Государственной академии художественных наук. *Философско-культуртрегер: интелехия Густава Шпета: Новое литературное обозрение* 91. Na spletu.
- Лев П. ЯКУБИНСКИЙ, 1932: Против 'даниловщины'. *Против буржуазной контрабанды в языкознании.* Ленинград. 47–65.
- Etienne KARABÉTIAN, 2000: *Histoire des stylistiques.* Pariz: Armand Colin.
- Tomo KOROŠEC, 1998: *Stilistika slovenskega poročevalstva.* Ljubljana: Kmečki glas.
- Jérôme MEIZOZ, 2001: *L'Âge du roman parlant (1919–1939). Ecrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat.* Ženeva: Droz.
- Ana VIDOVIČ MUHA, 1994a: Strukturalistične prvine v slovenskem jezikoslovju prve polovice dvajsetega stoletja (S poudarkom na Voduškovi razpravi iz leta 1932). *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: Ob 10-letnici smrti Marje Boršnikove.* Ur. M. Juvan idr. Ljubljana: ZIFF (Obdobja, 14). 103–14.
- , 1994b: O izvoru in delovanju jezika ali teorija sintagme v delih R.F. Mikuša: S predstavitvijo trikotnika Ramovš - Mikuš – Belić. *Slavistična revija* 42/2–3. 229–48.
- Brigitte NERLICH, David CLARKE, 1996: *Language, Action and Context: The Early History of Pragmatics in Europe and America: 1780–1930.* Amsterdam, Filadelfija: John Benjamins.

- Михаил Н. ПЕТЕРСОН, 1927: Язык, как социальное явление. *Ученые записки Института языка и литературы РАНИОН (Лингв. секция)* 1. 5–21.
- Ruski formalisti (izbor teoretičnih besedil)*, 1984. Ur. A. Skaza. Ljubljana: MK.
- Ferdinand de SAUSSURE, 1973 [1916]: *Cours de linguistique générale*. Pariz: Payot.
- , 1933: *Курс общей лингвистики*. Москва: Издательство социально-экономической литературы (Соцэкгиз).
- , 1997: *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Patrick SERIOT, 2005: Bakhtine en contexte : Dialogue des voix et hybridation des langues (le problème des limites). K. Zbinden & I. Weber-Henking: *La quadrature du cercle de Bakhtine: Traductions, influences et remises en contexte*. Centre de traduction littéraire 45, Univ. de Lausanne. 203–25.
- Jože TOPORIŠIČ, 2000 [1976]: *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja.
- Розалия ШОР, 1926: Кризис современной лингвистики. Яфетический сборник 5. Ленинград. 32–71.
- Ekaterina VELMEZOVA, 2006: Charles Bally au filtre de sa réception en Russie. *Charles Bally (1865–1947) Historicité des débats linguistiques et didactiques: Stylistique: Énonciation: Crise du Français*. Louvain, Pariz: Editions Peeters. 41–51.
- , 2007: *Les lois du sens : La sémantique marriste*. Bern: Peter Lang.
- Григорий Винокур, 1923: Поэтика, лингвистика, социология (Методологическая справка). *ЛЕФ* 3. 104–13.
- , 1990: *Филологические исследования: Лингвистика и поэтика*. Москва: Наука.
- , 2006 [1925]: *Культура языка*. Москва: Лабиринт.
- Валентин В. Волошинов, 1930: *Марксизм и философия языка*. Ленинград: Прибой.

SUMMARY

In this study I try to juxtapose the two attempts at defining the object of stylistics, by examining their methods as well as some theoretical premises. I analyse the positions of Charles Bally (1865–1947) and Grigorij Vinokur (1886–1947), who made an attempt at establishing stylistics as a new applied linguistics during the first two decades of the 20th century. As I show in the present paper, the objects of two stylistics differ.

Bally's stylistics consisted of analyzing the relation between the emotional and intellectual elements in an expression. According to this conception, stylistic analyses should primarily aim at the study of spoken and "spontaneous" language and not of the written one. Hence, Bally diminished the role of the written "literary language" as it does not "reveal the true characteristics of a living language."

On the contrary, according to Grigorij Vinokur, the analysis of spoken language is out of scope of stylistic studies. The Moscow linguist follows the Humboldt tradition which emphasizes the meaning of language as a culture-determining factor (“language is the best witness of people’s spiritual and political culture”). For Vinokur, stylistics, implying a certain interpretation of Saussure’s *parole*, represents the art of optimal organization of linguistic means. The optimal organization is determined by historic and cultural factors and its realization affects speakers’ comprehension.

If Bally attempts to emancipate stylistics from the study of the literary language, Vinokur’s ideas are different. According to him, the greatest source of the appropriate usage is the language of the 19th century Russian literature which is considered the richest source of concrete materials for different stylistic tasks. The reason for this position is: firstly, that it constitutes the epitome of conscious language usage, and secondly, that it represents the model of the optimal organization of linguistic means.

It has been examined to what extent the differences are linked to two different linguistic schools of thought which are based on different philosophical assumptions. Bally’s stylistics can be classified as the linguistics of expression as it is focused on the speaker’s personal expression). Vinokur’s concept could be recognized as the linguistics of comprehension. An appropriate organization of linguistic means would, in Vinokur’s view, enable the speaker to be understood.

To conclude, it has been mentioned that these two models of stylistics played an important role in the history of language science. Bally’s model gave an impulse to study non-standardized language variants and to include them in the language system. While Vinokur’s studies, in their turn, are some kind of embryo for the functional stylistics which constitutes an important model of the description of language functioning in the history of Soviet and Russian linguistics.

UDK 821.163.6.09-1Strniša G.
Dušan Živković, Časlav Nikolić
Filološko-umetnički fakultet Univerziteta u Kragujevcu

MODERNE MITOLOŠKE TRANSFORMACIJE V PESNIŠKEM CIKLU ODISEJ GREGORJA STRNIŠE

V prispevku so obravnavane osnove, procesi in funkcije mitičnih transformacij v pesniškem ciklu Odisej Gregorja Strniše. Doumevanje preteklosti nam da zaznati deridajevsko igro razlik, dvoumnosti, subjekt Strniševe poezije pa odkriva potepuško izkušnjo humanitete kot izkušnjo izven tradicionalnega metafizičnega diferenciranja življenja in smrti. Strniševa nova mitologija omogoča, da se podobe starodavnih svetov ponovno vzpostavijo s pomnoženimi perspektivami, da se to posreduje s pomočjo kompleksne optike spoznanj o preteklosti in da se tako določi izkušnja 20. stoletja. Nov mitični svet Gregorja Strniše predstavlja skrivnostno dimenzijo, v kateri so znaki nevidnega istočasno tudi namigi in skrivajo ne le eksotičen pomen preteklosti, ampak tudi mračno ontološko izhodišče seštevka preteklih dogodkov in zgodb o njih.

Ključne besede: mit, transformacija, humaniteta, znaki, ontologija

In this article we analyze the bases, processes, and functions of mythic transformations in Gregor Strniša's poetic cycle *Odysseus*. Comprehending the past allows us to recognize the Derridean play of differences and ambiguity; the subject of Strniša's poetry reveals humanity's wandering experience as an experience outside the traditional metaphysical distinction between life and death. Strniša's new poetic mythology allows images from ancient worlds to establish themselves afresh in a variety of perspectives—conveying this by means of complex optics of consciousness in order to express twentieth century experiences. His new mythical world presents a mysterious dimension where signs of the invisible are simultaneously hints that conceal not only the exotic meaning of the past, but also the dark ontological origin of the sum of past events and modern stories about them.

Key words: myth, transformation, humanity, signs, ontology

0 Uvod¹

Poezija Gregorja Strniše (1930–1987) je predstavljala nov pojav v kontekstu modernega preoblikovanja mita v slovenski književnosti. V Strniševi metafizični pesniški viziji so prisotna razmerja med »relativnostjo časa in prostora, tj. med časovnostjo in brezčasovnostjo, prostornostjo in brezprostornostjo, ki pa niso nič drugega kot sinonimi za pojma človečnostnega in božanskega« (FERLUGA-PETRONIO 2006: 661). Pomembna dimenzija Strniševe poezije je tako v odnosih med paralelizmi, sočasnostmi, cikličnostmi, razpršenostmi in interferenco časa kakor tudi v splošnih principih hermetične poezije.

¹ To besedilo je del raziskovanj, ki potekajo v okviru projekta 178018 *Družbene krize in sodobna srbska književnost in kultura: Nacionalni, regionalni, evropski in globalni okvir*, ki ga finančno podpira Ministrstvo za šolstvo in znanost Republike Srbije.

Navedena stališča bomo predstavili skozi analize cikla Odisej (iz Strniševe tretje istoimenske zbirke pesmi (1963), ki se lahko obravnava kot hermenevtični ključ za razlago preoblikovanja in interference mitov v Strniševi poeziji. V ciklu Odisej je dosežena selekcija pomenov podteksta Homerjevega epa *Odiseja*, v katerem prevladujejo aluzije na sceno neposrednega srečanja z onstranskim svetom. Prav tako se pomen podteksta preoblikuje v spremembi dokončnega izida Odisejevega popotovanja kot splošnega elementa modernega odnosa do mita o Odiseju, ker prevladujejo v Strniševi moderni pesniški viziji Odisejeva odtujenost in brezdomstvo, življenje brez družine in brez posadke, odsotnost možnosti za vrnitev na Itako: »Osnovna tema knjige, pretočena v vrsto simboličnih scen in motivov, je problem identitete lirskega subjekta in izguba le-te« (JENSTERLE-DOLEŽAL 2012: 91).

Smisel Odisejevega potovanja v Homerjevem epu – istočasno podani težavnost poti in nujnost prehoda te poti – je odmerjen z želenim izidom. Prostor, v katerega želi prispeti moderni junak (Odisej kot moderni junak in moderni junak kot Odisej), ni eden izmed eksistencialnih ali zgodovinskih ciljev, temveč je dimenzija lastne podobe in dimenzija bitja, prav njiju pa kot cilj ustanavljanja modernosti prepozna tudi Gregor Strniša in zato izbere za motto cikla Odisej v istoimenski zbirki pesmi prav Homerjeve verze: »enkrat še videl bi rad vsaj dim nad Itako rodno« (STRNIŠA 1963: 146). Odisejevo hrepenenje po vrnitvi na Itako sublimira in napoveduje občutje Strniševega lirskega subjekta, ki naj bi se s svojim potovanjem glede smisla želja pomeril z antičnim pomorščakom. V prvi pesmi je evidentna aluzija na Odisejevo usodo in avtorjev odnos do Pozejdona v sliki odtujitve od Itake, ker v Strniševi pesmi Pozejdona volja nadvladuje Odisejev boj in iskanje. Strniša je torej uporabil enega izmed najbolj primernih mitoloških motivov, in sicer tako, da je s pesniškim preoblikovanjem prastare slike odkril problematično drugačnost človeka 20. stoletja v odnosu do antičnega junaka. Namreč, zgodovina Odisejeve plovbe je pogojena s hrepenenjem po vrnitvi na Itako, zato je vrednost življenja antičnega junaka opredeljena s točko v času-prostoru, v kateri se bo človek vrnil domov in ki bo trenutek doseganja polnosti obstajanja. Homerjev ep razpleta problematičnost sveta, v katerem naj bi junak ob premagovanju raznovrstnih povojnih ovir dokazal, da je zmožen samouresničevanja, medtem ko modernistična literatura 20. stoletja odkriva problematičnost povojnega subjekta.

Pred srečanjem s smrtjo naj bi bilo srečanje z rodno pokrajino: v ontološkem smislu smrt in življenje paradoksalno sovpadata, saj junakova želja, da bi videl dim nad rodno Itako, nakazuje, kako moderna poezija razodeva tudi pripravljenost na smrt. Plovba se tako kaže kot stanje izven življenja in smrti, ki pa ga antični junak lahko preseže tako, da najde Itako, da se stopi z domačim pragom in izpolni življenje, torej umre. Dim je označevalec Odisejeve usode, njegova identiteta pa se vzpostavlja v vertikalni kozmičnega in metafizičnega značaja. Trenutek, ko je videl dim, ni le trenutek vrnitve domov, temveč tudi trenutek simboličnega izstopa iz potepanja kot ontičnega stanja in začetek prehoda v harmonijo odnosov z božanskim svetom. Krog je mera lepote, ki jo doseže Odisej, ko združi najpomembnejše sledove obstajanja: rojstvo kot dejanje vstopa v svet in vrnitev v prostor rojstva kot višek življenja. Klasična vrednost Odisejevega potovanja je prav v srečanju s samim seboj, v potrjevanju vladavine subjekta nad kaosom sveta, v vrnitvi subjekta v sistem domačih elementov. Odisejeva

oblast na Itaki zaznamuje ravnovesje znotraj božansko ustvarjenega kozmosa. V ciklu Odisej je je prostor univerzalna alegorija odtujitve, saj Strniša ne navaja imena obale, na kateri je Odisej, ker je vsaka druga obala, razen rodne Itake, za Odiseja pravzaprav univerzalni, arhetipski topos bližine smrti: »Sedi na bregu, z grudo zemlje med prsti« (STRNIŠA 1963: 156). Videnje Odisejeve tragične usode se intenzivira na način kontrasta, v katerem gruda prsti, ki jo ima v rokah, ne pripada Itaki, ki ostane zanj za zmeraj izgubljena. Odisejeva plovba tudi simbolično predstavlja izkušanje sveta in obstajanja, v čemer pa se subjekt 20. stoletja ne bo mogel herojsko dokazovati. Namesto Odiseja, ki lahko sestopi v kraljestvo senc in se lahko vrne iz njega, subjekt v pesmih Gregorja Strniše nima druge možnosti. V svetu senc je potovanje nepretrgano, brez znakov, ki bi kazali na njegovo možno dokončanje.

1 Mit, prostor in čas v ciklu Odisej Gregorja Strniše

Večplastnost, razpršenost in cikličnost časa predstavljajo vsebinske lastnosti modernega preoblikovanja mita v poeziji Gregorja Strniše. V ciklu Odisej je sistem minulih časov dosežen s posredovanjem koncentričnih krogov, v katerih se v vsakem trenutku vrstijo slike preteklosti, recepcija sedanjosti, nad njima pa je krog večne božje volje. V kontekstu te ideje je očiten princip cikličnosti v odnosu med prvo in peto pesmijo, in sicer s ponavljanjem podobnih verzov, variiranih v inverziji in kontrastu: »pomlad prihaja in odhaja v vetrovnih nočeh« (STRNIŠA 1963: 148), »V vetrovnih nočeh pomlad prihaja in odhaja« (STRNIŠA 1963: 156). V navedenih aspektih je dosežen kontrast med izmenjavo letnih časov in Odisejevo kontemplacijo o preteklosti in smrti. Ritem Odisejevih misli je impliciran v interferenci ritma Strniševega verza ter v uporabi preteklika in sedanjika. V Strniševem ciklu se je Odisej znašel na odtujeni obali, saj se ritem morja in Odisejev ritem nista uskladila. Morje nadaljuje svoj ciklični tok ne glede na Odisejeva razmišljanja in nadaljevalo bo v svojem ritmu, ne glede na Odisejevo odtujenost in sploh ne glede na človekove radosti in trpljenje.

Poleg navedenih razmerij je značilna tudi povezanost prve pesmi, ki prikazuje sliko morja (»Morje se dviga in pada ob čereh« [STRNIŠA 1963: 148]), in tretje pesmi, ki prikazuje otok siren (»da otok naenkrat vstane iz morja, kot privid« [STRNIŠA 1963: 152]). V nekem trenutku se pojavi privlačna slika, ki pa se preoblikuje v zastrašujočo sliko. V tem kontekstu prvi verz tretje pesmi cikla predstavlja videnje epskega subjekta: »Tisti, ki so pluli mimo otoka Siren, so pripovedovali« (STRNIŠA 1963: 152). Pesnik prenaša vtise določenega dela kolektivne zavesti; sledi preteklik, s katerim je pravzaprav označeno trenutno doživetje, kar za vedno zaznamuje videnje sveta v očeh Odisejeve posadke. Torej je opisan odnos med resničnostjo in pripovedovanjem. Pripovedovanje tistih, ki so se rešili pred usodno pesmijo siren, poteka v sedanjiku, ki ima funkcijo krepitve dramatičnosti položaja.

Tretja pesem je po sestavi prav tako ciklična, vendar s pomembno razliko: medtem ko je v prvem verzu prisoten preteklik v tretji osebi množine, je zadnji verz pesmi v sedanjiku v tretji osebi ednine: »Tako pripoveduje, kdor je plul mimo otoka Siren« (STRNIŠA 1963: 152). Motiv pripovedovanja očitvidca je ciklične narave, ker se ob modifikaciji časa od preteklika k sedanjiku ponovita prvi in zadnji verz tretje pesmi. Prav

tako je zadnji verz tretje pesmi v sedanjiku, kar pa asociira na to, da je pripovedovalni čas pravzaprav večna sedanjost, v kateri se v vsakem trenutku oživlja nekdanji trenutek srečanja z usodnimi izkušnjami. V odnosu do Homerjeve *Odiseje* je sporočilo Strniševega cikla bolj univerzalno, ker ne govori samo z vidika epskega junaka, pač pa tudi z vidika arhetipske kolektivne zavesti oz. vseh (preteklih, sedanjih in prihodnjih) življenj in smrti pomorščakov.

Na podlagi predhodne analize razlikujemo v ciklu *Odisej* več časovnih razsežnosti: absolutni čas, ciklični mitološki čas v naravi, subjektivni ritem *Odisejevega* časa, čas mrtvih pomorščakov ter pripovedni in življenjski čas pomorščakov, ki so preživeli na plovbi mimo otoka siren. Torej je z vidika *Odisejevega* življenjskega ritma čas relativen in nesmiseln, ker *Odiseja* v tem času ni na Itaki. V širšem smislu se pojavlja absolutno božanski čas v naravi, in sicer v obliki mitološkega cikličnega časa, ki je vez med človeškim in božanskim principom, v obliki motiva spajanja začetka in konca potovanja (pesniška slika cikličnosti naravnih tokov). Razpršenost časa je predstavljena v obliki prepletanja *Odisejevih* spominov in njegove drame v sedanjosti.

2 Motivi plovbe, ladij in otokov

Junaki mitov na potovanjih z ladjami premagujejo velike razdalje. Plovba po morju označuje ne le doseganje določene lokacije, ampak tudi proces izpopolnjevanja, ker morje korespondira z nezavednim: potemtakem pomeni uspešno potovanje tudi obvladovanje amorfnega stanja morja in približevanje kopnemu, na katerem pa je zavetišče oz. odrešenje. Zato se slika ladje pogosto povezuje s slikami otokov, saj oboje pomeni varnost, skladnost in radost. V *Odiseji* je opisana pomembnost navigacije, tem bolj zato, ker ladja in njeni potniki premagujejo moč destrukcije, ki jo prinaša ocean, in pa učinek stagnacije. Premagovanje ovir, ki poteka na potovanju z ladjo, predstavlja tudi premagovanje omejitve same eksistence in prehod v druge, višje svetove. Doseganje odrešitve pogosto vključuje tudi prihod do neke gore. Odnos med dolino in gorskim vrhom ustreza navpičnemu odnosu, ponazorjenem v ladijskem jamboru, ki kot kozmično drevo ponazarja višino, ladja pa je označevalec polja transcendence. V pesmi I. iz cikla *Odisej* oživlja Gregor Strniša motiv »črne ladje mrtvih«, toda temu motivu zagotavlja nov kontekst, saj je ladja namesto fizičnega pojava postala trop, ki kaže naravo neke faze solarnega cikla:

Zima gre mimo kot črna ladja mrtvih
 pomlad prihaja in odhaja v vetrovnih nočeh
 Sedi na bregu, s tigrastim srcem v prsih
 In morje raste in pada ob čereh (STRNIŠA 1963: 148).

Prav križanje dveh mitičnih kodov (lunarnega in solarnega principa) je novost, ki jo doseže Strniševo aktualiziranje znanih pogledov na svet. Kozmogonijske predstave so zabeležene na egiptovskih in asirskih spomenikih, kjer se ladja povezuje s Soncem in Luno, ki sta podobi dveh ladij na nebeškem oceanu. V novem pesniškem kontekstu ima zime svoje običajne lastnosti, s tem da je prepoznana kot stagnacija, prisotnost smrti pa se krepi z uvajanjem motiva »črna ladja mrtvih«, ki na površino

pripelje tisto, kar v mitičnih predstavah pripada ureditvi spodnjega sveta. Ladja ni več samo posrednik, temveč je neposredni poročevalec iz sveta mrtvih, ki je vsebovan v prostoru živih. Kot da bi Strniša upodabljal nasprotni svet, v katerem pradavnina pride na površje. Novi svet ne poteka navpično, temveč se v vodoravni legi srečajo elementi nekdanjih svetov, katerih hierarhija je uničena. »[Č]rna ladja mrtvih«, v kateri ne vidimo Harona, ne prevaža nikogar, temveč le »gre«. Izražena je ločenost od fenomenov, ki so nekoč konstituirali življenjski krog – solarni krog. Zato prihod pomladi ne spremeni ničesar, saj se med dejanjem prihoda in odhoda ne zgodi nikakršna sprememba, ki bi določila razliko v odnosu do stanja po odhodu zime.

3 Motivi sonca in sence

Mitološki status sonca je v neposredni zvezi z mitičnim razumevanjem svetlobe in ognja. Sonce je prepoznano kot izvor življenja, dejavnik rojstva: v antiki je bilo življenje izenačeno z delovanjem sonca. Pri rimskih pesnikih je prisotna predstava o erotični povezanosti nebes in zemlje (*hieros gamos*), ki pa je postala stalna tema književnosti. V bajkah je sonce prikazano kot nebeško bitje, ki se je nastanilo tam, kjer se nebesa stikajo z zemljo. V pesmi V iz cikla *Odisej* Gregor Strniša na pesniški način oblikuje srečanje nebes in zemlje, vendar je dotik sonca in morja prikrajšan za ekstazo in se dogaja v tišini:

Na ozki obali, ki loči ptice in školjke,
sedi, med deželo školjk in deželo ptic.
Vsak večer, ko se morja dotakne sonce,
se školjka odpre in tiho na dno zdrsi (STRNIŠA 1963: 156).

Subjekt je umeščen v mejni prostor med kopnim in vodo, med pticami in školjkami, zato bi lahko pričakovali dinamičen značaj svetov, ki se dotikata. Strniša je prostranstvo, o katerem govori, rešil pritiska človeške, zgodovinske drame in ga zato zapolnjujejo skorajda transzgodovinske oblike: ptice in školjke. V neobljudenem okolju ni napetosti, temveč nekakšen nenavaden spokoj, ki zapolnjuje obzorje. Obala loči ptice in školjke, vendar je prej črta sprave med svetovoma. Zato subjekt lahko »sedi« med svetovoma.

Strniševe slike kažejo pomembne spremembe v upesnjevanju solarnih simbolov. Kot avantgardni pesniki tudi Strniša uporablja postopek zrcaljenja in vrtenja in s tem moti navpično ureditev sveta. Ne samo da je morje prostranstvo, ki obdaja otok, temveč je tudi nebeška raven preoblikovana v vodno gladino. Tako Sonce postane prisposoba, ki plove. V pesmi I iz obravnavanega cikla je *Odisej* odpoklican herojski potencial odnosa med soncem in zemljo, ker so mitični prilastki solarnih znakov spremenjeni v znake destruiranega sveta in v podobe sveta, v katerem so destruirani znaki. Sonce se transformira v ptico, ki se je preoblikovala iz glasnika bogov v ptico roparico, od pravičnega maščevalca v prisposobo uničenja, Itaka pa je iz otoka rojstva epskega junaka spremenjena v teman otok. Na njem ni vstajenja, ker ni življenja, ampak so samo sence. Ko Strniša z obračanjem in križanjem perspektiv doseže, da nebesa postanejo ocean, sonce in orel pa postaneta pomorščaka, lahko tudi tisto, kar je

na videz spodaj in kot so črne skale, sence in otok, enostavno lahko zapusti starodavne fizične forme in se povzpne na raven tistega, kar je zgoraj. Potem ko so nebesa postala morje, tudi sonce-orel, ki je pristal na vodi, dobi mesto v navpični strukturi v obliki otoka na vrhu. Dvoumnost Strniševega pogleda odkriva apokaliptične razsežnosti pesniške vizije: sonce kot nekdanji simbol svetlobe, rojevanja in življenja, je ugasnilo, ob tem se je preoblikovalo v teman otok, črno skalo v kozmičnem oceanu. Odbliskavanje nemih školjk, pesem pisanih ptic in zvezdni sijaj so tu samo zaradi Odisejevih spominov: Odisej v Strniševih verzih ni tisti Homerjev oziroma prvi moderni junak, temveč poslednji človek sodobnega sveta, ujetnik na pokopališču starih romanov.

4 Senca kot simbolični zapis spomina in smrti

V Strniševem ciklu Odisej je očitna transformacija ene izmed ključnih pesniških slik iz Homerjeve *Odiseje*. Skupni elementi Homerjeve *Odiseje* in Strniševega cikla so v Odisejevi prošnji, molitvi, usmerjeni k senci, v spomin na življenje, smrt in pa v podobi posmrtnega življenja:

Nekoč, na daljnih potovanjih, je prišel do zemlje
mrtvih (STRNIŠA 1963: 150).

Potem, ko je potekel čas začetka legende in mita, sledi sedanji čas, ki prikrito vpliva na doživetje, da je kraljestvo senc večno in vseprisotno, ampak da je večno tudi trpljenje senc, ki pa se ponavlja v neprekinjeni sedanjosti: »Senca nevidne gore na njej leži« (STRNIŠA 1963: 150). V pesmi II je opazna selekcija, ki označuje tudi transformacijo podteksta v 11. spevu *Odiseje*. V podzemskem svetu je Odisej prinesel Hadu in Perzefoni za črtev mladega ovna in črno ovco (GRAVES 2008: 616),

Sam pa izdrl svoj ostri sem meč, visječ mi ob boku,
sédel kraj žrtev na stražo ter branil obsenam pokojnih
priti v bližino krvi, poprej ko vprašam preroka (HOMER 1982: 155).

V svetu mrtvih svetuje Teiresias Odiseju, naj žrtvuje Pozejdonu (čigar sina Polifema je oslepil Odisejev sin). Prav tako so v Homerjevi *Odiseji* značilna Odisejeva srečanja z njegovo materjo, prerokom Teiresiasom, Ahilom, Heraklejem in Elpenorjem, medtem ko se v drugi pesmi Strniševega cikla namesto te množice omenja le ena senca, ki predstavlja univerzalizacijo podobe posmrtnega življenja kot skupne usode vseh senc po smrti.

Svojega doma se je spomnila senca, ki je pila.
Kot žival se v vetrovni noči na zemlji rodiš.
Ko umreš, se niti prsti pod stopalom ne spominjaš,
celo misel na dom si zastre obraz in te zapusti (STRNIŠA 1963: 150).

Poleg eksplicitnega vpliva Homerjeve *Odiseje* je za Strnišev cikel značilna motivna in idejna transformacija mita. Odisej pomaga senci, da bi se spomnila življenja. Senca ni medij, s pomočjo katerega bo Odisej spoznal skrivnosti živih in mrtvih, temveč je Odisej začetnik dialoga z onostranskim, v katerem senca prenaša Spoznanje

onstranskega. V Strniševem ciklu je torej senca pozabila prejšnje življenje. Odisej pa jo prebudi.

Hermetični krog se zapre: Odisej »nekoč [...] je prišel do zemlje / mrtvih« (pesem II), sedaj pa na obali morja pričakuje svoj dokončni odhod v deželo mrtvih, v kateri se bo stopil s sencami. Navedena analogija je skrita v vzporednici med citati iz Homerjeve *Odiseje* o hrepenenju po Itaki, grudi prsti, ki jo ima Strnišev odtujeni Odisej v rokah.

Glede na to, da je za razliko od drugih smrtnikov dobil dovoljenje od bogov, da vidi kraljestvo senc, ko je še živ, je Odisej obsojen na razmišljanje o preteklosti in smrti. Samo zdi se, da ne čuti negotovosti zaradi bližajočega se konca; ker je smrt podana le kot namig v srečanju z drugimi, se povečuje negotovost zaradi predhodnega neposrednega subjektivnega doživetja smrti. Odisejeva tragičnost je pravzaprav večja, ker je videl hrepenenje mrtvih za življenjem. V tej selekciji mita o Odiseju, Strniša skrito ponuja Teiresiasovo preroštvo, po katerem bo Odiseja smrt doletela z morja. Tako se Odisejeva zazrtost v morje v Strniševem ciklu lahko razlaga tudi kot pričakovanje smrti.

5 Motiv tigra

Prisotnost motiva tigra v evropski književnosti je nenavadna, saj je figura tigra zelo redka v mitičnih predstavah in v besedilih z mediteranskega področja. »[T]igri se ne omenjajo v bibliji, prav tako ne v grški poeziji in drami« (CIRLOT 2001: 343). Vendar poznamo povezave med tigrom in bogom Dionizijem. Pojavljajo se v rimski umetnosti (kar potrjuje tudi Vergilova *Eneida*), in sicer gre za povezave z bogom Bahusom. »Dionisij nosi tigrovo kožo v delih Klavdijana« (Rape of Proserpine l. 17–18). »Tu je, vsekakor, poanta v tem, da Bah/Dionisij predstavlja moč, s katero se kroti tisto, kar je divje ali naglo« (FERBER 2007: 217) Tigri, risi in panterji so Bahusove živali, vprežene v njegov voz. V pesmi I cikla Odisej Gregor Strniša transformira prisposodbo tigra, ki se ne pojavlja kot žival, ampak gre za metonimijo srca pesniškega subjekta:

Sedi na bregu, s tigrastim srcem v prsih
Morje se dviga in pada ob čereh.
Veliko razmišlja o preteklosti in o smrti
Morje se dviga in pada ob čereh (STRNIŠA 1963: 148).

Strniševa poetska slika je grajena nenavadno, ker daje mitičnemu pomenu tigra nove pomene. Čeprav je njegovo srce tigrasto, subjekt Strniševe pesmi sedi na obali. Kot bi moč in pogum junaka, ki spominja na tigr, izginila, saj ne počne tistega, kar bi lahko storil glede na mitične predstave. Instinktivni značaj srca v Strniševi pesmi je v soglasju z iracionalno naravo morja, samo da subjekt niti ne išče niti ne hrepeni. »Tigrasto srce« ne spodbuja človeka k obvladovanju kaotične sile morja, ker je v univerzumu prenehalo delovanje mitičnih sil:

Pod žgočim soncem rebrasti ostanki ladij
razpadajo in počasi prhnijo na obalnih čereh.
Ne kaplje sladke vode ne grude prsti ni na skali.
Tako pripoveduje, kdor je plul mimo otoka Siren (STRNIŠA 1963: 152).

Verzi v III pesmi kažejo na motnjo v ureditvi kozmosa. Nekdanje ladje so se spremenile v ostanke, katerih naloga je le še, da poročajo o pomorski katastrofi. Strniša je zbral vse ladje v sliko, ki dokazuje nepovratno degradacijo: ladijske konstrukcije trohniijo. Pridevek »tigrasti« je preoblikovan v pridevek »rebrasti«. Semantični dosežek sintagme »rebrasti ostanke ladij« zajema ne le posamezne mitične konfiguracije v antičnih spisih in indijski literaturi, ampak tudi najbolj univerzalne znake človekovega obstoja. Zato je Strniša uspešno vzpostavil kontrastni paralelizem *tigrasto srce – rebrasti ostanke ladij*. Podoba tигра se tako preoblikuje ne le v podobe ladij in človeško srce, ampak v podobo posmrtnega ostanka-znaka vsega, kar je nekoč bilo živo.

6 Mitične sile in sodobno začetno stališče: Starec in volk

V strukturi mitične zavesti različnih narodov med človeškimi podobami tako po pomenu kakor po naravnosti k modrosti človeštva in h kolektivnemu nezavednemu izstopa podoba starca. V pesmi IV cikla Odisej Gregor Strniša subjekt svoje poezije pripelje na pot, na kateri le-ta sreča dve v mitični zavesti povezani podobi, in sicer starca in volka:

Na daljnih potovanjih je srečal starca z volkom.
Bil je star, star mož. Odgrnil si je plašč
in mu pokazal prsi, vrat in roko
z belimi brazgotinami od volčjih zob in šap (STRNIŠA 1963: 154).

Freudovo tolmačenje sanj sloni tudi na mitoloških reminiscencah. Zevs je nasilen do svojega očeta Kronosa, starcu-nasilnežu pa povrnejo z nekdanjim Kronosovim požiranjem lastnih otrok (FREUD 1976: 269). Jung v starcu prepozna duhovno načelo človekovega bitja. V *Kabali* je stare simbol okultnega in kreativnega principa, medtem ko se v biblijskih besedilih modrost starcev prenaša na dvanajst apostolov. Izjemna modrost in posedovanje magijskega znanja omogočata starcem opravljanje raznovrstnih sakralnih dejanj (izgovarjanje molitev, blagoslovov, izvajanje pogrebnih obredov in podobno), vzpostavljanje stika z drugim svetom pa predpostavlja komunikacijo s predniki, zato je stari večasih identificiran kot predstavnik onega sveta. Na Strniševem poetskem obzorju je stari usmerjen k misli o smrti, je pa tudi lik, ki simbolizira integralno izkušnjo časa in obstoja: v preteklem trenutku srečanja »na daljnih potovanjih« je stari že bil »star, star mož«. Ponavljanje pridevka »star« odkriva učinek umetniškega postopka, s katerim se figure razvrščajo po izjemnosti tako, da stari ni navaden starejši človek, temveč mitična vizija človeka-božanstva, v kateri se subjektu, ki razmišlja o preteklosti in smrti, odpira prav vednost o preteklosti in smrti. Ko se pri starcu poleg njegove starosti poudari, da je bil »star, star mož«, se zdi, kot da bi se izkušnja te starosti merila z vdorom v predzgodovinsko vednost o obstajanju kot takšnem.

Epistemološki potencial prisodobne starca v Strniševi poeziji pride do izraza, ko se obravnava drugi člen mitičnega para v pesmi IV cikla Odisej – volk. Mitološki sistem živalskih vrst kot enega izmed najpomembnejših položajev prepozna tistega, ki pripada volku. Prvotne lastnosti volka približujejo kači. Pomeni nevarnost, demon-

sko, z volkom med žive prihajajo duše umrlih in zli duhovi. Kot princip drugega volk postaja posrednik med dvema svetovoma, drugega sveta, onostranskih sil.

Pesem IV Gregorja Strniše sublimira mitične refleksije prisposode volka v kratki reminiscenci volkove agresije do starca. Predzgodovina skupnosti starca in volka razkriva njun nekdanji tekmovalni odnos. Na vitalnih elementih starčevega telesa, na prsih, na vratu in na rokah so sledovi volkovih napadov. Kot da bi bele brazgotine predstavljale skrite grafeme preteklih dogajanj. Zato ima motiv daljne poti, na kateri subjekt opazi starca in volka, tudi medzgodovinski in metapoetični pomen, ker se potovanje navidezno dogaja v fizičnem prostoru. Smer potovanja ni geografska, temveč časovna in diskurzivna: kot bi odkrivala vse starejše in pomembnejše plasti palimpsesta, subjekt potuje skozi besedilne sledi, skozi mitično zasnovane znake, kot bi šel proti začetkom sveta, besedil in obstoja. Hermenevtika subjekta Strniševe poezije predpostavlja sposobnost odkrivanja pisma pod plaščem in sposobnost branja belih črk. Plašč kot simbol starčeve mistične moči in zaščite je še veliko več: simbol besedilnega tkanja, skozi katero se je treba povzpeti do drugih smiselnih vrednot kot sestavnih enot preteklosti.

V nordijski mitologiji je volk spremljevalec vrhovnega boga Odina, v germanski mitologiji pa spremljevalec boga Vodana. Na podlagi te nordijske in germanske ureditve odnosov do boga in volka se lahko prodre v skriti pomen prisposode starca, ki presega eksistencialne možnosti navadnega človeka in odkriva prisotnost božanske podobe. Sledovi nekdanjega boja med starcem in volkom (bele brazgotine od volčjih zob in tac) kažejo na dramo odnosa med božanstvom in njegovim antagonistom-na-sprotnikom, ki je bila odločena v korist boga, in sicer s podrejanjem sovražne sile. Preseneča kraj, na katerem subjekt sreča starca-boga in volka, ker to ni vrh Olimpa, tudi ne nekakšno po božji slavi urejeno prostranstvo, temveč skoraj destinacija pregnancev: nekje »na daleki poti«. Kot bi bil svet, o katerem Strniša govori, drugačen od tistega, v katerem je bil bog vrhovno merilo vseh odnosov. Subjekt starca in njegovega spremljevalca ne najde na nekem utrjenem in določenem mestu, na otoku, ali na gorskem vrhu, temveč daleč od božanskih in človeških krajev, prepozna ju – v gibanju.

7 Hermes, Odisej in hermetična poezija Gregorja Strniše

V skriti plasti pomena cikla Odisej je prisotna tudi aluzija na Hermesovo vlogo v Homerjevi *Odiseji* (v namigu starčeve postopne transformacije v volčjo obliko). V Homerjevi *Odiseji* je Hermes Odisejev svetovalec in pomočnik, medtem ko je v Strniševem ciklu poleg implicitne analogije s Hermesovo vlogo v *Odiseji* pomemben tudi duh hermetične poezije.

Da bi še bolj podrobno pojasnili to vzporednico, bomo začeli analizo v vpogledom v podtekst *Odiseje*. Enega ključnih momentov Hermesovega reševanja Odiseja predstavlja obramba pred Kirkinu magijo (ki je spremenila Odisejevo družino v svinje), v obdarovanju z moly, belim cvetom božanske narave. Prav tako je med Odisejevim bivanjem pri Kalipso Hermes sokrivec v uresničevanju Odisejeve misije: »Končno, Zevs je izkoristil trenutek Pozejdonove odsotnosti in je posla Hermesa h Kalipso z ukazom naj ne zadržuje Odiseja« (GRAVES 2008: 619).

V Homerjevi *Odiseji* je Hermes Odisejev pomočnik v ključnih trenutkih, medtem ko se v Strniševem pesniškem ciklu o Odiseju napove le Hermesova narava, ker Hermes avtor ne omenja neposredno, temveč ostane njegovo delovanje skrito; odnos hermetičnosti Strniševe poezije in Hermesovih nasvetov v Homerjevi *Odiseji* se ujema tudi v splošnem duhu hermetizma: Hermes Trismegist je združevanje grškega boga Hermesa in egiptovskega boga Tota (Thoth) – ta je lahko na dveh krajih ob istem času. Navedeni princip dvosmiselnosti je prisoten v celotnem Strniševem ciklu, v istočasni evokaciji različnih prostorov in sploh v istočasnosti različnih pomenov. Odisej se znajde na obeh krajih istočasno, na odtujeni obali in v spominu na drugo obalo. Tako si v analizi Strniševega pesniškega cikla Odisej ni treba prizadevati za linearnost v interpretaciji pesniških slik, temveč je treba imeti v mislih, da ima lahko en postopek, ena slika in simbol istočasno več različnih, celo nasprotujočih si pomenov, kar predstavlja eno bistvenih lastnosti hermetične poezije. Npr. v pesmi II se v Odisejevi zavesti pojavlja misel o samomoru (STANEK 1974: 185); poleg tega veljavnega stališča je treba dodati, da Odisej privija meč, da bi istočasno med iskanjem spoznanja in med notranjo dramo med Erosom in Tanatosom priklical v spomin žrtveni obred, ki ga je z mečem opravil v kraljestvu mrtvih. V tej istočasnosti je zaznati določen tragičen razkol med njegovimi mislimi in delovanjem. Torej ni treba tolmačiti Strniševega pesniškega cikla glede linearne »doslednosti«, temveč v kontekstu prikazovanja Odisejeve notranje drame in nenehnega razmišljanja o smrti. Tako se v enem verzu Strniševe pesmi, v eni pesniški sliki istočasno se srečujemo z aluzijami na nekaj pesniških slik v mitu o Odiseju.

Poleg navedenih splošnih vidikov je odnos do posebnih hermetičnih principov prevladujoč v pesmi IV v srečanju Odiseja in starca z volkom. Starčev plašč je obeležje čarodeja, hermetičnega svečenika, transformacija človeka v volka pa predstavlja pravzaprav eno izmed hermetičnih mističnih skrivnosti transformacije: »Če ste se med vajo izurili do te stopnje, da ste v stanju sprejeti katero koli zvrst živalske oblike v svoji zavesti, in če lahko obdržite to imaginacijo nenehno pet minut, to je treba prakticirati s človeškimi bitji« (BARDON 2013: 48).

V vsaki izmed navedenih časovnih perspektiv doživlja starec metamorfozo. Strniša sugerira misel, da tudi v vsakem trenutku srečanja s starcem tudi Odisej nepretrgoma doživlja metamorfozo. Tako se je Strnišev Odisej zgrešil tudi s Hermesom, hkrati pa Odisej poskuša priklicati spomin na hermetično skrivnost, ki bi ga lahko rešila, kot ga je v *Odiseji* iz številnih brezizhodnih situacij reševal Hermes.

V notranji drami, ki jo določa pogled na prostor med nebom in morjem, med svetom višin in Pozejdonovim kraljestvom, poskuša Odisej povrniti hermetično skladnost: »Vsebinska Tabule smaragdine (*Tabula smaragdina*) je naslednja. Če hoče človek izpeljati postopek čudežnega združevanja v Enost, tisto kar je spodaj in tisto kar je zgoraj ustrezata drugo drugemu v njegovi operaciji« (HAMVAS 2013: 2). Naprej, končno fazo hermetičnega združevanja bi predstavljalo vzpostavlanje skladnosti tako med svetom božanstev, svetom ljudi in svetom senc kakor tudi med makrokozmosom (absolutnim časom) in mikrokozmosom njegovega bitja. Vendar Odiseju ne uspe povrniti skladnosti v mikrokozmosu svojega duha, da bi le-tega vtikal v makrokozmos, tako da edino lahko doume prostore »izpred« in »izza« svojega obzorja (SNOJ 2008: 286–87), ki se, če lahko dodamo, postopoma pretvarjajo v prostorsko-časovne metafore. »[I

zza« in »izpred« v simboličnem sistemu prostora pomenita pravzaprav preteklost in prihodnost na ozkem, relativnem obzorju človekovega časa.

8 Zaključek

Homerjev Odisej želi videti še enkrat dim nad rodno Itako, Strniševemu Odiseju pa je preostala le obala. Na kopnem ni ljudi, ker ni »ne kaplje sladke vode«, je sled o izgubi doma, o pretrgani zvezi z rojstvom, identiteti in smrti, sled o izginotju Itake, ker »ne grude prsti ni na skali«. Namesto o zemlji, ki je v božanski, ontološki zvezi s človekom in zato pripada dimenziji njegovih prsi (in reber) in njegovega srca, je Gregor Strniša je zapel ne le o ladjah, katerih rebrasti ostanki gnijo, temveč tudi o pesniškem spominu, ki beleži znake preteklosti in smrti, ki pa vendar prepozna tudi grožnjo za svoj obstanek: razsipanje in razkroj vsega. Namesto jasnih in stabilnih oblik izpolnjujejo prizore v pesmih cikla Odisej Gregorja Strniše samo iluzije, sence. Namesto dima se znajde subjekt na kraju pogašenih ognjev. Namesto dramatike uresničevanja herojske usode beleži subjekt nemo tišino. Namesto premagovanja ovir in osebnega izpolnjevanja v epskem tekmovanju moderni subjekt nasprotno od razslojenih mitoloških reminiscenc registrira praznino. Namesto razburkanega morja puščavo. Namesto osrediščenega subjekta pesnik oriše prazne prostore in prostranstva. Namesto podobe subjekta je prikazana njegova odsotnost ali so namigi o njegovi nezmožnosti, da se vzpostavi kot viden, ontološko učinkovit individuum.

V Strniševem ciklu pesmi Odisej se odnos do podteksta Homerjeve *Odiseje* urešničuje skozi naslednji proces: 1. aluzija na pomen odlomkov iz podteksta, 2. transformacija pomena, med katero nastaja mozaik pomenov tako, da se iz novih kombinacij segmentov podteksta ustvarja mozaik novih pomenov, 3. sprememba pomena podteksta, 4. Strniševo ustvarjanje moderne odisejske dimenzije. Moderni junak, subjekt Strniševe poezije, je nenehno v stanju potovanja, tako da imamo med branjem pesmi iz cikla Odisej in zbirke *Odisej* pred očmi nekaj fizičnega močno izmikajočega se, pravzaprav samo gibanje, medtem ko zgradbe lirskega subjekta ne moremo dojeti.

Prav tako v ciklu Odisej prevladujoča transformacija mita o Odiseju postane še bolj razslojena tako v korespondenci s transformacijami mitičnih slik mediteranskega področja, nordijske in germanske mitologije, indijskih, egiptovskih in asirskih spomenikov kakor tudi v mističnih aludiranih pomenih iz *Kabale* in hermetizma. Z interferiranjem različnih mitoloških sistemov je Gregor Strniša spletel splošno ljudsko, arhetipsko zavest in moderno pesniško vizijo, da bi rezultat tega procesa predstavljal poosebljenje pozicije odtujitve modernega subjekta. Glas o fragmentarizirani usodi subjekta, izginjanju bogov v neherojskem svetu je vrednota, ki Strniševo pesniško stvaritev kot avtentično umetniško besedilo loči od mitičnega obrazca, pa tudi vrednota, ki ga vključuje v vrsto najpomembnejših avtorjev obnovljene razlage zgodbe o Odiseju v 20. stoletju. Smisel govora o vrednotah Strniševe poezije je tudi v poskusu prepoznavanja in uveljavitve njenega pesniškega formata kot znaka samostojnosti v odnosu do drugih sodobnih primerov.

VIRI IN LITERATURA

- HOMER, 1982: *Odiseja*. Poslovenil in uvod napisal A. Sovrè. Ljubljana: DZS.
- Mahabharata*, 2013. Na spletu.
- Novi zavet i psalmi*, 1999. Prev. V. Stefanović Karadžić, Đ. Daničić, Beograd: Idij, Veternik.
- Publius OVIDIUS NASO, 2013: *Metamorfoze*. Prev. i komentare napisao T. Maretić. Na spletu.
- Gregor STRNIŠA, 1963: *Jednorog*. Prev. R. Njeguš. Beograd: Nolit.
- , 1974: *Песме/Pesmi*. Beograd: Narodna knjiga.
- APOLLODORUS, 2004: *Knjiga grčke mitologije*. Prev. I. Brajković. Zagreb: CID-Nova.
- Franz BARDON, 2013: Incijacija u hermetizam. Na spletu.
- Juan Eduardo CIRLOT, 2001: *A Dictionary od symbols*. Prev. J. Sage. London: Taylor & Francis e-Library.
- Wolfram EBERHARD, 2006: *A Dictionary of Chinese symbols – Hidden symbols in: Chinese life and thought*. Prev. G. L. Campbell. London, New York: Taylor & Francis e-Library.
- Michael FERBER, 2007: *A Dictionary of literary symbols*. Cambridge: University Press, The Edinburgh Building.
- Fedora FERLUGA-PETRONIO, 2006: Relativnost vremena i prostora u hrvatskoga pjesnika Nikole Šopa i slovenskog pjesnika Gregora Strniše. *Filozofska istraživanja* 26/3. 661–72.
- Sigmund FREUD, 1976: *Tumačenje snova II – O snu*. Prev. A. Vilhar. Novi Sad: Matrica srpska.
- Robert GRAVES, 2008: *Grčki mitovi*. Prev. B. Vein. Beograd: FAMILLET.
- Bela HAMVAS, 2013: *Tabula smaragdina*. Na spletu.
- Alenka JENSTERLE-DOLEŽAL, 2012: Sémantika snů v druhé sbírce Odisej (Odysseus) slovinského básníka Gregora Strnišy. *Slavica Wratislaviensia*. 91–100. Na spletu.
- Radoslav KATIČIĆ, 1973: *Stara indijska književnost – sanskrtska, palijska i prakrtska*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Claude LÉVI-STRAUSS, 1979: *Totemizam danas*. Prev. I. Čolović, B. Čolak-Antić. Beograd: Beogradski izdavački-grafički zavod.
- , 1999: *Tužni tropi*. Prev. S. Miletić. Beograd: Zepter Book World.
- Vanessa MATAJC, 2012: Modernist world literature in Slovene (national) cultural space. *Interlitteraria* 17/2012. 136–54.

Vid SNOJ, 2008: The affirmation of modernity through the classical myth in Slovenian poetry after the second world war. *Interlitteraria* 13/2008. 280–91.

--, 2012: The return to the classical myth in modern slovenian poetry. Na spletu.

Janez STANEK, 1974: Pogovor. Gregor Strniša: *Pesme/Pesmi*. Beograd: Narodna knjiga.

Miroslav TANASJEVIĆ, 1989: *Rečnik egipatske civilizacije*. Beograd: Opus.

Svetlana M. TOLSTOJ, Ljubinko RAĐENKOVIĆ (ur.), 2001: *Slovenska mitologija: Enciklopedijski rečnik*. Beograd: Zepther book world.

SUMMARY

In this paper we analyze the fundamentals, processes and functions of mythic transformation the poetic cycle *Odysseus* by Gregor Strniša. Strniša presented one of the most mythical examples, to the poetic transformation of ancient representations, and discovered the problematic of human diversity of the twentieth century in relation to the ancient hero. Instead of *Odysseus*, who can go into the realm of shadows and come back from it, the hero of the Strniša's poems has no other world but the world of shadows. It is constantly moving, with no signs of its possible termination.

Achieving knowledge of past hints Derridean play of differences, a subject of Strniša's poetry reveals a wandering experience of humanity, as well as experience outside the traditional metaphysical differentiation of life and death. In a new poetic mythology of Gregor Strniša, figure of the old world would have been established in a variety of perspectives in order to express the experience of the twentieth century. New mythical world of Gregor Strniša represents mysterious dimension where signs indicate the invisible and hidden meaning, not only the past, but also the ontological origin of the past in the modern world.

In Strniša's poetic cycle *Odysseus*, the dominant transformation of the myth of *Odysseus* becomes more layered in connection with the transformation of the mythic image of the Mediterranean area, with respect to transformations of elements of Norse and Germanic mythology, Indian, Egyptian and Assyrian monuments, as well as in connection with the hinted meaning of *Kabbalah*. All mythical aspects in hermetic form of modern poetry, becoming a specific unity in diversity. The permeation of various mythological systems, Strniša linked universal human archetypal consciousness and modern poetic vision. The outcome of this process is the knowledge of the alienation of the modern subject. Voice of fragmented fate of the subject, the absence of the gods in the non-heroic world is that Strniša's poetry seems authentic in the relation to the myth, but also the value that makes it one of the most significant reinterpretation of the story of *Odysseus* in the twentieth century.

UDK 821.161.1.09-96

Т. В. Романова

National Research University

Higher School of Economics

РУССКАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЛОГИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ ИСТИННО/НЕИСТИННО (ПО ДАННЫМ РУССКОЙ МЕМУАРНО- ИСПОВЕДАЛЬНОЙ ПРОЗЫ КОНЦА XX - НАЧАЛА XXI ВВ.)

В статье рассматривается содержание и способы выражения логической оценки *истинно-неистинно* в мемуарной прозе русской интеллигенции. Целью статьи является определение жанровой особенностей данной оценки в современной мемуарно-исповедальной прозе в целом и специфики этой оценки в рамках русской ментальности. К специфическим жанровым чертам исследуемой оценки можно отнести нерелевантность оппозиции *истинность/ложность*; к характерным чертам русской ментальности - концептуальный характер логических оценок *правда/истина*. Определены также прагматические особенности указанных оценок в русской культуре.

Ключевые слова: анализ концептуальной структуры текста, исповедальная мемуарная проза, русская культура конца XX - начала XXI вв., русская философия

The article looks at the content and means of expressing logical evaluations *true vs. untrue* in confessional memoirs of the Russian intelligentsia, seeking to define the genre status of these evaluations in modern confessional memoirs in general and see their role and function in the Russian mindset. The author describes the conceptual nature of *truth-istina* and *truth-pravda* evaluations, typical for the Russian mentality, concludes that the opposition *true vs. untrue* is irrelevant for the modern confessional genre, and looks at pragmatic functions of these evaluations in the Russian culture

Key words: confessional memoirs, conceptual analysis, Russian culture of the Late 20th, Early 21st Centuries, Russian philosophy

Понятие истины, достоверности в лингвистике и логике не совпадают, а подчас и противоречат друг другу. Если в философско-методологических и логических работах достоверность используется для характеристики доказательных, обоснованных объективных знаний в качестве синонима истины, то в языкознании при анализе этой категории на первый план выдвигается субъективный момент - степень знания говорящим связей и отношений действительности, отраженных в высказывании. Очевидно, что лингвистическая модальность занимается анализом взглядов конкретного человека как члена определённого лингвокультурного сообщества, или, по крайней мере, его понимания истины, хотя это может и не соответствовать объективному положению дел. Под лингвистической достоверностью понимается рациональная оценка содержания высказывания, осуществляемая говорящим

в соответствии с полнотой его знаний о событиях, вербализованных в высказывании (Павловская 2000: 76).

Но человек не всеведущ. Он не всегда может делать истинные утверждения. Он высказывает лишь предположение или догадку. Неуверенность в истинности суждения маркируется модальными операторами (МО): наклоном глагола, вводными словами или глаголами пропозиционального отношения. Модальный оператор сигнализирует о достаточности или недостаточности оснований для утверждения. Он градуирует имеющуюся у говорящего информацию, а не признаки, характеризующие субъект.

Степень выражения истинности сообщаемого в высказывании может варьироваться. Грамматические способы выражения истинностной оценки (модальность) вуалируют эти различия, но лексика их выявляет. Предикаты истинностной и квазиистинностной оценок образуют в русском языке достаточно большую группу: *правильно, верно*; функцию подтверждения истинности могут выполнять также лексемы *убеждение, подтвердить*; обстоятельства *точно, правильно, верно (расчет художника, точно знающего; пишу точно по норме* (Нагибин 2001:490–491)).

Глаголы мнения (*считать, полагать, находить, думать*) представляют оценку истинной относительно концептуальной картины мира субъекта оценки, которая может совпадать с реальным миром. Иными словами, если оценочное мнение верифицируется путем обращения к мыслям, чувствам, намерениям оценивающего субъекта как искреннее, то оно обладает субъективной (психологической) истинностью.

При употреблении глаголов *считать / полагать / думать* в прошедшем времени, при ретроспективной точке отсчета, в высказываниях возникает импликатура неистинности оценки в момент говорения, т.е. в настоящий момент. См.: *...разве я всю жизнь не считала, что все мое существование состоит в том, чтобы жить и думать о жизни? Жизнь и смысл жизни. Но теперь я вижу, что смысл ее – в ней самой и во мне – живой, еще живой. А другого смысла нет. И цели нет, и потому-то средства и не оправдываются целью, что цели нет.* (БЕРБЕРОВА 1999: 437)

Итак, с одной стороны, понятие достоверности в лингвистике не совпадает с логическим содержанием термина истинность/ достоверность, с другой стороны, оппозиция истинность/ ложность для речевых высказываний нерелевантна, т.к. субъективное не может быть истинностным.

Она, эта оппозиция, нерелевантна в целом для русской ментальности, что проявляется в речевом поведении, нерелевантна и для русского текста.

Покажем это на примере распространённой и популярной в современной России мемуарно-исповедальной прозы, т.к., во-первых, логическая оценка истинно/неистинно в данном типе прозы является жанрообразующей, во-вторых, этот тип прозы позволяет выявить характерные черты русской ментальности. Но сначала необходимо объяснить, что сделало эту литературу весьма заметным и значимым явлением русской интеллектуальной прозы.

Усилившийся в период «оттепели» (60-ые годы XX века) интерес к личности можно считать поворотным моментом в развитии русской мемуаристики XX в.

В мемуаристике конца XX века обнаруживаются новые тенденции, в сравнении, например, с мемуарами начала века. Часто на первый план выносятся не анализ, а демонстрация взглядов, характера. Причем «подобного рода открытость нельзя расценивать как реализацию принципиального для мемуаров стремления к достоверности, к максимально полному самовыражению и самопознанию, поскольку сам автор утверждает: «... все, что я пишу о себе, – это то, что я хочу, чтобы вы про меня знали. Это возвышающий меня и вас обман» (Кончаловский 1999: 8). Как пишет Т.Е. Милевская, произведение мемуариста конца века можно назвать *биографией карьеры* (Милевская 2000: 68): см. М. Захаров «Суперпрофессия»; М. Козаков «Актерская книга», Р. Фурманов «Из жизни сумасшедшего антрепренера. Театральный роман», В. Рецпертер «Прощай, БДТ! (Из жизни театрального отщепенца)», И. Смоктуновский «Быть!», Н. Мордюкова «Записки актрисы», Т. Доронина «Дневник актрисы» и др. Иногда в такой книге нет ничего в строгом смысле мемуарного (например, А. Розенбаум «Бультерьер»), но есть исповедь: «Писал, ничего не сочиняя, лишь записывая за собой, откровенно, от первого лица, делая вторых лиц – реальных живых людей – невольными участниками моего нескромного повествования. Что ж, появился такой «бесстыдный» жанр и утвердился в литературе второй половины двадцатого столетия...» (М. Козаков: 312).

Содержание термина *исповедальная литература* попытаемся определить через семантику слова **исповедь**. В словаре Д. Ушакова указано два значения. «1. В христианской церкви – покаяние в своих грехах перед священником; обряд отпущения священником грехов после опроса кающегося (церк.). 2. Искреннее и полное признание в чем-н., покаянное, откровенное изложение чего-н. (книжн.). Авторская исповедь...» (Толковый словарь... 1996, т.1:1240). Как писал М. Бахтин, исповедь есть специальная форма выражения души в словесном творчестве, «нравственный рефлекс над самим собой» (Бахтин 2000: 135–136). Книга-исповедь – откровенно и сознательно эгоцентрична. «Но главное в книге ... самопознание, познание собственного духа и духовных исканий», автора интересует «не столько характеристика среды, сколько характеристика своих реакций на среду» (Бердяев 2000: 8–14). Если книги в жанре дневника, воспоминаний, автобиографий и др. направлены на то, чтобы запечатлеть бывшее, то в книге исповедального жанра рассказ о жизни автора в хронологическом порядке не является главным. Если это и можно назвать автобиографией, то в какой-то мере «автобиографией философской, историей духа и самосознания» (там же: 7).

В нашем употреблении *исповедальный* не жанровая характеристика, а содержательная. Личный жизненный опыт, личные переживания, исповедальность несут в себе произведения разных жанров: и автобиографии, и дневники, и автобиографическая художественная литература, и путевые заметки, очерки, психологические зарисовки, и записные книжки, автобиографические портреты, и воспоминания и т.д. В исповедальных текстах представлены идеологические и аксиологические ориентиры автора, предлагается большое количество средств выражения субъективной модальности и использование открытых (явных) способов концептуальной экспликации. Термин

исповедальная проза представляется нам предпочтительным, т.к. не всегда в ней преобладают мемуарные тенденции, главная цель – осмыслить себя. Такие черты, как исповедальность, поворот к субъективному миру конкретного (известного!) человека, обусловили востребованность мемуарно-исповедальной прозы в современной России.

Теперь объясним, почему оппозиция истинно/неистинно нерелевантна для мемуарно-исповедальной прозы. В первую очередь, по причине чрезвычайной субъективности этого типа прозы. Это проявляется в том, что автор моделирует свой образ, создаёт его таким, каким хочет, чтобы его видели. Отличительной особенностью этого образа является его двоякая функция в произведении. С одной стороны, неотъемлемой принадлежностью сюжета становится автор биографический, с другой стороны, в свои права вступает автор-художник, обнаруживающий себя в системе литературных приемов и средств: в отборе фактов, в комментариях и оценках, в способах изображения людей и событий.

Субъективное не может быть истинным. Во-первых, потому что авторская модальность отражает взгляды конкретного человека, его понимание истины, это может и не соответствовать объективному положению дел. «Из того, что мне – или всем – кажется, что это не так, не следует, что это так и есть» (Витгенштейн 1994: 17). Данную проблему, так или иначе, рассматривали как европейские, американские философы (У.Куайн, Г.Фреге, Б.Рассел, Р.Карнап), так и российские (например, Н.А.Бердяев).

Во-вторых, сам жанр исповеди требует «беспощадной искренности», на которую способен не каждый человек. «Открыться перед богом легче, чем перед людьми. Нужно бесстрашия, чтобы предстать перед всеми и перед собой со своими слабостями, пороками, пустотой... Друкер прав – рассматривать себя пристально и беспощадно (выделено нами. – Т.Р.) умели разве что такие люди, как Жан-Жак Руссо и Лев Толстой» (Гранин 1985: 235). Русская пословица «*Не любо – не слушай, а врать не мешай*» вполне выражает суть неискренности в исповедальной прозе. Таким образом, в исповеди нарушаются канонические законы жанра.

В-третьих, классические мемуарные тексты «создаются в результате фиксации данных памяти, и ключевым модальным оператором этих текстов является оператор *я помню, что (как)*. Поскольку глагол *помнить* относится к категории фактивных предикатов, а его пропозиция имеет значение истинности, сообщаемое в мемуарном тексте способно осмысляться как фактическое, а сами мемуары рассматриваются как документы, из которых можно почерпнуть разнообразные сведения. Такой подход к мемуарному тексту отражает модель восприятия, которая заложена самой природой текстов этого типа. Именно по параметру достоверности они противопоставляются текстам, в создании которых участвует вымысел, – художественным и фольклорным, а благодаря “фактажу”, содержащемуся в них, они смыкаются с текстами справочно-информирующего типа» (Радзиевская 1992: 48–49). Но как только в текстовом пространстве оказываются модальные операторы *я думаю, я знаю, я считаю...*, фактор достоверности уже не актуален, актуальна самопрезентация личности, ее о т н о ш е н и е к излагаемому. Именно к

излагаемому, а не к изображаемому, т.к. для исповедальной мемуарной прозы (современной в особенности) характерно ментальное, аналитическое восприятие действительности, а не сенсорное. Причем это восприятие часто иррационально, т.е. интуитивно, эмоционально.

Мемуарная проза, с нашей точки зрения, отражает состояние русского национального сознания, поэтому исповедальность можно рассматривать не только как характерную черту современной мемуаристики, но и как черту русской ментальности. В числе основных черт русской концептуальной картины мира отмечают иррациональность (Вежбицкая 1997, Wierzbicka 1992). Это во многом объясняет, почему оппозиция истинно/ неистинно является нерелевантной для русской ментальности (см. Н.Бердяев, С.Булгаков, Л.Карсавин, А.Лосев, В.Розанов, П.Струве, П.Флоренский). Так, в «Дневнике писателя» 1873 года великий Ф.М.Достоевский, говоря о важной психологической черте русского характера, пишет: « Это прежде всего забвение всякой меры во всём ... Это потребность хватить через край ... дойдя до пропасти, свеситься в неё наполовину, заглянуть в самую бездну и – в частных случаях, но весьма нередких – броситься в неё как ошалелому вниз головой» (Достоевский. Полн. собр. В 30-ти т. – Л.,1980. – Т.21. – С.35). Сходное мнение о русской ментальности высказывали многие философы, исследователи в области разных гуманитарных наук. Приведём некоторые высказывания. Русский философ Н.Бердяев: «Эта душа (русского человека. – Т.Р.) открывается всем далям, устремлена в даль конца истории. Она легко отрывается от всякой почвы и уносится в стихийном вихре в бесконечную даль. В ней есть склонность к странствию по бесконечным равнинам русской земли. Недостаток формы, слабость дисциплины ведёт к тому, что у русского человека нет настоящего инстинкта самосохранения, он легко истребляет себя, сжигает себя, расплывается в пространстве» (БЕРДЯЕВ 2000: 349). О том же писал академик Д.С.Лихачёв: «Одна черта, замеченная давно, действительно составляет несчастье русских: это во всём доходить до крайностей, до пределов возможного» (ЛИХАЧЁВ 1990: 5). И ещё одно подтверждение из книги о творчестве русского художника И.С.Глазунова: «Драматизм и трагизм образов Глазунова органично связаны с глубиной натуры русского человека, с такой определяющей чертой русского национального характера, как извечное стремление прислушиваться к голосу совести, жить в согласии с ней. А жить по совести – значит жить по нравственному закону, суть которого – любовь к человеку, доброта и сострадание к нему, может быть, даже в ущерб собственным интересам. И **беспримерная самоотверженность в поисках истины** (выделено мной. – Т.Р.) (Новиков 2006:159).

Нерелевантность с точки зрения русской ментальности оппозиций истинно/ неистинно доказывается и тем, что русский язык словесно различает *правду и истину*. Тогда как, например, в английском языке эти концепты обозначены одним словом (truth), что, по-видимому, связано преимущественно с эмпирической картиной мира.

Прокомментируем это лексическое различие, опираясь на данные лингвистических исследований, словарей, на философские источники и на тексты исповедальной прозы.

Рассматриваемая в статье оценка *истинно/неистинно* концептуально связана с оценкой *правда* и *истина*. Концепты *правда* и *истина* относятся к категории логико-этических концептов. Данные концепты на рубеже сменяющихся столетий привлекли внимание довольно значительного числа лингвистов. Следует указать исследования Ю.С. Степанова, Т.В. Булыгиной и А.Д. Шмелева, Н.Д. Арутюновой, В.Г. Гака, В.А. Лукина и др. Приведем словарные определения *истины* и *правды*. **Истина** – «1) то, что существует в действительности, отражает действительность, правда; 2) утверждение, суждение, проверенное практикой, опытом» (Ожегов 1984: 221). **Правда** – «1) то, что соответствует действительности, истина», например:

(Ахматова про рассказ Солженицына «Случай на станции Кречетовка»): *От Солженицына мы ждем правды, только правды. Он не должен такие рассказы рассказывать* (Чуковская 1997: 16);

«2) порядок, основанный на справедливости, честности; 3) то же, что и правота (разг.) и т.д.» (Ожегов 1984: 498). Но *правота* противопоставляется *правде*. Например: *Правота? Вам, оказывается, нужна правота, а не правда?.. А правда в том, что это начало конца...* (Окуджава 1995: 74); **правота** – «правильный образ действий и мыслей» (Ожегов 1984: 499); **правильный** – «(1) соответствующий установленным правилам, не отступающий от соответствующих правил, норм, порядка ... (5) удовлетворяющий правилам» (Большой толковый словарь русского языка 1998: 952). Ср.: *Правда приравнивается к порнографии* (Нагибин 2001: 189); *правверность* (= правильность. – Т.Р.) – *глупость или страх* (там же: 476–477).

Как видим, словарь фиксирует высокую степень совпадения лексических пространств, занимаемых этими концептами, (ср.: *Истина* – то, что отражает действительность, правда; а *правда* – то, что соответствует действительности, истина). Эта же высокая степень совпадения позволяет некоторым исследователям в значительной степени отождествлять эти концепты (например, в исследовании Гака (Гак 1993)). В то же время для многих носителей русского языкового сознания понятия «истина» и «правда» предстают настолько несовпадающими по своей референции, что допускают со- и противопоставление.

Если взглянуть на соотношение правды и истины в аспекте тетрахотомии *всеобщее – общее – особенное – единичное* (Пузырев 2001), то при проецировании их на указанный логический ряд данные концепты займут позиции, не вполне совпадающие друг с другом.

Правда – «то, что соответствует действительности, истина»; «то, что представляется кому-л. правильным, верным, с точки зрения морали, этики», «то, чем должен руководствоваться человек в своих поступках» (нравственная правда = истине); «реалистическое изображение явлений в художественном произведении, на сцене и т.п.» (правда – точность отображения жизни); «справедливость, порядок, основанный на справедливости» (Пузырев 2001: 120–121). Исповедальная мемуарная проза позволяет указать еще одно значение слова правда – «духовный опыт». Например:

Такая же смерть постигнет и тех, в ком понимание правды возникнет независимо от каких-либо книг, произвольно, и кто осмелится поделиться своим духовным опытом с кем бы то ни было (Андреев 2000: 580).

Истина – «то, что соответствует действительности, действительное положение вещей...» (Словарь русского языка 1985: 688). Например: «*Николай Бурляев, актер Тарковского, во второй половине 80-х снимает фильм «Лермонтов». ... На балу у Николая Первого Гоголь (тот же Бурляев), где он просто-напросто и быть-то не мог, – видел Николая всего два раза в жизни, и то издалека...*» (Козаков 1997: 366).

Истина – «нравственный идеал. Искать истину. Верить в истину. Святая истина» (Большой толковый словарь русского языка 1998: 403). Истине соответствует модусы *знать, раскрывать, искать, познавать*. Например:

... Правда – это истина, но и справедливость, правильность, указание на то, как следует поступать и делать. Слово «истина» восходит к корню «есть». Тут имеется в виду действительность, бытие, сущее. Поэзия имеет дело с раскрытием истины (Вознесенский 1998: 337).

По мнению Т.В. Булыгиной и А.Д. Шмелева, слова *правда* и *истина* обозначают две стороны одного и того же общефилософского концепта: *правда* указывает на практический аспект этого понятия, а *истина* – на теоретический аспект (Булыгина, Шмелев 1997). В каком-то смысле *истину* знает только Бог, а люди знают *правду*. Ср.:

Уже за этот многолетний трагический мучительный поиск Божественной истины Толстой более, чем его ниспровергатели, хулителю с крайних православно-церковных позиций, достоин Царства Божьего. (Вознесенский 1998: 337).

У каждого своя правда, у каждого своя логика и характер (Козаков 1997: 308). Ср. *познать истину* (без указания источника) и *узнать* (у кого-либо или от кого-либо) *правду*. Истина (при) *открывается*, ее *достигают*, до нее *возвышаются*, она *бывает высшей*. Ср.:

Когда-то он (Д. Самойлов) писал:

*Допиться до стихов,
Тогда и выпить стоит,
Когда, лишишь оков,
По миру солнце стонет...*

Допиться до таких стихов, через которые приоткрывается некая истина или хотя бы подобие ее!..

В 1980 году я попал в жуткую автомобильную катастрофу и – чудом уцелел. Булат Окуджава тогда сказал: «Значит, Миша, ты еще не достиг истины». Сегодня 1992 год, сегодня я уже кое о чем догадываюсь. Не только вычитываю у других – и самому уже что-то приоткрывается. Или кажется? Что не покажется, когда «допииваешься» до каких-то открытий в самом себе, в других, в жизни! Когда, осмелев, обращаешься с самыми главными вопросами к Чему-то или Кому-то в себе и порой, сдается, слышишь ответы (Козаков 1997: 297–298).

В тебе есть потребность метафизики, то есть истины высшей. На это, я думаю, и следует ориентироваться. Метафизика, ставшая актерской органикой и не отделенная от всех свойств актерского ремесла. Это не все поймут, но все почувствуют, если и впрямь удастся тебе возвыситься до этого (Д. Самойлов – М. Козакову) (КОЗАКОВ 1997: 307).

Истина бывает отвлеченной, абстрактной; в слове правда отчетливо выражено представление о норме и моральное измерение. Необходимо учитывать многозначность слова правда. «Правда – истина» как категория гносеологическая несомненно отличается от «правды – справедливости» (искать правду) как этического императива (Михайловский 1897). Ср.:

Почему я отправился к Хайдеггеру?

В половодье шестидесятых хотелось фундаментальной онтологической истины, еще год оставался до пражского краха надежд, но уже чувствовалась тревога, а в имени последнего германского гения магически хрустели редкие для русского языка звуки «х», «гг», «р», в свое время так восхищавшие будетлян. Еще Велимир «в земле, называемой Германия», находил звук «г» определяющим семена Слова и Разума» (ВОЗНЕСЕНСКИЙ 1998: 340); ... в своей сцене у текстильного министра, куда она приходила за правдой (ЩЕГЛОВ 1998: 137).

«Правда одухотворена человеческим чувством, личным отношением, характеризуется свободой воли в отличие от predetermined истины, слишком объективной, чтобы человеческая воля могла ею управлять» (КОЛЕСОВ 1999: 116–117). Последовательно признается, что для русского правда понятней отвлеченной истины. В «Русском ассоциативном словаре» слово правда как реакция представлено в семь раз чаще, чем истина, а соотношение русских пословиц со словами истина и правда в словаре В.И. Даля равно 1:100 (ПУЗЫРЕВ 2001: 120). Но, с другой стороны, истина важнее, поскольку она принадлежит Богу, или «горнему» миру. Правда, с этой точки зрения, оказывается «приземленной», относящейся к «дольнему» миру. Истина всегда нравственна, поэтому ее достигнуть трудно. «Высшая Правда» (= истина. – Т.Р.) доступна только «пророкам, вестникам, проповедникам», которые способны «узреть миры горние», «услышать мировую гармонию», чей «духовный слух отверзся» и «глубинная память пробудилась». Для этого необходимы «любовь к миру», «духовность», «духовное знание», которые «рождены не только совестью» и «опираются не только на логику» (АНДРЕЕВ 2000: 430). Человек часто находится в ситуации выбора между истиной и правдой. Например:

При моем стремлении к затуманенности, к тому, чтоб не знать или знать не до конца, я был бы счастливей в другом веке, в другом пространстве. О мир Марселя Пруста!... Но есть горькое удовлетворение в том, чтобы родиться и жить и, наверное, погибнуть тогда и там, где сорваны все маски, развеяны все мифы, разогнан благостный туман до мертвографической ясности и четкости, где не осталось места даже для самых маленьких иллюзий, в окончательной и безнадежной правде. Ведь при всех самозащитных стремлениях к неясности, недоговоренности хочется прийти к истинному знанию. Я все-таки не из тех, кто выбирает неведение (НАГИБИН 2001: 430).

Таким образом, анализ по исповедальной мемуарной прозе семантических полей как лингвистического аналога концептов и сравнение их состава с вариантом, представленным по данным словарей, позволяют уточнить естественно-языковые свойства концептов *правда*, *истина* и выявить специфику их функционирования в современном русском дискурсе.

Укажем на прагматическую «градацию правды», приведенную в коллективной монографии «Человеческий фактор в языке...» (1992: 23–29). Выделяется «правда откровенности», «правда открытости», «правда доверия», «правда по секрету», «правда искренности», «правда исповеди», «правда для себя», «правда в интересах другого». Используем данные указанного источника для анализа особенностей мемуарно-исповедальной прозы.

«Правда откровенности» и «правда открытости» — это преимущественно правда о себе, сообщаемая добровольно. Когда правда о себе становится глобальной, говорят о «правде исповеди». Это, разумеется, имеет прямое отношение к специфике исследуемого жанра. Нормативно исповедь включает сообщение об отрицательных поступках и мыслях говорящего — его грехах, и она обращена к духовному лицу, наделенному правом их отпущения. Исповедь есть акт раскаяния, а чтобы раскаяться, нужно прежде всего дать названия грехам. См.:

Подумать только, что получается! Стал вспоминать о себе, писать книгу о человеке во времени, а получились наброски, зарисовки русских и иных интеллигентов на переломе, с кем встретился на пути — череда случайных фигур. Череда моих мыслей, поступков следует за ними. Их не поменять! Порой жгучий стыд заливает лицо.

Господи, прости меня!

Сколько преступлений, совершенных и несовершенных было за мою жизнь, тут и гордыня, и гонор, и кощунство, и грех уныния, глупость, и запутанность в мелочевке — столько грязных страниц, ошибок, столько ужасов... Такая темнота поперла! Но — все-таки прожитая болевая, нескладная жизнь кажется счастливой, она моя, какая ни есть. И не надо мне иной ... Простите меня те, кого я обидел в этой книге! Кого жизнью обидел, простите! (Вознесенский 1998: 473, 475)

Но в миру — это духовная автобиография, предполагающая правдивость и искренность и имеющая своей целью очищение через слово, обращенное к людям (требование христианской культуры, православия в частности). Поэтому в сообщении исповедальной правды заинтересован не адресат, а сам говорящий. Именно говорящему важно, чтобы его выслушали, о нем знали, его поняли, простили.

На этой основе сформировался и литературный жанр исповедей. Условия, которым должна удовлетворять исповедальная проза, определил В. Войнович:

Я надеюсь, что в числе ее (книги. — Т.Р.) достоинств будут предельные искренность, откровенность и непредвзятость в описании отдельных событий и личностей. Но при этом она есть не проповедь и не исповедь, а в какой-то степени самопознание, попытка объяснить себе себя и себя другим, и других себе. (Войнович 1994: 8).

Итак, «говорение правды» имеет прагматически обусловленные варианты. Все они соотносятся с модусом говорения: *говорить прямо (в глаза), говорить за глаза, говорить откровенно, открыто, искренне, доверительно, нелицеприятно, по секрету* и т.д. Это - «правда в интересах говорящего». Она высказывается человеком добровольно — по чувству долга, по склонности к дидактике или ради нравственного очищения. Есть ситуации «правды для другого»: прагматические условия употребления выражений *знать правду* и *говорить правду* различны:

Февраль-март 1956 года. Морозы в феврале до тридцати пяти градусов. Я живу на улице Обуха, в очередной снимаемой комнате. Вокруг чужие вещи: легкомысленные шатающиеся столики, за которыми трудно писать, расстроенное пианино, пыльные ковры, на стенах фотографии в затейливых рамках и расписные с золотыми ободками тарелки. И все же я довольна. Тихо, толстые стены старого дома, соседей не слышно, можно работать. Хотелось, чтобы друзья за меня радовались, и я была очень огорчена словами своей в те годы близкой приятельницы... Оглядев тарелки и рамки, она воскликнула: «Как вы можете тут жить? Я бы не могла!» А Анна Андреевна, войдя, сказала: «Здесь божественно тепло!» Бессмысленных слов (ведь я ничего не могла изменить!) она не говорила никогда. Тем паче слов, которые способны задеть или встревожить собеседника. Английская поговорка: «Воспитанный человек никогда не бывает груб без намерения» - подходила ей как ни к кому другому. Так называемых «неосторожных слов» у нее не вырывалось. Она твердо знала, что она говорит и зачем (Ильина 1988: 185).

В данном примере имеется в виду тактика сокрытия истинного положения дел, сообщение «не всей правды», умолчание о «другой стороне дела» для сокрытия **собственно истины** (истина, как известно, частичной не бывает), что ещё раз подчёркивает относительность и избирательный характер правды и объективность истины. С этой целью могут использоваться утверждения со словами *не помню*, которые равнозначны утверждениям о несуществовании описываемого положения дел (по крайней мере, в сфере личного опыта говорящего). О возможности существования этого положения дел за пределами его опыта субъект ничего не сообщает. Именно поэтому подобные высказывания могут использоваться для сокрытия истины.

Виды «говорения правды» характеризуют речеповеденческие привычки говорящего в русской культуре, ср.: *прямой, откровенный, открытый, искренний, доверчивый человек*. Таковы же и противоположные характеристики: *непрямой, неоткровенный, скрытный, лицемерный, неискренний человек*. Очевидно, что скрытный человек скрывает от других правду о себе, но не ложь.

Все названные речеповеденческие акты имплицитно подразумевают истинность сообщаемой информации, а выведенные из них определения человека характеризуют его по отношению к правде совершаемых им речевых действий. Само понятие открывания, давшее серию такого рода характеристик (*открытый, скрытный, откровенный*) ассоциируется с истиной: истину *скрывают и открывают*. Содержание же речевых актов под влиянием прагматических условий

сдвигается в сторону мнений, оценок, взглядов и психологии говорящих: *открывают* не только *истину*, но и *душу* (*сердце*).

Правда, содержащаяся в речеповеденческих актах, все дальше отходит от верифицируемой истины и все более явно распределяется по говорящим, истина превращается в личную правду. Правда же, исходя из анализа современной русской литературы вообще и мемуарной исповедальной прозы в частности, это не только истина человека, но и истина о человеке.

Все приведённые выше данные позволяют сделать вывод, что концепт истина/правда в русской культуре на сегодняшний день «расшатан» и «размыт». Кроме того, особенности функционирования логической оценки *истинно/неистинно*, выявленные по данным современной русской мемуарной прозы (с одной стороны, концептуальность данной логической оценки, с другой стороны – её нерелевантность), позволяют говорить о зафиксированных чертах речевого поведения (иррациональность, субъективное пренебрежение к правде, любовь к истине «в последней инстанции», искренность) как о специфических чертах русской ментальности.

ЛИТЕРАТУРА

- В.И. Даль, 1995: *Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т.* М.: Рус. яз.
- А.П. ЕВГЕНЬЕВА, 1985: *Словарь русского языка.* М.: Рус. яз.
- С.А. КУЗНЕЦОВ, 1998: *Большой толковый словарь русского языка.* СПб.: Норинт.
- С.И. ОЖЕГОВ, 1984: *Словарь русского языка: 16-е изд., испр.* М.: Рус. яз.
- Д. УШАКОВА, 1996: *Толковый словарь русского языка: В 4 т. Т. 1.* М.: ТЕРРА.
- Д.Л. АНДРЕЕВ, 2000: *Роза Мира.* М.: Мир Урании.
- Н.Н. БЕРБЕРОВА, 1999: *Курсив мой: Автобиография.* М.: Согласие.
- А.А. ВОЗНЕСЕНСКИЙ, 1998: *На виртуальном ветру.* М.: Вагриус.
- В. ВОЙНОВИЧ, 1994: Замысел // *Знамя* 10. 7–74; 11. 11–71.
- Д.А. ГРАНИН, 1985: Эта странная жизнь // Д.А. Гранин: *Река времен.* М.: Правда.
- Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ, 1980: *Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 21, 35.* Ленинград: Наука.
- М. ЗАХАРОВ, 2000: *Суперпрофессия.* М.: Вагриус.
- Н. ИЛЬИНА, 1988: *Дороги и судьбы.* М.: Советская Россия.
- М. КОЗАКОВ, 1997: *Актерская книга.* М.: Вагриус.
- А. КОНЧАЛОВСКИЙ, 1999: *Возвышающий обман.* М.: Совершенно секретно.
- Е.А. КОРЕНЕВА, 2003: *Идиотка.: Роман-биография.* М.: ООО «Издательство Астрель»; «Издательство АСТ».
- Ю.М. НАГИБИН, 2001: *Дневник.* М.: Олимп, Астрель, АСТ.

- «Надо аккумулировать душевную энергию...»: Письма Арсения Тарковского к Евдокии Ольшанской, 1999: *Знамя* 4. 154–167.
- Б. ОКУДЖАВА, 1995: *Упраздненный театр. Семейная хроника*. М.: Издательский дом Русанова.
- Г.В. РИХТЕР, 1997: Эвтерпа с берегов Невы, или чествование Анны Ахматовой в Таормино // Чуковская Л.К. *Записки об Анне Ахматовой*: В 3 т. М.: Согласие.
- Д. САМОЙЛОВ, 1993: Сны об отце: Из книги «Памятные записки» // *Дружба народов* 10. 211–240.
- А. СОЛЖЕНИЦЫН, 1991: Бодался теленок с дубом // *Новый мир* 6. 29–30.
- М.Л. ТАРИВЕРДИЕВ, 1997: *Я просто живу. «Впереди, мне казалось, меня ждет только радость...»*. М.: Вагриус.
- Р. ФУРМАНОВ, 1998: *Из жизни сумасшедшего антрепренера: Театральный роман*. СПб: Белое и Черное.
- Л.К. ЧУКОВСКАЯ, 1997: *Записки об Анне Ахматовой: В 3 т.* М.: Согласие. Т.3.
- А. ЩЕГЛОВ, 1998: *Раневская. Фрагменты жизни*. М.: Вагриус.
- Е.Г. ЭТКИНД, 2001: *Записки незаговорщика: Барселонская проза*. СПб.: Академический проект.
- Н.Д. АРУТЮНОВА, 1999: *Язык и мир человека*. – 2-е изд., испр. М.: Языки русской культуры.
- Н.А. БЕРДЯЕВ, 2000: *Русская идея*. М.
- Т.В. БУЛЫГИНА, А.Д. ШМЕЛЕВ, 1997: *Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики)*. М.: Языки русской культуры.
- А. ВЕЖБИЦКАЯ, 1997: *Язык. Культура. Познание*. М.: Русские словари.
- Л. ВИТГЕНШТЕЙН, 1994: *Философские работы*. Ч. 1. – М.: Гнозис.
- В.Г. ГАК, 1993: Пространство мысли (Опыт систематизации слов ментального поля) // *Логический анализ языка. Ментальные действия*. М.: Наука, Вып. 6. – С. 22-29.
- В.В. ЗНАКОВ, 1995: Почему лгут американцы и русские: размышления российского психолога над книгой Пола Экмана // *Вопросы психологии* 2. 84–91.
- , 1993: Принимание субъектом правды о моральном поступке другого человека: нормативная этика и психология нравственного сознания // *Психологический журнал* Т.14. 1. 32–43.
- В.В. КОЛЕСОВ, 1999: *«Жизнь происходит от слова...»*. СПб.: Златоуст.
- Д.С. ЛИХАЧЁВ, 1990: О национальном характере русских // *Вопросы филологии* 4.
- Т.Е. МИЛЕВСКАЯ, 2000: Мемуары начала и конца XX века: Сходство и различие // *Материалы XXIX межвуз. науч.-метод. конф. преподавателей и аспирантов*. СПб., Вып. 12: Стилистика художественной речи: динамика стилей русской литературы XX века.

- Н.К. Михайловский, 1897: Письма о правде и неправде// *Сочинения: В 6 тт.* Т.4. СПб. 381–464.
- В.С. Новиков, 2006: *Илья Глазунов. Русский гений.* М.: Изд-во Эксмо, Изд-во Алгоритм.
- Н.Ю. Павловская, 2000: Модальность достоверности: Лингвистический статус, когнитивный подход в изучении // *Когнитивная семантика: Мат-лы Второй Междунар. школы-семинара по когнитивной лингвистике 11-14 сентября 2000 г.: В 2 ч.* / Отв. ред. Н.Н. Болдырев. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина. Ч.1. 75–78.
- О.Г. Пироженко, 2001: Ложь как реализация цели говорящего // *«Язык и культура». Научное издание. Сер. «Филология». Вып.3. Т.4: Язык и художественное творчество.* Киев: Издательский Дом Дмитрия Бурого. 187–192.
- А.В. Пузырев, 2001: Соотношение «правды» и «истины» в аспекте тетрахомии «всеобщее-общее-особенное-единичное» // *Филология и культура: Мат-лы III Междунар. науч. конф. 16–18 мая 2001 г.* Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, Ч.2. 120–121.
- Т.В. Радзиевская, 1992: Инструктивный потенциал комментария: Художественные и мемуарные тексты // *Принципы изучения художественного текста: Тез. вторых саратовских стилистических чтений, апрель 1992 г.* Саратов: Саратовский государственный университет, Ч.2. 48–49.
- Человеческий фактор в языке: Коммуникация, модальность, дейксис.*, 1992: М.: Наука.
- A. WIERZBIKA, 1992: *Semantics, culture and cognition: Universal human concepts in culture-specific configurations.* New York: Oxford University Press.
- L. COLEMAN, P. KAY, 1981: Prototype semantics: the English verb “lie” // *Language* 57/1. 26–44.

POVZETEK

V članku se osredotočamo na analizi vsebine ter načinov izražanja logične ocene resnično ali neresnično v memoarski prozi ruske inteligence od konca 20. do začetka 21. stoletja. S tem dokazujemo, da ravno ta literarna dela prikazujejo narodno, mentalno samobitnost po eni strani, in žanrsko posebnost te logične ocene po drugi strani.

Kot dokazilo osnovne teze zaznamujemo tudi, kako memoarska proza prikazuje narodno rusko zavest, in to preko zaznačevanja potez ruskega jezikovnega obnašanja: iracionalnost, zaničevanje resnice ter ljubezni do resnice in iskrenosti. Navedene v članku komunikativne posebnosti so prikazane kot izrazite poteze ruske mentalitete in povzete iz lingvističnih raziskovanj N. Arutyunova, A. Vezhbitskaya, G. Lakoffa, D. Likhatcheva, U. Cheifa idr. ter iz filozofskih virov N. Berdyayeva, A. Loseva idr. in besedil tako imenovane spovedne proze.

V članku gre za nerelevantnost logičnih opozicij resnično in neresnično. Nerelevantnost opozicij resnično in neresnično z vidika ruske mentalitete da se dokazati s tem, da ruščina jezikovno razlikuje resničnost in res (v članku ravno o tej razliki razlagamo).

Žanrska posebnost obravnavane logične ocene je v konceptualnosti in obenem v nerelevantnosti le-te v navedeni vrsti proze.

Tako lahko zaključimo, da čeravno sta koncepta RESNICA in RES sorodna, sta obenem tudi različna v ruskem vidiku Sveta. Vpogled v pragmatične posebnosti ocene resnično in neresnično oz. res in ni res prikazuje dejstvo, da edini koncept RESNICA in RES v ruski sodobni kulturi ni stabilen ter ni konkreten.

UDK 811.163.6'272

Janko Trupej

Jurklošter

ZAZNAMOVANOST SLOVENSKEGA IZRAZOSLOVJA ZA TEMNOPOLTE

Članek obravnava spreminjanje zaznamovanosti slovenskih poimenovanj za temnopolte skozi zgodovino. Obravnavana so relevantna gesla v različnih slovarjih, pri čemer je pozornost posvečena predvsem kvalifikatorjem in spreminjanju opredelitev gesel. Na podlagi analize korpusa besedil, ki je dostopen na spletnem portalu *Digitalna knjižnica Slovenije*, je obravnavana pogostost uporabe posameznih izrazov skozi zgodovino. Sodoben slovenski odnos do poimenovanj za temnopolte je opredeljen tudi na podlagi analize rezultatov izvedene ankete, pri kateri je sodelovalo 309 oseb.

Ključne besede: sociolingvistika, zgodovinski razvoj, zaznamovanost, poimenovanja za temnopolte

The present article is concerned with how the markedness of Slovenian terminology for black people changed throughout history. Relevant headwords in different dictionaries are examined, the primary focus being on how terms were labelled and how the definitions of headwords changed. The frequency of the use of certain terms throughout history is examined by means of an analysis of the corpus available on the portal *Digital Library of Slovenia*. The modern attitude towards select Slovenian terms denoting black people is defined by means of a survey, in which 309 people participated.

Key words: sociolinguistics, historical development, markedness, terms for black people

0 Uvod

Izrazoslovje za temnopolte občutljivo problematiko predstavlja predvsem v Združenih državah Amerike, kjer nekatera poimenovanja simbolizirajo večstoletno zatiranje Afroameričanov. To verjetno v največji meri velja za izraz *nigger*, ki ga nekateri pojmujejo celo kot najbolj nesprejemljivo besedo v ameriški angleščini (HILL 2008: 51; ASIM 2007: 9; RATTANSI 2007: 120).¹ Povečano senzibilnost glede poimenovanj za temnopolte je opaziti tudi v drugih jezikih; v nemščini je npr. v zadnjih desetletjih nesprejemljiv postal izraz *Neger*, ki je sicer dolgo veljal za standardni izraz (Arndt in Hornscheidt 2009). V slovenskem prostoru je situacija bistveno drugačna; Slovenci skozi zgodovino nismo imeli veliko neposrednih stikov s temnopoltimi, kar je verjetno deloma botrovalo k temu, da je slovensko besedišče za označevanje te rase – pred-

¹ HILLOVA trdi, da je bil izraz *nigger* pejorativno zaznamovan že na začetku 17. stoletja (2008: 51), ASIM navaja, da je bil žaljiv najkasneje konec 18. stoletja (2007: 11), medtem ko KENNEDY trdi, da je rasistično konotacijo imel na koncu prve tretjine 19. stoletja (2003: 4–5). Za najbolj vpljudna izraza za temnopolte sta v ZDA dolgo veljala *colored* in *negro* (HILL 2008: 51), vendar sta sčasoma postala zaznamovana, zato sta ju v drugi polovici 20. stoletja polagoma nadomestila izraza *black* in *African American* (RATTANSI 2007: 116).

vsem v primerjavi z besediščem ameriške angleščine² – precej skromno in ne prav jasno opredeljeno; Janja Prešern v spletni izdaji tednika *Mladina* npr. ugotavlja, da

[n]imamo čisto zares definiranih kategorij označevalcev ljudi druge, predvsem temnopolte rase. Črnc, črnih, črnihar, temnopolti, črnopolti, črnokožec, obarvani, zamorec, zamorček, zamurc, niger ... Vse te besede tlačimo v isti koš. Pri tem se nam nekako zdi, da niger res ni lepa beseda. Prvič zato, ker je prevzeta iz tujega jezika, in jasno tudi zato, ker v tem tujem jeziku velja za najhujšo psovko. Isti označevalni element – barvo kože – ima tudi črnc, ki je po lestvici politične korektnosti in pravilnega izražanja na drugem mestu, takoj za temnopolti, čeprav ni jasno, zakaj bi bilo temno lepše od črno. (2001)

Ker problematika zaznamovanosti slovenskega izrazoslovja za temnopolte še ni bila deležna celovite obravnave, se ji bomo posvetili v pričujočem prispevku.³ Najprej bomo obravnavali relevantna gesla v različnih slovarjih, pri čemer bomo pozorni predvsem na kvalifikatorje in na spreminjanje opredelitev gesel. V nadaljevanju prispevka bomo ugotavljali, kako pogosto so bila izbrana poimenovanja za temnopolte v različnih obdobjih uporabljana v slovenskem tisku in kako so se spreminjala razmerja med njihovo pojavnostjo. Sodobni odnos do poimenovanj za temnopolte bomo opredelili tudi na podlagi analize rezultatov izvedene ankete.

1 Slovarske opredelitve poimenovanj za temnopolte

Ugotavljali smo, kako so izbrana poimenovanja za temnopolte opredeljena v različnih izdajah treh slovarjev slovenskega jezika (gesla: *črnavs*, *črnc*, *črnokožec*, *črni*, *črnihar*, *temnopol*, *zamorec*), treh angleško-slovenskih slovarjev (gesla: *black*, *colored*, *coon*, *darky*, *negro*, *nigger*), petih slovensko-angleških slovarjev (gesla: *črnc*, *črni*, *temnopol*, *zamorec*), petih slovensko-nemških slovarjev (gesla: *črnc*, *črni*, *zamorec*) in šestih nemško-slovenskih slovarjev (gesla: *Mohr*, *Neger*, *Schwarzer*).⁴

V *Slovarju slovenskega jezika* (Glonar 1936) sta izraza *črnc* in *zamorec* opredeljena kot nezaznamovana sinonima, kot nevtralen je označen tudi izraz *črnokožec*, medtem ko je izraz *črni* označen kot zaničljiv. Tudi v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* je izraz *zamorec* opredeljen sinonimno s *črnc* in označen kot navadno slabšalen, medtem ko izraz *črnc* ni zaznamovan. Slednje velja tudi za izraza *temnopol* in *črnokožec*, medtem ko so izrazi *črnavs*, *črni* in *črnihar* označeni kot slabšalni. V novi izdaji *Slovarja slovenskega knjižnega jezika* opredelitve obravnavanih izrazov ostajajo nespremenjene.

V *Angleško-slovenskem slovarju* (Škerlj 1944) negativno zaznamovani izrazi nimajo primerljivo zaznamovanih slovenskih ustreznice, kar je najbolj očitno pri geslih *darky* in *nigger*, za kateri sta vseh izdajah kot ustreznici navedena le izraza *črnc* in

² Besedišče je bogato predvsem glede negativno zaznamovanih izrazov: na spletni strani *The Racial Slur Database* je navedenih kar 183 različnih rasističnih izrazov za temnopolte.

³ Prispevek temelji na nekaterih poglavjih iz doktorske disertacije, ki je pod mentorstvom red. prof. dr. Nike Kocijančič Pokorn nastala na Oddelku za prevajalstvo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

⁴ V prispevku je na seznamu literature navedena le prva izdaja posameznega slovarja. Seznam vseh preverjenih gesel z navedenimi slovenskimi ustreznici je dostopen na spletnem naslovu <https://sites.google.com/site/jankotrupej/home/bibliografija/priloga-k-clanku-trupej-janko-2014-zaznamovanost-slovenskega-izrazoslovja-za-temnopolte-slavisticna-revija-62-4>.

zamorec. Za negativno zaznamovano geslo *coon*, ki se prvič pojavi v izdaji iz leta 1947, je kot ustreznica sprva naveden izraz *zamorec*, od izdaje iz leta 1957 dalje pa *čr-nec*. V izdaji iz leta 1960 prvič zasledimo geslo *colored*, pri katerem je kot ustreznica naveden izraz *temnopol*t. Tudi za vse izdaje Gradovega *Angleško-slovenskega slovarja* (1965a) je značilno neskladje v zaznamovanosti izvirmih in slovenskih izrazov, saj sta pri vseh preverjenih geslih kot ustreznici navedena izraza *čr-nec* in/ali *zamorec* (le pri geslu *colored* tudi izraz *mulat*), medtem ko najbolj slabšalnih slovenskih izrazov ne zasledimo – izraz *nigger* je npr. označen kot pogovoren, vendar je kot slovenska ustreznica naveden nevtralen izraz *čr-nec*. V *Velikem angleško-slovenskem slovarju* (Grad, Škerlj in Vitrovič 1967) so izrazi *coon*, *darky* in *nigger* v vseh izdajah sicer označeni kot pogovorni, vendar je le pri slednjem geslu kot ustreznica naveden negativno zaznamovan izraz *čr-nuh*, medtem ko pri prvih dveh geslih zasledimo nevtralen izraz *čr-nec*. Ta izraz je ravno tako naveden pri geslih *black*, *colored* in *negro* – pri slednjem geslu sicer zasledimo tudi izraz *zamorec*, pri geslu *colored* pa izraz *temnopol*t.

Izpuščanje najbolj peyorativnih slovenskih izrazov je značilno tudi za slovensko-angleške slovarje, saj v nobenem obravnavanem slovarju npr. nismo zasledili gesel *čr-nuh*, *čr-nuhar* ali *črnavs*. V *Ročnem slovensko-angleškem in angleško-slovenskem slovarju* (Košutnik 1904) in v publikaciji z naslovom *Slovensko-angleška slovnica, tolmač, spisovnik in navodilo za naturalizacijo* (N. N. 1912) pri nobenem slovenskem geslu ne zasledimo peyorativnih angleških ustreznic, medtem ko je v vseh slovarjih poimenovanih *Slovensko-angleški slovar* (Kotnik 1952; Grad 1965b; Grad in Leeming 1990) pri geslu *zamorec* naveden izraz *nigger*. V Gradovem in Leemingovem slovarju je ta peyorativni izraz naveden tudi pri nezaznamovanem geslu *čr-nec*.

V *Popolnem ročnem slovarju slovenskega in nemškega jezika* (Janežič 1851) peyorativnih izrazov za temnopolte ne zasledimo, medtem ko je v *Slovensko-nemškem slovarju* (Pleteršnik 1894) pri geslu *čr-nuh* zavedeno, da gre za zaničljiv izraz. Slednje geslo zasledimo tudi v Bradačevem in Pregljevem *Slovensko-nemškem slovarju* (1930), medtem ko v novejšem slovarju z istim naslovom (Mandrovič 1943) med gesli ni negativno zaznamovanih izrazov za temnopolte. Tudi v *Malem besednjaku slovenskiga in nemškiga jezika* (N. N. 1854a), slovarju *Deutsch-slowenisches Wörterbuch* (Cigale 1860) in štirih slovarjih z naslovom *Nemško-slovenski slovar* (Kramarič 1907; Tominšek 1924; Bradač 1928; Tomšič 1938) sta kot ustreznici za nemška gesla vedno navedena le – ob izidu slovarjev nezaznamovana – izraza *čr-nec* in/ali *zamorec*.⁵

Analiza je pokazala, da v večini dvojezičnih slovarjev najbolj negativna slovenska poimenovanja za temnopolte niso prisotna – izraz *čr-nuh* npr. zasledimo le v treh od 19-ih slovarjev, medtem ko izraza *čr-nuhar* ali *črnavs* nista uporabljena v nobenem slovarju. Gesla so sicer s kvalifikatorji opremljena le v petih pregledanih dvojezičnih slovarjih.

⁵ V obeh nemško-slovenskih slovarjih iz 19. stoletja je pri geslu *Mohr* poleg izraza *zamorec* navedena tudi različica *zamurec*, glede katere lahko v anonimnem zapisu iz leta 1854 preberemo naslednje negativno mnenje: »Zamorčki, zamorci, je po mojem mnenju prava slovenska beseda, ne pa zamurci, kakor se pogostoma tu in tam bere. — Primorce navadno le Primorce in ne Primurce imenujemo, desiravno tako dobro pomeni prvo prebivavce poleg morja, kakor drugo prebivavce za morjem. Na kako vižo bi se tedaj pri 'Primorcih' in 'zamorcih' O v U spremenilo, resnično ne vem!« (N. N. 1854b: 100). Podobno je v slovarju *Deutsch-slowenisches Wörterbuch* iz leta 1860 pri geslu *Mohr* naveden izraz *čr-nec*, medtem ko je pri geslu *Schwarzer* navedena različica *čr-nec*.

2 Analiza pojavnosti izbranih poimenovanj za temnopolte v slovenskem tisku

Izbrali smo osem slovenskih poimenovanj za temnopolte in na podlagi analize korpusa besedil, ki je dostopen na spletnem portalu *Digitalna knjižnica Slovenije*,⁶ ugotavljali, kako pogosto je bil posamezen izraz uporabljan v različnih zgodovinskih obdobjih – rezultati so podani v spodnji preglednici.⁷

Preglednica 1: Pogostost uporabe izbranih izrazov za temnopolte v različnih obdobjih.

OBDOBJE	-1918		1919-1945		1946-1991		1992-		SKUPAJ	%
	ŠT.	%	ŠT.	%	ŠT.	%	ŠT.	%		
<i>zamorec</i>	8.718	68,50	11.511	50,88	953	22,52	438	13,94	21.620	50,60
<i>črnc</i>	2.651	20,83	9.828	43,44	2.660	62,87	1.356	43,14	16.495	38,61
<i>temnopolit</i>	166	1,30	883	3,90	439	10,38	1.182	37,61	2.670	6,25
<i>črnuh</i>	617	4,85	310	1,37	130	3,07	128	4,07	1.185	2,77
<i>zamurc</i>	477	3,75	24	0,11	15	0,36	13	0,41	529	1,24
<i>črnuhar</i>	49	0,38	32	0,14	21	0,50	14	0,45	116	0,27
<i>črnokožec</i>	43	0,34	32	0,14	9	0,21	0	0	84	0,20
<i>črnavs</i>	6	0,05	3	0,02	4	0,09	12	0,38	25	0,06
SKUPAJ	12.727	100	22.623	100	4.231	100	3.143	100	42.724	100

Skrozi zgodovino sta se najpogosteje uporabljala izraza *zamorec*, ki se pojavi v polovici vseh zajetih publikacij, in *črnc*, ki ga zasledimo v dobri tretjini publikacij. Izraz *zamorec* je bil v obdobju do konca prve svetovne vojne uporabljan občutno najpogosteje, saj se pojavi v skoraj treh četrtinah vseh zajetih publikacij, medtem ko izraz *črnc* zasledimo v petini publikacij.⁸ V obdobju med obema vojnoma se delež izraza *črnc* v primerjavi s predhodnim obdobjem poveča za več kot dvakrat, čeprav je izraz *zamorec*, ki ga zasledimo v polovici publikacij, še vedno za nekaj odstotkov pogostejši. V socialističnem obdobju se razmerje med obema izrazoma občutno spremeni, saj se slednji izraz pojavi v nekaj manj kot četrtini vseh zajetih publikacij,

⁶ Korpus, ki je dostopen na dLib, obsega več kot 600.000 enot digitaliziranega gradiva, od tega je več kot pol milijona periodičnih publikacij.

⁷ Navedene vrednosti ne predstavljajo števila pojavitev posameznega izraza, temveč število publikacij, v katerih je izraz uporabljen najmanj enkrat. Podatki so z dne 1. septembra 2014.

⁸ Že v anonimnem zapisu iz leta 1885 sicer zasledimo mnenje, da bi bil izraz *črnc* bolj primeren, saj »[z]amorec ni prava beseda, ker pomeni le človeka tam preko morja živečega« (N. N. 1885: 2).

medtem ko izraz *črnc* zasledimo v skoraj dveh tretjinah publikacij.⁹ V obdobju po osamosvojitvi se odstotek izraza *zamorec* zopet malodane prepolovi, najpogostejši izraz je še vedno *črnc*, vendar se v primerjavi s predhodnim obdobjem za skoraj štirikrat poveča pogostost izraza *temnopolit*. Izraza *črnuh* v nobenem obdobju ne zasledimo v več kot 4,85 % zajetih publikacij, medtem ko je delež vseh ostalih izrazov zanemarljiv, saj skupaj predstavlja le 1,77 %.

3 Sodobna sprejemljivost poimenovanj za temnopolte

Pri anketi, s katero smo ugotavljali sodobno sprejemljivost izbranih poimenovanj za temnopolte, je sodelovalo 309 oseb.¹⁰ Sodelujoči so s števili od 1 do 5 vrednotili zaznamovanost izbranih izrazov za poimenovanje temnopolitih: z 1 so ovrednotili izraze, ki jih dojemajo kot popolnoma nevtralne, medtem ko so za bolj negativno zaznamovane izraze uporabili ustrezno višje število. Spodnja preglednica prikazuje, kolikokrat so sodelujoči pri katerem izrazu izbrali posamezno vrednost, v zadnjem stolpcu pa je za vsak izraz izračunana povprečna vrednost – čim nižja je, tem manj negativno zaznamovan je izraz.

Preglednica 2: Zaznamovanost poimenovanj za temnopolte.

Izraz	1	%	2	%	3	%	4	%	5	%	Povprečje
<i>temnopolit</i>	278	89,97	17	5,50	8	2,59	3	0,97	3	0,97	1,17
<i>črnc</i>	148	47,90	85	27,51	50	16,18	20	6,47	6	1,94	1,87
<i>črnokožec</i>	38	12,30	61	19,75	92	29,77	59	19,09	59	19,09	3,13
<i>zamorec</i>	35	11,33	55	17,80	77	24,92	90	29,13	52	16,82	3,22
<i>zamurc</i>	12	3,88	35	11,33	54	17,47	99	32,04	109	35,28	3,83
<i>črnuh</i>	2	0,65	6	1,94	32	10,36	77	24,91	192	62,14	4,46
<i>črnuhar</i>	2	0,65	3	0,97	21	6,80	72	23,30	211	68,28	4,58
<i>črnavs</i>	3	0,97	4	1,29	18	5,83	62	20,06	222	71,85	4,61

⁹ Primerjava pojavnosti obeh izrazov v desetletju pred koncem druge svetovne vojne in prvem povojnem desetletju je pokazala, da se v obdobju od leta 1936 do leta 1945 izraz *zamorec* pojavi v 3.472, izraz *črnc* pa v 3.322 publikacijah (razmerje znaša 1,05 proti 1), medtem ko se v obdobju od leta 1946 do leta 1955 izraz *zamorec* pojavi v 526, izraz *črnc* pa v 856 publikacijah (razmerje znaša 1 proti 1,63). Od leta 1948 dalje je *črnc* sleherno leto uporabljen v več publikacijah kot *zamorec*. Iz tega lahko sklepamo, da se je negativna zaznamovanost slednjega izraza začela povečevati kmalu po drugi svetovni vojni. Tudi primerjava predvojne in povojne priredbe romana *Uncle Tom's Cabin*, ki ju je prevedla ista prevajalka, odraža spremembo statusa obeh obravnavanih izrazov: na mestih, kjer je leta 1934 uporabljen izraz *zamorec*, leta 1954 zasledimo izraz *črnc* (STOWE - GRAHOR 1934: 30, 32, 36, 37 (2×), 39, 47 (2×), 107, 108/ STOWE – GRAHOR in BRENK 1954: 7, 8, 10, 10 (2×), 11, 44 (2×), 138, 139) – ugotovili smo le eno izjemo (prav tam: 94/117). Razmerje med obema obravnavanima izrazoma še bolj nazorno ponazarja poved iz radijske igre *Črnci*: »Kot pravi včasih vljudno naš nočni čuvaj: črno kot v zamorčevi riti. – Oh, oprostite, črncévi. Bodimo vljudni.« (GENET - ZNIDARČIČ 1970: 10).

¹⁰ https://docs.google.com/forms/d/1u4cdsHwMueaFTLqWnTt_3MEoy3IYmyjYIKGir5AQfiM/vie_wform?formkey=dEViZm5rX2ZxRzI2WVFOOFRDvVhQWkE6MQ je naslov, na katerem je dostopna anketa, s katero smo ugotavljali tudi odnos do eksplicitno rasističnega diskurza, vendar teh izsledkov v pričujočem prispevku ne obravnavamo.

S povprečno vrednostjo 1,17 je bil kot občutno najbolj nevtralen ocenjen pridevnik *temnopolt*, ki ga je devet od desetih sodelujočih ovrednotilo kot popolnoma nezaznamovanega. Izraz *črnc* je s povprečjem 1,87 nekoliko manj sprejemljiv, a ga kot popolnoma nevtralnega še vedno dojema skoraj polovica vseh sodelujočih. Izraza *črnokožec* in *zamorec* imata skoraj enako povprečno vrednost (3,13 in 3,22) in ju je kot popolnoma nezaznamovana opredelila le še dobra desetina sodelujočih. Izraz *zamurc* ima povprečno vrednost 3,83 in ga kot skrajno negativnega dojema približno tretjina sodelujočih. Povprečne vrednosti izrazov *črnuh*, *črnuhar* in *črnavs* se gibljejo okrog vrednosti 4,5 in približno dve tretjini sodelujočih te izraze dojema kot skrajno negativne.¹¹ Podobno sliko pri vseh obravnavanih izrazih pokažejo tudi izračuni povprečnih vrednosti za posamezne demografske skupine, kot je razvidno iz spodnje preglednice.

Preglednica 3: Povprečne vrednosti zaznamovanosti poimenovanj za temnopolte, razporejene glede na starost, stopnjo izobrazbe in smer izobrazbe sodelujočih.¹²

Starost	<i>temnopolt</i>	<i>črnc</i>	<i>črnokožec</i>	<i>zamorec</i>	<i>zamurc</i>	<i>črnuh</i>	<i>črnuhar</i>	<i>črnavs</i>
–19	1,13	2,13	2,65	2,22	3,22	3,91	4,35	4,26
20–29	1,14	1,88	3,20	3,17	3,74	4,48	4,53	4,60
30–39	1,38	2,06	3,49	3,58	4,11	4,60	4,74	4,72
40–49	1,08	1,88	2,80	3,44	4,04	4,48	4,64	4,64
50–59	1,06	1,41	2,82	3,53	4,21	4,53	4,71	4,74
60 –	1,50	1,50	3,00	2,67	3,33	4,33	4,33	4,17
Stopnja izobrazbe								
OŠ/SŠ→	1,21	2,36	2,50	2,36	3,36	3,64	4,14	4,07
OŠ/SŠ	1,11	1,39	2,46	2,75	3,46	4,21	4,43	4,36
VIŠ/VIS/1.st.→	1,00	1,96	3,00	2,75	3,61	4,43	4,68	4,68
VIŠ/VIS/1.st.	1,19	2,00	3,33	3,44	4,11	4,41	4,44	4,56
UNI/2. st.→	1,17	1,90	3,44	3,21	3,75	4,54	4,62	4,68
UNI/2. st.	1,19	1,88	3,10	3,36	3,94	4,54	4,63	4,68
mag.sc/spec.→	1,55	1,64	3,27	4,00	4,09	4,36	4,55	4,55
mag.sc/spec.	1,14	2,00	3,14	3,43	3,71	4,29	4,29	4,57
doktorat→	1,01	1,69	3,00	3,38	4,18	4,63	4,68	4,56
doktorat	1,43	2,00	3,29	3,93	4,36	5,00	4,86	4,86
Smer izobrazbe								
naravosl./tehnika	1,03	1,87	2,87	2,95	3,62	4,39	4,34	4,56
družbosl./humanist.	1,23	1,90	3,37	3,46	4,02	4,59	4,71	4,72
drugo	1,18	1,94	3,06	3,06	3,59	4,35	4,53	4,35

Izraza *temnopolt* in *črnc* sta pri vseh skupinah na prvem in drugem mestu, to-

¹¹ Medtem ko lahko nekatera poimenovanja slabšalni prizvok dobijo zaradi sobesedila, so določena poimenovanja negativno zaznamovana že zaradi obrazil. V slednjo kategorijo spadajo tudi izraz *črnuh* in njegova izpeljanka *črnuhar* (SUHADOLNIK 1966: 190) ter izraz *črnavs*.

¹² Puščica pri stopnji izobrazbe pomeni, da se oseba trenutno izobražuje na tej stopnji.

rej sta najmanj zaznamovana. Za najmlajšo generacijo je slednji izraz sicer nekoliko manj sprejemljiv kot za starejše, saj je povprečna vrednost najvišja pri skupini, ki se trenutno šola v osnovni oz. srednji šoli. Izraza *črnokožec* in *zamorec* se izmenjujeta na tretjem in četrtem mestu; *zamorec* je tretji najbolj sprejemljiv izraz pri šestih, *črnokožec* pa pri trinajstih skupinah. Izraz *zamurc* je pri vseh skupinah na petem mestu, najmanj sprejemljivi pa so izrazi *črnuh*, *črnuhar* in *črnavs*; slednji ima najvišjo povprečno vrednost pri enajstih skupinah, *črnuhar* pri sedmih, *črnuh* pa pri eni skupini. Pri sodelujočih, ki so stari med 30 in 59 let, so povprečne vrednosti pri izrazih *zamorec*, *zamurc*, *črnuh*, *črnuhar* in *črnavs* vedno enake ali višje kot pri ostalih starostnih skupinah, kar nakazuje, da se srednji generaciji uporaba slabšalnih poimenovanj za temnopolte zdi najmanj sprejemljiva. Pri osebah, ki imajo zaključeno osnovno oz. srednjo šolo, je senzibilnost glede poimenovanj za temnopolte v povprečju nekoliko nižja kot pri tistih, ki se izobražujejo na eni izmed stopenj terciarnega izobraževanja oz. imajo takšno stopnjo izobrazbe zaključeno. Pri slednjih so povprečne vrednosti nekoliko višje pri osebah s humanistično oz. družboslovno smerjo izobrazbe. Kljub navedenemu lahko sicer zaključimo, da Slovenci v povprečju poimenovanja za temnopolte dojemamo precej podobno, saj razlike pri povprečnih vrednostih niso velike.

Neobvezno možnost komentiranja ankete je izkoristilo 42 sodelujočih.¹³ Nekateri so v komentarjih izpostavili, da Slovenci nikdar nismo imeli veliko neposrednih stikov s temnopoltnimi in da je posledično za nas problematika zadevnega izrazoslovja manj relevantna kot pri narodih z drugačnimi zgodovinskimi izkušnjami. Oseba, ki je bila v času izpolnjevanja ankete stara med 20 in 29 let ter ima zaključeno univerzitetno izobrazbo naravoslovne ali tehnične smeri npr. navaja, da »slovenski bralci nekoliko težje dojemamo odenke rasističnih izrazov za temnopolte, ker za razliko od Američanov zgodovinsko s tovrstnim rasizmom nimamo pomembnih lastnih izkušenj«. Pogosto je bilo izraženo tudi mnenje, da je stopnja rasističnosti določenega izraza v precejšnji meri odvisna od konteksta, v katerem je uporabljen; oseba, ki je bila v času izpolnjevanja ankete stara med 20 in 29 let ter vpisana na doktorski študij humanistične ali družboslovne smeri, npr. navaja naslednje:

Določeni izrazi niso inherentno rasistični (npr. temnopoltni), vendar sem izbrala oceno 2/3, ker se zelo pogosto pojavljajo v kontekstih, ki so le na videz nevtralni. Kot primer bi navedla opisovanje dosežkov temnopoltnih športnikov, igralcev in drugih javnih osebnosti, kjer se tudi v resnih medijih (lektoriranih, z visokimi nakladami) ta lastnost zelo pogosto poudarja na način, ki za njihove kolege belce ne velja, npr. »temnopolto igralco smo si nazadnje lahko ogledali v filmu XY«. V tem primeru bi kot rasističen označila ne le diskurz, ki posplošuje določeno raso in ji pripisuje določene negativne lastnosti, temveč tudi diskurz, ki pripadnost rasi razume kot določujočo lastnost posameznika in jo poudarja tam, kjer to ni potrebno oz. dodatno utrjuje normativ, ki ga v naši kulturi predstavljajo beli moški.

Iz zgornjega komentarja je razvidno, da so lahko tudi poimenovanja, ki jih večina dojema kot nevtralna, uporabljena na rasističen način. Po drugi strani pa se določena poimenovanja, ki jih precejšen del populacije dojema kot zaznamovana, nekaterim ne zdijo problematična, saj naj bi se ne uporabljala pogosto. Takšno mnenje je npr. izrazila oseba, ki je bila v času izpolnjevanja ankete stara med 20 in 29 let ter se je izo-

¹³ Vsi komentarji so dostopni na spletnem naslovu navedenem pod opombo št. 4.

braževala na univerzitetnem programu oz. 2. stopnji iz humanistične ali družboslovne smeri, in ki je poleg tega izpostavila, da je obravnavana problematika relevantna tudi za področje prevajanja:

Mislím, da je izraz 'zamorec' morda že šel počasi v pozabo, vsaj jaz osebno ga ne slišim ali preberem nikjer več (razen v starejši literaturi); morda ga zato ne zaznavam kot močno rasističnega v primerjavi z izrazom 'črnc'. Vse kar vsebuje komponento 'črn-', deluje rasistično. Temnopolt pa je politično korekten izraz. Sicer pa je potem tudi odločitev prevajalca, da se na podlagi družbeno-kulturnega konteksta ter same vsebine in sloga besedila odloči, kaj bo uporabil v prevodu. Prav tako se mi zdi pomemben dejavnik, ali se zgodba v besedilu odvija v nekem drugem časovnem okviru. Potem se je tudi potrebno odločiti oz. premisliti, kako veliko modifikacij si lahko dovolimo oz. to ustrezno argumentirati. Morda gremo celo v priredbo.

Tudi oseba, ki je bila v času izpolnjevanja ankete stara med 40 in 49 let ter ima zaključen doktorat znanosti humanistične ali družboslovne smeri se je dotaknila prevajanja poimenovanj za temnopolte, obenem pa je ravno tako izrazila mnenje, da se najbolj rasistični izrazi v slovenščini ne uporabljajo pogosto: »Tisti izrazi, ki niso del pogovornega jezika (recimo črnavs) so po mojem preveč ustvarjalni, da bi bili rasistični. Se bolj hahljaš zaradi besedotvorja kot kaj drugega. Črnuh je pa po mojem bolj prevajalski žargon, ki bralcu sporoča, evo, tule je pa avtor napisal nekaj grdega in jaz ti to sporočam, kot da bi bil aktivna rasistična beseda v slovenščini.« Izrazoslovje za temnopolte v nekaterih literarnih delih sicer predstavlja pomembno prvino, saj odseva odnose in razmerja moči med posameznimi pripovednimi osebami oz. med rasami, ki jim te osebe pripadajo, zato je pomembno ohraniti izvorno zaznamovanost teh izrazov tudi v ciljnem jeziku.¹⁴

¹⁴ Izvirna zaznamovanost poimenovanj za temnopolte v slovenskih prevodih kljub temu pogosto ni upoštevana (TRUPEJ 2014: 94–102) – celo v primerih, ko bi bilo to ključnega pomena za ohranjanje učinkov izvirnika. To nazorno ponazarja primer iz Conradovega romana *The Nigger of the Narcissus*, kjer izraz *nigger* igra osrednjo vlogo pri konfrontaciji med mornarjema Belfastom in Waitom, ki se v izvirniku glasi: »I've put my oilskin and jacket over that half-dead nayggur—and he says he chokes,' said Belfast, complainingly.—'You wouldn't call me nigger if I wasn't half dead, you Irish beggar!« (Conrad [1897] 2006). Ker je v prevodu uporabljen standardni slovenski izraz, motivacija za Waitov ogorčen odziv ni razumljiva: »S svojim plaščem in jopičem sem pokríl tega na pol mrtvega črnca – on pa pravi, da ga duši,' je potožil Belfast. – 'Ne bi me imenoval črnca, če ne bi bil že na pol mrtev, ti irski capin!« (CONRAD - DOLENC 1966: 71). Pogosto je v prevodih za različno zaznamovane izvirne izraze uporabljena ista slovenska različica. Potencialne posledice so razvidne iz prevoda dialoga med delavcem Byronom Bunchom in duhovnikom Gailom Hightowerjem v Faulknerjevem romanu *Light in August*, ki se v izvirniku glasi: »['] Christmas is part nigger. About him and Brown and yesterday.' / 'Part negro,' Hightower says.« (FAULKNER [1932] 1977: 68). Mira Mihelič je za različno zaznamovana izraza *nigger* in *negro* uporabila isti pridevnik: »[']Christmas ima zamorsko kri. O njem in Brownu in včerašnjih dogodkih še niste slišali.' / 'Zamorsko kri!' pravi Hightower.« (FAULKNER - MIHELİČ 1952: 83). Medtem ko Hightower v izvirniku sogovornika opomni, naj ne uporablja rasističnega izraza, temveč nevtralnó različico, je v prevodu presenečen ali morda celo zgrožen nad informacijo, da ima Joe Christmas »zamorsko kri«. Neupoštevanje izvirne zaznamovanosti izrazov lahko torej bistveno spremeni pomensko raven diskurza. Če so v določenem besedilu poimenovanja za temnopolte uporabljena pogosto oz. igrajo pomembno vlogo pri karakterizaciji pripovednih oseb, nakazovanju razmerij moči ipd., lahko takšna prevajalska strategija (oz. pomanjkanje strategije) celo spremeni interpretativne možnosti besedila.

4 Zaključek

V raziskavi smo ugotovili, da sta se zaznamovanost in pogostost uporabe določenih slovenskih poimenovanj za temnopolte skozi zgodovino občutno spreminjali. V obdobju pred koncem prve svetovne vojne je izraz *zamorec* veljal za standardni izraz, med obema vojnama sta izraza *črnc* in *zamorec* imela primerljiv status, po drugi svetovni vojni je uporaba slednjega izraza precej upadla in *črnc* je postal standardni izraz. Tudi v obdobju samostojne Slovenije je izraz *črnc* uporabljan najpogosteje, občutno se je povečala uporaba izraza *temnopolc*, medtem ko izraz *zamorec* zasledimo še redkeje kot v prejšnjih desetletjih. Izraz *črnc* je v vseh obdobjih najpogosteje uporabljan negativno zaznamovan izraz, delež drugih poimenovanj za temnopolte pa je zanemarljiv. Slovenska senzibilnost glede poimenovanj za temnopolte je do neke mere odvisna od starosti in stopnje ter smeri izobrazbe, vendar pa v povprečju kot najmanj in najbolj rasistična dojemamo ista poimenovanja: najbolj nevtralen se nam zdi izraz *temnopolc*, razmeroma nezaznamovan je tudi izraz *črnc*, poimenovanji *črncokožec* in *zamorec* veljata že za precej manj sprejemljivi, najbolj nesprejemljivi pa so izrazi *zamorc*, *črnc*, *črncuh* in *črncavc*. Analiza izbranih slovarjev je pokazala, da so bili negativno zaznamovani izrazi pogosto izpuščeni iz slovarjev, kar je tudi sicer splošno značilno za slovensko slovaropisje (NEŽMAH 1997: 21–27, 71). Z raziskavo smo opredelili slovenski odnos do izrazoslovja za temnopolte, izsledki pa so lahko uporabni tudi na področjih prevodoslovja in prevajanja: kot pomoč pri vrednotenju prevodnih rešitev v slovenskih prevodih in pri odločanju za ustrezne prevodne rešitve pri prevajanju poimenovanj za temnopolte.

VIRI IN LITERATURA

- Fran BRADAČ, 1928: *Nemško-slovenski slovar*. Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna.
- Fran BRADAČ in Ivan PREGELJ, 1930: *Slovensko-nemški slovar*. Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna.
- Matej CIGALE, 1860: *Deutsch-slowenisches Wörterbuch: Zweiter Theil* [sic]. Ljubljana: Jožef Blaznik.
- Joseph CONRAD, 1966: *Črnc* z »Narcisa«. Prev. J. Dolenc. Ljubljana: PD.
- , 2006: *The Nigger Of The Narcissus*. Na spletu.
- William FAULKNER, 1952: *Svetloba v avgustu*. Prev. M. Mihelič. Ljubljana: CZ.
- , 1977: *Light in August*. Harmondsworth: Penguin.
- Jean GENET, 1970: *Črnci*. Prev. A. Znidarčič. Ljubljana: S. n.
- Joža GLONAR, 1936: *Slovar slovenskega jezika*. Ljubljana: Umetniška propaganda.
- Anton GRAD, 1965a: *Angleško-slovenski slovar*. Maribor: Obzorja.
- , 1965b: *Slovensko-angleški slovar*. Maribor: Obzorja.
- Anton GRAD in Henry LEEMING, 1990: *Slovensko-angleški slovar*. Ljubljana: DZS.

- Anton GRAD, Ružena ŠKERLJ in Nada VITROVIČ, 1967: *Veliki angleško-slovenski slovar*. Ljubljana: DZS.
- Anton JANEŽIČ, 1851: *Popolni ročni slovar slovenskega in nemškega jezika*. Celovec: J. Sigmundova knjigarnica.
- Silvester KOŠUTNIK, 1904: *Ročni slovensko-angleški in angleško-slovenski slovar: Zlasti namenjen za izseljence v Ameriko*. Ljubljana: A. Turk.
- Janko KOTNIK, 1952: *Slovensko-angleški slovar*. Ljubljana: DZS.
- France KRAMARIČ, 1907: *Deutsch-slovenisches Wörterbuch = Nemško-slovenski slovar*. Dunaj/Leipzig: A. Hartleben's Verlag.
- Konstantin MANDROVIČ, 1943: *Slowenisch-deutsches Wörterbuch*. Dunaj/Leipzig: A. Hartleben's Verlag.
- N. N., 1854a: *Mali besednjak slovenskiga in nemškiga jezika*. Ljubljana: Ign. žl. Kleinmayr & Fed. Bamberg.
- , 1854b: Narodski običaji v Železnikah. *Slovenski prijatelj*, 28. marec 1854. 100–02.
- , 1885. Izlet iz Gorice v Tržaško okolico. *Slovenec*, 11. junij 1885. 1–2.
- , 1912: *Slovensko-angleška slovnica, tolmač, spisovnik in navodilo za naturalizacijo*. New York: Viktor J. Kubelka.
- Bernard NEŽMAH, 1997: *Kletvice in psovke*. Ljubljana: Nova revija.
- Maks PLETERŠNIK, 1894: *Slovensko-nemški slovar*. Ljubljana: Knezoškofijstvo.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika: Elektronska izdaja*, 2000. Ljubljana: DZS.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika: 2., dopolnjena in deloma prenovljena izdaja*, 2014. Ljubljana: CZ.
- Ružena ŠKERLJ, 1944: *Angleško-slovenski slovar*. Ljubljana: Merkur.
- Harriet Beecher STOWE, 1934: *Koča strica Toma: Izbor iz romana istega imena*. Prev. O. Grahor. Ljubljana: Založba Tiskarne Merkur.
- , 1954: *Koča strica Toma ali življenje črncev v suženjskih državah Amerike*. Prev. O. Grahor. Prir. K. Brenk. Ljubljana: MK.
- Josip TOMINŠEK, 1924: *Nemško-slovenski slovar: za domačo in šolsko rabo*. Ljubljana: Ig. Kleinmayr & Fed. Bamberg.
- France TOMŠIČ, 1938: *Nemško-slovenski slovar*. Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna.
- Susan ARNDT in Antje HORNSCHIEDT, 2009: *Rassismus in Gesellschaft und Sprache*. Na spletu.
- Jabari ASIM, 2007: *The N word: Who can say It, who shouldn't, and why*. Boston: Houghton Mifflin
- Jane H. HILL, 2008: *The everyday language of white racism*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell.

- Randall KENNEDY, 2003: *Nigger: The strange career of a troublesome word*. New York: Vintage Books.
- Janja PREŠERN, 2001: Muri, murček, zamurček: Katere besede so rasistične? Na spletu.
- Ali RATTANSI, 2007: *Racism: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Stane SUHADOLNIK, 1966: Slovarski pripomočki. *Jezik in slovstvo* 11/6. 186–93.
- Janko TRUPEJ, 2014: Prevajanje rasističnega diskurza o temnopoltih v slovenščino. *Primerjalna književnost* 37/3. 89–109.

SUMMARY

The present article deals with the markedness of different Slovenian terms denoting black people. An analysis of selected dictionaries showed that certain Slovenian terms had a negative connotation as early as the 19th century, but such terms are omitted in many dictionaries. An examination of the corpus of texts available in the *Digital Library of Slovenia* showed that the frequency of use of different Slovenian terms for black people has changed significantly throughout history. In the period before the end of World War I, *zamorec* was the standard term for denoting black people, while in the interwar period, the terms *črnc* and *zamorec* were used with a similar frequency. After World War II, the use of the latter term began to decline and *črnc* became the standard term. *Črnc* remains the most frequently used term for black people in the period since Slovenia declared its independence from socialist Yugoslavia in 1991, although there is a significant increase in the use of the term *temnopolc*, which was not used frequently in the preceding decades. Throughout history, the most widely used negative term has been *črnc*, while other negative terms, e.g., *zamurc*, *črncuh* and *črncas* were only used rarely. By means of a survey in which 309 Slovenians participated, the contemporary Slovenian attitude towards the most frequently used terms for black people was determined. The participants were asked to grade select terms with numbers from 1 to 5—the higher the number, the more unacceptable the term. The medians are as follows: *temnopolc* (1.17); *črnc* (1.87); *črncokožec* (3.13); *zamorec* (3.22); *zamurc* (3.83); *črncuh* (4.46); *črncuhar* (4.58); *črncas* (4.61). On average, respondents between the ages of 30 and 60 were slightly more sensitive regarding the racist connotations of particular terms. The same is true for respondents with a higher education, as well as for those educated in the humanities or social sciences. However, these differences are minor and it can be concluded that on average Slovenians perceive terms for black people similarly.

DVOJNICI *BOLNICA* – *BOLNIŠNICA* V 19. STOLETJU IN DANES¹

V prispevku je z zgodovinskega in s sočasnega vidika predstavljeno pojavljanje dvojničnih izrazov *bolnica* – *bolnišnica*. Preverjeno je njuno evidentiranje v slovenskih slovarjih (1781–2012), normiranje njune rabe v slovenskih pravopisih (1899–2001), pojavljanje v strokovnih, leposlovnih in publicističnih besedilih 19. stoletja ter prisotnost v korpusih sodobnega slovenskega jezika. Ugotovljeno je, da sta od prve polovice 19. stoletja do danes slovarsko oz. besedilno prisotna oba izraza, vendar pa se je njuna raba zlasti pod vplivom purističnih teženj, zaznavnih v pravopisnih določilih, sčasoma vezala na knjižno (*bolnišnica*) oz. neknjižno (*bolnica*), ob tem pa je bila doslej v normativnih priročnikih spregledana njuna ustaljenost na različnih strokovnih področjih, ki jo ponazarjata značilni zvezi: *splošna bolnišnica* – *veterinarska bolnica*.

Ključne besede: knjižnojezikovna norma, besedilna raba, slavizem

The present article presents diachronic and synchronic aspects of the occurrence of the competing terms *bolnica* – *bolnišnica*. We checked the occurrence of the terms in Slovene dictionaries (1781–2012); their normative use in Slovene grammars (1899–2001); their occurrence in nineteenth-century professional, literary, and journalistic works; and in the corpus of the contemporary Slovene language. We discovered that from the first half of the nineteenth century until today, both terms occur in dictionaries and literary works; however, with time the use of the terms split into a literal (*bolnišnica*) and non-literal (*bolnica*) under the influence of puritanical tendencies. We also discovered that up to the present, normative reference works did not take into account the terms' stability in various professional fields, as illustrated by such distinctive phrases as *splošna bolnišnica* – *veterinarska bolnica*.

Key words: standard language norm, word use, slavisms

0 Uvod

V slovenskem knjižnem jeziku se je za *bolnico* oz. *bolnišnico*² od 16. do 19. stoletja uporabljal iz nemščine prevzeti izraz *špital* (SNOJ 2009: 738),³ ki je sprva označeval »bivališčni prostor in prenočišče za tujce in popotnike« (MLINARIČ 2001: 13), kasneje pa prostor oz. zgradbo za oskrbo in nego zlasti revnih. Z razvojem mest in trgov so bili ustanovljeni t. i. meščanski špitali – predhodniki bolnišnic v današnjem pomenu besede, v katerih so poskrbeli za obubožane in bolne meščane (MLINARIČ 2001: 13). Raba izrazov *bolnica* oz. *bolnišnica* je postala vidnejša sredi 19. stoletja, ko sta bili obe besedi že tudi slovarsko evidentirani. Opazno je, da sta se v različnozvrstnih be-

¹ Prispevek je nastal v okviru programske skupine *Slovensko jezikoslovje, književnost in poučevanje slovenščine* (P6-0156).

² Zaporedje *bolnica* – *bolnišnica* je v prispevku abecednoredno in ne hierarhično zasnovano.

³ Samostalnik *špital* ima v popisu besedja slovenskega knjižnega jezika 16. stoletja devet pojavitev (Ahačič idr. 2011), najdemo pa ga tudi v *Slovarju jezika Janeza Svetokriškega* (SNOJ 2006: 422).

sedilih vseskozi uporabljali obe, četudi so nekateri dajali prednost prvi, nekateri drugi. V normativnih priročnikih je bilo pogosto opozorjeno na prevzetost izraza *bolnica*, zaradi česar je bil ta razumljen kot manj ustrezna dvojnica.

Danes je še zmeraj v ospredju vprašanje jezikovne dvojničnosti oz. sinonimije,⁴ saj ima tvorec besedila za isti denotat na voljo dve poimenovalni možnosti. Na izbiro besedne dvojnice pa lahko odvisno od vrste besedila in okoliščin rabe vplivajo različni dejavniki, tudi upoštevanje knjižnonormativnih določil ali težnja po čim krajšem jezikovnem izražanju. Kakor je prikazano v nadaljevanju, sta veterinarska oz. medicinska stroka med leksikalnima dvojnicama *bolnica/bolnišnica* na ravni poimenovanja teh ustanov že naredili svoj prednostni izbor, vendar pa ta jezikovna značilnost še ni povsem uzaveščena med uporabniki jezika. Ob tem se poraja tudi več vprašanj, npr. zakaj se prevzeti izraz kljub odklonilnemu odnosu jezikoslovcev trdoživo ohranja že več kot stoletje in ali materni govorci slovenščine kot knjižno ustrezen (nevtralen) dojemajo zgolj izraz *bolnišnica*, medtem ko *bolnico* povezujejo z izključno neknjižno, nestrokovno rabo. Za lažje razumevanje in ovrednotenje današnjega stanja pa je treba najprej raziskati začetke in okoliščine pojavljanja obeh izrazov v slovenščini in njuno normiranje v jezikovnih priročnikih.

2 *Bolnica in bolnišnica* v slovenskih slovarjih

Leksema sta kot slovenski ustreznici nemškima iztočnicama *das Krankenhaus* oz. *das Spital* v slovarjih evidentirana šele v 19. stoletju, dotlej pa so bili zabeleženi zgolj posamezni poskusi slovenskega poimenovanja. Tako v trijezičnem slovarju Marka Pohlina iz leta 1781 še ne zasledimo izrazov *bolnica* oz. *bolnišnica*, najdemo pa poimenovanje za bolno osebo, torej *bolnik*, *bolnica* (Pohlin 1781). Nemško-slovenski slovar Ožbalta Gutsmana (1789) pa pod iztočnico *Krankenhaus* že navaja tri slovenske ustreznice, in sicer *bounizhna hi*ha, *šhpitau*, *bounikouni*šhe, pod iztočnico *Spital* pa zasledimo že omenjeno ustreznico *šhpitau* in *beteshni*šhe. Razen *špitala* se nobena od omenjenih možnosti v slovarjih 19. stoletja ne pojavlja več.

Valentin Vodnik (1806–17) je v rokopisnem slovarju *Slowenisches Wörterbuch – Slowensek Besednjak* največkrat navedel izraz *bolni*šhe, ki ga je tudi sam uporabljal, npr. v *Lublanskih novicah*⁵ in *Babištvu* (Vodnik 1818), izpričana pa je tudi pojavitev *bolni/hni*za, vendar jo je avtor na nekaterih mestih rokopisa prečrtal.⁶ Anton Murko (1833) je za pomen ‘das Krankenhaus’, ‘das Spital’ v slovensko-nemškem slovarskem delu v okviru besednodružinskega prikazovanja pod iztočnico *ból* navedel tri podiztočnice, pri katerih

⁴ V obravnavanih primerih lahko po A. VIDOVIČ MUHA (2013: 172) govorimo tudi o sinonimnem paru, saj je njuna različnost določena z besedotvornomorfemsko sestavino.

⁵ »V 'nalhim bolnišhi (krankenhaus) šo letaš dvajset otrokam kose uzepili« (Lublanske novice, 22. 10. 1797). Iz primera je razvidno Vodnikovo uvajanje slovenske novotvorjenke ob nemški ustreznici; slednja ima ob predpostavki, da jo bralci poznajo in razumejo, tudi pomenskopojasnevalno vlogo.

⁶ Za podatke iz kartoteke obrnjenega (slovensko-nemškega) slovarja, ki jo hrani Sekcija za zgodovino slovenskega jezika Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU, se najlepše zahvaljujem Andreji Legan Ravnikar, ki se je z Vodnikovim besedjem tudi vsestransko in poglobljeno ukvarjala; med drugim je raziskovala razvoj strokovnega izrazja in ugotovila, da si je Vodnik tudi pri medicinskem izrazju prizadeval poiskati izvorne slovenske besedotvorne rešitve in zmanjšati odvisnosti od nemške predloge (LEGAN RAVNIKAR 2011: 302).

lahko razberemo glasoslovno variantnost in slogovno neenakovrednost: (1) *boleni|he*: besedo je označil z zvezdico, kar pomeni, da je bila novotvorjenka; (2) *boleni|hzhe*: beseda je brez oznake, zaradi česar jo lahko razumemo kot najbolj nevtralnno ustreznico; (3) *bolni|he*: beseda je navedena za oznako *auch* 'tudi'. Sledi oznaka spola (n.), krajšava *eig. [entlich]* in pomenska razlaga z normativnim določilom ter ustreznicama v nemščini: »der Ort, wo Krankheiten oder Kranke gewe|en |ind, insgemein aber unrichtig, das Krankenhaus, das Spital« (MURKO 1833: 22). V nemško-slovenskem delu pa pod iztočnico *Krank* in podiztočnico *Krankenhaus* najdemo kar štiri ustreznice, vendar zgolj eno iz slovensko-nemškega dela: (1) *boleni|he*, (2) *boleni|hnica*, (3) *bolnica*, ob kateri etimološka oznaka *ru|f.* opozarja na prevzetost iz ruščine, in (4) *|hpital*, ki je z oznako *gem. [einhin]* opredeljena kot v rabi navadnejša oz. pogosta. Pri nemški iztočnici *Spital* najdemo usmeritev k iztočnici *Krank* s podiztočnico *Krankenhaus*. V Murkovem slovarju (1833) sta torej med drugimi izrazi prvič sopostavljeni dvojnici *bolnišnica – bolnica*. Da sta se prav ta leksema začela ustaljevati, dokazuje *Popólni ročni slovár slovénskega in nĕmškega jezika* Antona Janežiča (1850), kjer sta pod nemško iztočnico *Spital* navedeni slovenski ustreznici *bolnišnica*, *bolnica*, pod iztočnico *Krankenhaus* pa zgolj *bolnišnica*. Iz nemščine prevzeti *spital* ni več omenjen in na tej točki se zdi, da bi se lahko v knjižni slovenščini sčasoma uveljavil zgolj eden od obeh omenjenih leksemov, zaradi ponovitve pri obeh nemških iztočnicah predvidoma *bolnišnica*. Naslednji pomembnejši splošni dvojezični nemško-slovenski slovar je Cigaletov iz leta 1860, v katerem se ob iztočnici *Spital* dejansko pojavi zgolj slovenska ustreznica *bolnišnica* (Cigale 1860). Ta je na prvem mestu navedena tudi pri iztočnici *Krankenhaus*, sledita pa še besednozvezno poimenovanje *hiša bolnih* in izraz *bolnica*. Presenetljivo pa se je isti avtor v terminološkem slovarju *Znanstvena terminologija s posebnim ozirom na srednja učilišča* (Cigale 1880) odločil zgolj za izraz *bólnica*. Ob njem je dodal opozorilo o izvoru iz stare cerkvene slovanščine in ruščine ter naglasu na *o*, ki besedo ločuje od enakopisnice *bolnica*.

GUTSMAN 1789	MURKO 1833	JANEŽIČ 1850	CIGALE 1860	CIGALE 1880
Krankenhaus , bounizhna hi ha, hpitau, bounikouni he.	Krank [...] Krankenhaus n. <i>etwa boleni he</i> , <i>boleni hnica</i> , <i>ru f.</i> bolnica, <i>gem.</i> hpital.	Krankenhaus , n. bolnišnica.	Krankenhaus , das, bolnišnica, hiša bolnih, <i>russ.</i> bolnica.	Krankenhaus , <i>stat.</i> bólnica (alt l. u. ru f.; Accent auf o zum Unter chiede von bolnica, die Kranke).
Spital , hpitau, beteshni he; <i>f.</i> Krankenhaus, Siechenhaus.	Spital vide Krankenhaus unter Krank.	Spital , n. bolnišnica, bolnica.	Spital , das, bolnišnica; <i>f.</i> Krankenhaus, Armenhaus.	
	Bol [...] —eni he (*) — eni hzhe, <i>auch</i> —ni he n. [...]			
				Bólnica , Krankenhaus.

Tabela 1: Primerjalni prikaz navajanja izrazov za pomen 'bolnišnica' v izbranih tiskanih dvojezičnih slovarjih.

Več poimenovanj istega denotata ponovno najdemo v Pleteršnikovem slovarju s konca 19. stoletja (Pleteršnik 1894/95), v katerem so prvič natančneje navedeni tudi viri, iz katerih so bile besede izpisane:

bolnica, *f.* 1) die Kranke, die Patientin; — 2) bôhnica, das Krankenhaus, das Spital, *Jan., Cig. (T.), Levst. (Nauk), nk.*; — stsl., rus.

bolnišče, *n.* das Krankenzimmer, *Levst. (Pril.)*; — das Krankenhaus, *Vod. (Bab.), SIN., Str.*

bolnišnica, *f.* das Krankenhaus, das Spital, *Cig., Jan., Ravn., nk.*

špítal, *-la, m.* bolnica, das Spital.

Ob izrazu *špítal* se pojavlja slovensko pojasnilo *bolnica* in nemška ustreznica *das Spital*; dodatnih etimoloških pojasnil ni, prav tako ni podatka o virih, kar nakazuje tedanjo splošno rabo in poznavanje besede. *Bolnišnica*, ki je zapisana z etimološko ustreznim soglasniškim sklopom *-šč-* (*bolniščnica*), ima dodane tri vire, in sicer (1) Cigaletov nemško-slovenski slovar (1860), (2) drugo izdajo Janežičevega slovarja *Deutsch-slovenisches Taschenwörterbuch* (1867) in (3) Ravnikarjeve *Zgodbe Svetiga pisma za mlade ljudi* (1815–1817), ki so najstarejši ter obenem edini neslovarski vir. Dodan je tudi podatek o novoknjižni rabi (*nk.*). Izraz *bôlnica*, ki na leksikografski ravni ni prikazan v samostojnem slovarskem sestavku, temveč je priključen iztočnici *bolnica*, je bil prav tako izpisan iz dveh slovarskih virov ter enega besedilnega vira, in sicer: (1) Janežičevega slovarja iz leta 1867, (2) Cigaletove *Znanstvene terminologije* (1880) ter (3) Levstikovega prevoda z naslovom *Nauk slovénškim županom, kakó jim je délati, kadar opravljajo domačega in izročénega podróčja dolžnosti* (1880). Tudi ta izraz je bil označen kot novoknjižni, enako kot v Cigaletovem slovarju (1860) pa je bil tudi tukaj dodan podatek o slovanskem izvoru. Pleteršnikov slovar obenem kaže, da se je do začetka 20. stoletja ob izrazu *bôlnica* že pojavljala tudi besednodružinska enota *bolničen*, medtem ko pridevnika *bolniš(č)ničen* ne zasledimo. Urednik je v slovar vključil tudi besedotvorno različico *bolnišče*, ki je bila izpisana iz Vodnikovega *Babištva* (1818), časopisa *Slovenski narod* in Stritarjevih *Zbranih spisov I–VI* (1887–88). Opazno je, da je Pleteršnik obravnavano izrazje evidentiral brez dodatnih (ne)posrednih normativnih oznak, torej brez usmerjevalnosti in nakazovanja medsebojnih razmerij.

V zgodovinsko-narečnem *Slovarju stare knjižne prekmurščine* (Novak 2006), ki zajema izpise iz šestindvajsetih del prekmurskih piscev 18. in 19. stoletja, za pomen 'bolnišnica' najdemo zgolj izraz *špítal*.⁷

V prvem enojezičnem slovarju slovenskega jezika, ki je nastal v času, ko smo že imeli tudi pravopisne priročnike, je Joža Glonar (1936) navedel zgolj iztočnico *bôlnica* in jo pomensko razložil z dvojnico *bolnišnica*, medtem ko slednji ni namenil samostojnega slovarskega sestavka. Četudi sta v slovarju uporabljeni dve normativni oznaki († zastarelo, napačno; †) napačno in nepotrebno),⁸ se ob dvojnicah *bolnica* – *bolnišnica* ne pojavljata.

Podobno je tudi v informativno-normativnem SSKJ, kjer sta oba izraza obravnavana enakovredno in brez kvalifikatorjev oz. morebitne povezave s kazalko, ki bi opozarjala na knjižno nepravilno dvojnico iztočnice:

⁷ Izpisan je bil iz slovnice Jožefa Košiča (1833). O razvoju prekmurskega knjižnega jezika in njegovih leksikalnih značilnostih prim. Jesenšek 2013.

⁸ Oznako † zasledimo npr. pri obliki *bolana* 'bolna'.

bólница -e ž (ô) *zavod za zdravljenje bolnikov*: odpeljali so ga v bolnico; ležati v bolnici; otroška, vojaška bolnica; bolnica za duševne bolezni / partizanska bolnica *zasilna bolnica na skritem kraju*

bolnišnica -e [ɯn] ž (î) *zavod za zdravljenje bolnikov*: bolnišnica sprejema vsak dan; odpeljali ga bodo v bolnišnico; otroška, splošna bolnišnica; klinične bolnišnice; bolnišnica za duševne bolezni / veterinarska bolnišnica

Iztočnici imata enako pomensko razlago in primerljiv obseg slovarskega sestavka, najdemo pa tudi podobne ali celo identične zglede rabe: *odpeljali so ga v bolnico – odpeljali ga bodo v bolnišnico; otroška bolnica – otroška bolnišnica; bolnica za duševne bolezni – bolnišnica za duševne bolezni*.⁹ Oba izraza sta bila torej v SSKJ sprejeta kot enakovredna, zaradi česar tudi ni bilo povoda za nadomeščanje izraza *bolnica* z *bolnišnico*. Ob tem je še zlasti zanimivo, da se je v pomenskih opisih iztočnic ter v zgledih rabe *bolnica* pojavljala celo pogosteje od *bolnišnice*, kar lahko razumemo tudi kot odraz nezaznamovane in pogostejše rabe v času nastanka SSKJ, npr. (podčr. N. U.):

bolézen -zni ž (ê) [...] *bolnica* za ženske bolezni

dojílница -e [drugi pomen ɯn] ž (î) **1.** *prostor v otroških ustanovah ali bolnicah, kamor prihajajo matere dojit*

epidemiolóški -a -o prid. (ô) *nanašajoč se na epidemiologijo*: epidemiološke raziskave, študije / epidemiološki oddelek v *bolnici*

hospitalizírati -am dov. in nedov. (î) knjiž. *sprejeti koga v bolnico*

ítí [...] iti v *bolnico* na pregled

klínika -e ž (î) *bolnica za določeno medicinsko panogo, namenjena tudi znanstvenemu raziskovanju ter pouku*

V SSKJ² je pomensko pojasnilo pri iztočnici *bólnica* že dopolnjeno z izrazom *bolnišnica*, v čemer lahko, podobno kot v SP 2001, prepoznamo knjižnonormativno usmerjanje od *bolnice* k *bolnišnici*; pri slednji je v okviru prenovljenih slovarskih sestavkov dodana tudi kolokacija *negovalna bolnišnica*. *Bolnica* je dosledno nadomeščena z *bolnišnico* tudi v vseh zgoraj navedenih pomenskih razlagah in zgledih rabe.

Obravnavani dvojnici sta sicer sestavni del splošne leksike, vendar pa pripadata tudi strokovnemu izrazju, zato sta bila v analizo vključena tudi dva terminološka slovarja. V *Veterinarskem terminološkem slovarju* (1982) je opazno prevzemanje pomenskih opisov iz SSKJ, saj sta tako *bolnica* kot *bolnišnica* pomensko opredeljeni kot 'zavod za zdravljenje bolnikov'. V izdaji iz leta 2013, ki po vzoru tradicionalne terminološke vede (in tudi analogno po medicinskem terminološkem slovarju) že natančneje prikazuje odnose med izrazi v smislu prednostnih, manj priporočenih oz. bolj uveljavljenih,¹⁰ pa je med njima nakazano neenakovredno razmerje. Iztočnica *bolnišnica* ima obširnejšo pomensko razlago, vsebuje stalno zvezo (*poljska bolnišnica*) in dvojnico (*bolnica*), *bólnica* pa ima v pomenskem delu zgolj nadrejeni oz.

⁹ Pri tem pa še danes obstaja zgolj izraz *umobolnica*.

¹⁰ Različna poimenovanja istega pojma so v terminologiji namreč razumljena kot »neželen/i/ odklon/i/ od ustaljenih poimenovanj, ki jih je treba ustrezno normirati« (ŽAGAR KARER 2011: 37).

prednostni izraz (*bolnišnica*),¹¹ nima pa zvrstnega ali slogovnega kvalifikatorja, ki bi določal njeno morebitno nestrokovno oz. pogovorno rabo.¹² Tudi iz razširjene, 5. izdaje *Slovenskega medicinskega slovarja* (2014) je razvidna razlika v pojmovanju obravnavanih dvojnic. Iztočnica *bolnišnica* ima natančnejše pomensko pojasnilo kot v SSKJ in SSKJ², dodane so nekatere stalne zveze (npr. *dnevna bolnišnica, klinična bolnišnica, negovalna bolnišnica, splošna bolnišnica*) in izraza *bólnica, hospital*.¹³ Tudi v tem slovarju *bolnica* ni enakovredna ustreznica, saj je s puščico in prednostnim izrazom nakazano njeno podrejeno razmerje. To stanje je lahko odraz formalnega poimenovanja tovrstnih ustanov in tudi izhajanja iz pravopisnih normativnih določil v SP 2001.¹⁴

Iztočnica	<i>Veterinarski terminološki slovar</i> (1982)	<i>Veterinarski terminološki slovar</i> (2013)	<i>Slovenski medicinski slovar</i> (2014)
bólnica	zavod za zdravljenje bolnikov	bolnišnica	→ bolnišnica
bolnišnica	zavod za zdravljenje bolnikov	ustanova za (praviloma stacionarno) zdravljenje, nego bolnikov SIN.: bolnica	ustanova, namenjena bivanju, zdravljenju in negi bolnikov <i>sin. bólnica, hospital</i>

Tabela 2: Primerjalni prikaz pomenskih opisov za iztočnici *bólnica, bolnišnica* v veterinarskem in medicinskem terminološkem slovarju.

V etimološkem slovarju Marka Snoja (2009) je samostalnik *špital* razložen kot 'bolnica' in ne 'bolnišnica', pod iztočnico *boléti* pa sta v okviru slovenske besedne družine navedeni tako *bólnica* kot *bolnišnica*. Omenjeno je lahko tudi odraz dejanske rabe ob neobremenjenosti s purističnimi prizadevanji, še zlasti izstopajočimi v slovenskih pravopisih.

2 *Bolnica in bolnišnica* v slovenskih pravopisih

V slovenskem pravopisu Frana Levca (SP 1899) najdemo v okviru iztočnice *bolan* izpeljanki *bólnica* (z dodano nemško ustreznico *das Krankenhaus*) in *bolnišnica*, pri čemer je slednja navedena v glasoslovni različici iz Pleteršnikovega slovarja (*bolnišnica*). Podobno je tudi v *Slovenskem pravopisu* Antona Breznika (SP 1920), kjer *bólnica* oz. *bolnišnica* še zmeraj nimata samostojnega slovanskega sestavka. V njem

¹¹ »Pri podrejenih, to je manj pravih, redkeje uporabljenih, zastarelih ali žargonskih izrazih so razlage nadomeščene z izrazom, ki je pravilnejši ali se pogosteje uporablja in mora biti uvrščen v slovarju kot iztočnica. S tem je nakazana normativnost slovarja [...]« (*Veterinarski terminološki slovar* 2013: 12).

¹² V terminoloških slovarjih se lahko pojavljajo kvalifikatorji *nestrok., poljud., strok. pog., nestrok. pog.* Prim. tudi analize v Žagar Karer 2011.

¹³ Označena sta sicer kot sinonima, vendar pa znotraj enega terminološkega področja ne moremo govoriti o sopomenskosti, temveč zgolj o dvojničnosti, kar je načeloma povezano z oblikovanjem nacionalne terminologije (VIDOVIČ MUHA 2013: 128).

¹⁴ Prva izdaja *Slovenskega medicinskega slovarja* je namreč izšla leta 2002.

je izraz *bólnica* z *bolnišnico* povezan z enačajem. Raba slednjega sicer ni natančneje pojasnjena, vendar pa lahko razberemo, da je Breznik enačaj pogosto uporabljal pri navajanju bolj priporočljive oz. neprevzete dvojnice. Pravopis iz leta 1935, ki že navaja samostojno iztočnico *bólnica* in jo za enačajem opredeli kot *bolnišnico*, rabo enačaja sicer opredeljuje, vendar neenoznačno: »Enačaj (=) kaže ali enakost izrazov (sinonima) ali pa pravilno slovensko izražanje« (SP 1935: VI). *Bolnišnica* je torej v normativnem smislu ali enakovredna dvojnica k iztočnično zapisani *bolnici* ali pa zgled ustrežnejšega izražanja. Pravopis iz leta 1950 za izraz *bolnišnica*, ki ga navaja pod iztočnico *bolán*, prvič jasno opredeli izgovor sklopa *-ol-* z *-ou-*. Izraz *bolnica* pa je ponovno naveden v samostojnem slovarskem sestavku in s pomensko razlago *bolnišnica*, vendar brez enačaja.¹⁵ Slovenski pravopis iz leta 1962 uvaja novost pri navajanju izraza *bolnišnica* – ne najdemo ga več pod pridevniško iztočnico *bolán*, temveč pod samostalniško izpeljanko *bolník*, iz katere je izraz tudi tvorjen. V tem primeru je prav tako opredeljen izgovor trdega *l* v položaju pred konzonantom (*-un-*). *Bolnica*, ki je navedena v samostojnem sestavku, je dopolnjena z izrazom *bolnišnica* v ležečem tisku, ki ga glede na uvodna navodila za rabo pravopisa razumemo kot dopolnilo redkeje rabljenim (pomensko manj znanim, zgolj krajevno živim) izrazom, ki jim je bilo treba dodati splošno razumljivo in rabljeno sopomenko (SP 1962: 6). V SP 2001 oba izraza prvič zasledimo kot samostojni gesli. Pri *bólnici* je dodan tudi zgled rabe *zdraviti se v bolnici* z dodatkom v ležečem tisku v *bolnišnici*, kar pomeni, da je *bolnišnica* v knjižnonormativnem smislu opredeljena kot ustrežnejša.

SP 1899	SP 1920	SP 1935	SP 1950	SP 1962	SP 2001
bolan , bolna, o 236. († bolána); bolnica die Kranke; bólnica das Krankenhaus; bolnišnica	bolan , bolen, bolna († bolana), bolno, bolnik, bolnica, bólnica = bolnišnica		bolán [...] bolnišnica -e [-ou-] ž		
		bólnica (<i>bólnica</i>) ž. = bolnišnica	bólnica <i>bolnišnica</i>	bólnica <i>bolnišnica</i>	bólnica [...] zdraviti se v ~i v <i>bolnišnici</i>
				bolník [...] bolnišnica -e ž, bolnišničen -čna -o = bolnišniški -a -o: ~i objekti > [-un-]	
					bolnišnica -e [um] ž (i)

Tabela 3: Primerjalni prikaz navajanja izrazov *bólnica*, *bolnišnica* v slovenskih pravopisih.

¹⁵ Beseda *špital* ima v tem pravopisu obe ustreznici – *bolnišnica*, *bolnica* (SP 1950).

Določilo knjižnojezikovne neenakovrednosti pa ima posledice v rabi obeh izrazov, saj je privedlo tudi do nekritičnega nadomeščanja izraza *bolnica* z *bolnišnico* v primerih, ko je *bolnica* del uradnega poimenovanja ustanove.

3 Raba izrazov *bolnica* in *bolnišnica* od 19. stoletja do danes

Besedila iz 19. stoletja izkazujejo knjižno rabo obeh izrazov. Kot je razvidno iz korpusa IMP (*Jezikovni viri starejše slovenščine*), se je izraz *bolnišnica* uporabljal v časopisno, revijalno in knjižno objavljenih izvornih in prevodnih besedilih s posve-tno in nabožno vsebino. V konkordančniku korpusa IMP ima 192 zadetkov, in sicer v strokovnih, publicističnih ter umetnostnih besedilih, objavljenih od leta 1830 do leta 1917. Najstarejša korpusno zajeta pojavitev je izkazana v delu *Zgodbe Svetiga pisma za mlade ljudi* (1830), najmlajša v proznem besedilu Alojza Kraigherja *Mlada ljubezen* (1917). Med pojavitvami v publicistiki izstopajo članki iz *Kmetijskih in rokodelskih novic* v obdobju od 1843 do 1881, med strokovnimi besedili pa se pojavlja-jo *Domači zdravnik* Janeza Volčiča (1874), *Slovenski fantje v Bosni in Hercegovini 1878* Jerneja Andrejke (1904), *Higiena na kmetih* Ernsta Feltgena (v prevodu Mirka Černiča, 1910) itd. Izraz najdemo tudi v leposlovnih, zlasti proznih besedilih, npr. v rokopisu *Odesa* (1854) Frana Erjavca, prevodu Franca Malavašiča *Krivica za krivico* (1859), v besedilu Pavline Pajk *Domačija nad vse* (1899); uporabljali so ga tudi Fran Saleški Finžgar (*Gozdarjev sin*, 1893; *Iz modernega sveta*, 1904), Ivan Cankar (*Vinjete*, 1899; *Na klancu*, 1902), Vladimir Levstik (*Obsojenci*, 1909), Alojz Kraigher (*Mlada ljubezen*, 1917) in drugi.

(1) Med vsemi poslopji celega mesta je brez dvombe naj veličastniša nova na štiri vogle zidana *bolnišnica*, ki leži na vzhodni strani mesta, in jo že na cesti, ki od Občine pelje, lahko razločiš, ker zmed vseh hiš zavolj posebnega obsega veličansko tù stoji. (Novice gospodar-skih, obrtniških in narodnih stvari, 1856; vir: korpus IMP)

(2) Ko sem bil študent, ležal sem svoje dni v *bolnišnici*, in moja mati me je prišla posetit. (Ivan Cankar, 1899: *Vinjete*; vir: korpus IMP)

Iskanje izraza *bolnica* v konkordančniku korpusa IMP sicer ponuja več rezultatov (421), vendar pa sta pri tem zajeta homonima *bólnica* in *bolnica*, kar zahteva dodatno ročno preverjanje in iskanje. Opazno je, da se v korpusno zajetih besedilih *bólnica* prvič pojavi šele v drugi polovici 19. stoletja, in sicer v prevodu gledališke igre *Mlinar in njegova hči* iz leta 1867, najmlajše besedilo, ki vsebuje iskani izraz, pa je roman *Gadje gnezdo* Vladimirja Levstika iz leta 1918. Pregled pojavitev kaže, da je *bólnica* večinoma izkazana v leposlovju in knjižno izdanih strokovnih besedilih, precej manj pa v časopisnih prispevkih.¹⁶ Pojavlja se npr. v proznih besedilih Janeza Trdine (*Bajke in povesti o Gorjancih*, 1882), Janka Kersnika (*Lutski ljudje*, 1882; *Jara gospoda*, 1893; *Očetov greh*, 1894), Pavline Pajk (*Roman starega samca*, 1895), Frana Govekarja (*Doktor Strnad*, 1895), Franca Ksaverja Meška (*Kam plovemo*, 1897), Mari-ce Nadlišek-Bartol (*Pod streho*, 1897) in Ivana Cankarja (*Otrok se smeje*, 1904) ter v strokovnih besedilih Ferda Kočevarja (*Kupčija in obrtnija*, 1872), Ivana Vrhovca

¹⁶ V *Novicah gospodarskih, obrtniških in narodnih stvari* sta izkazani zgolj 2 pojavitvi (leta 1880).

(*Ljubljanski meščani v minulih stoletjih*, 1886), Matije Murka (*V provinci na Ruskem*, 1889), Janeza Trdine (*Bahovi huzarji in Iliri*, 1903).

(3) Najbrže so ga vzeli v vojake pa je padel v boji ali pa umrl v kaki *bólnici*. (Janez Trdina, 1882: *Bajke in povesti o Gorjancih*; vir: korpus IMP)

(4) »Špital« je bila hiša za ubožce, ob enem pa tudi *bólnica* za stare in onemogle ljudi, za najdence in za ponesrečene matere, ki so bile otroku za očeta v zadregi. (Ivan Vrhovec, 1886: *Ljubljanski meščani v minulih stoletjih*; vir: korpus IMP)

Raba obeh izrazov se je izmenjevala tudi pri istih avtorjih in celo znotraj istih besedil, npr.:

(5) V nekaj hiši sem naštel sedem merličev iz ene izbe, ne manj žalostna so poročila iz *bolnišnic*, kosarn, jetnišnic, sirotišnic in drugih enakih zavodov, kjer mnogo ljudi v enej izbi vkup živi in spava. [...]

Zvečer precej po dohodu na prenočevanje v privatno hišo razbolita dva, ktera pa so nemudoma v vojaško *bolnico*¹⁷ daleč od te hiše odnesli. (Janez Volčič, 1874: *Domači zdravnik*; vir: korpus IMP)

(6) V oskrbi in ozdravljanji je bilo bolnikov in bolnic v *bolnišnici* 3536, v blaznici 263, v porodišnici (169 mater in 153 otrok) 322, skupaj 4121. Odpadlo jih je po izstopu ali smrti v *bolnici* 3209, v blaznici 138, v porodišnici (159 mater in 150 otrok) 309, skupaj 3656. Koncem leta 1879. jih je tedaj ostalo 465, in sicer v *bolnici* 227, v blaznici 125, v porodišnici (10 mater in 3 otrok) 13. (*Novice gospodarskih, obrtniških in narodnih stvari*, 1880; vir: korpus IMP)

Primer (6) kaže, da se je *bolnišnica* uporabljala tudi v funkciji krepiteve sporočilne jasnosti ob zaporedni rabi enakopisnic *bolnica – bólnica*; ko besedilna jasnost ni bila ogrožena, je bil uporabljen izraz *bolnica*.

Pojavitve v drugih, korpusno nezajetih besedilih 19. in 20. stoletja najdemo tudi s pomočjo iskalnika *Digitalne knjižnice Slovenije*. Te prav tako razkrivajo dvojnično rabo in besednozvezno neustaljenost, npr. *Deželne bolnišnice – Nova deželna bolnica v Ljubljani*.

O rabi izrazov *bolnica – bolnišnica* so v okviru razmišljanj o slavizmih razpravljali tudi nekateri jezikoslovci. Anton BAJEC (1951: 16) je *bólnico* navedel med primeri, za katere »marsikdo zameri, da jih SP ni prepovedal«. Ugotovil je, da je *bolnišnico* »naredil Vodnik,¹⁸ a je dolga in nerodna, zato se je krajša izposojenka hitro prijela« (BAJEC 1951: 16).¹⁹ Bistven kriterij pogoste rabe naj bi torej bila raci-

¹⁷ Zveza vojaška *bolnica* (ne pa tudi *vojaška bolnišnica*) je evidentirana tudi v SSKJ.

¹⁸ Bajec je najbrž mislil na obliko *bolnihnica* iz rokopisnega slovarja, ki pa jo je Vodnik, kakor je bilo že poudarjeno, na nekaterih mestih rokopisa prečrtal. Vodnikove preferirane oblike *bolniše* Bajec na tem mestu ne navaja.

¹⁹ Obenem pa se je uveljavil prav tako dolg izraz *porodnišnica*, četudi so v 19. stoletju obstajali besedotvorno krajši poimenovalni poskusi, npr. *porodilnica*, *porodišče*, *porodnišče* (Pleteršnik 1894/95).

O besedotvorju predmetnopomenskih besed prim. tudi Stramljič Breznik 2008.

onalizacija jezikovnega izražanja.²⁰ Po navedbah Antona BREZNIKA (1967: 138) je Janez Bleiweis namesto tedanje *bolnišnice*, ki je bila »v rabi že od Vodnika in Ravnikarja dalje«, v knjižno slovenščino po nepotrebnem uvedel samostalnik *bólnica*²¹ in z njim začel izpodrivati izvimoslovenski enopomenski izraz, ki pa očitno še ni bil povsem ustaljen. Jakob Šolar je kot prirejevalec Breznikove knjige *Življenje besed* v opombi poudaril, da je bil v šestdesetih letih 20. stoletja izraz *bolnica* še pogostejši kot v tridesetih letih: »po 30 letih je *bólnica* še močnejša kakor 1933« (ŠOLAR 1967: 289). Konkurenčna raba obeh izrazov se je torej nadaljevala tudi v 20. stoletju. Ugleдни jezikoslovci so slavizem *bolnica* (hrv., srb., *bólnica*; mak., bolg. *болница*, rus. *больница*;²² LÄGREID 1973: 90) kljub zmeraj pogostejši rabi zavračali kot odvečen, kar pa je treba razumeti tudi kot odraz tedanjega splošnega družbeno-političnega stanja (VIDOVIČ MUHA 2013a: 126). Ob tem ni zanemarljivo, da je na uveljavitev slovanskih izrazov v slovenščini kljub sočasnemu obstoju neprevzete izpeljanke v veliki meri vplivala prav raba (OREL 2004: 413).

V današnjem času je opazno, da se samostalnik *bolnišnica* pojavlja v vseh uradnih poimenovanjih javnih zdravstvenih ustanov, npr. *Bolnišnica za ginekologijo in porodništvo Kranj*; *Ortopedska bolnišnica Valdoltra*; *Psihiatrična bolnišnica Ormož*; *Splošna bolnišnica Celje*, *Splošna bolnišnica Murska Sobota*, *Splošna bolnišnica Slovenj Gradec*,²³ medtem ko ostaja precej neopaženo dejstvo, da se v uradnih imenih veterinarskih organizacij pojavlja izraz *bolnica*, in to že od leta 1945: *Centralna veterinarska bolnica*,²⁴ *Bolnica za živali Postojna*, *Veterinarska bolnica Brežice*, *Veterinarska bolnica Maribor*, *Veterinarska bolnica Ptuj*, *Veterinarska bolnica Šentjur* itd. Izbira imena mlajših veterinarskih organizacij lahko izhaja iz poimenovalne tradicije²⁵ ali pa iz zveze *veterinarska bolnica*, uporabljene v 62. členu Zakona o veterinarstvu (2001).²⁶ Pravne in fizične osebe so ob ustanavljanju tovrstnih organizacij pri izbiri imena načeloma neodvisne od zakona, zato lahko na odločanje o imenu vplivajo

²⁰ Ta je ob enopomenskosti, ki je temeljna definicijska lastnost terminov nekega strokovnega področja (VIDOVIČ MUHA 2013: 127), prav tako pomembna značilnost strokovnih izrazov; nezanimarljive so tudi ustaljenost, jezikovnosistemska ustreznost, nezmožnost izražanja konotativnega pomena, pomenska predvidljivost in neodvisnost od besedilnih ter pragmatičnih okoliščin (ŽAGAR KARER 2011: 34).

²¹ Podrobneje bi bilo treba raziskati, ali v to obdobje sega tudi kasnejša odločitev za rabo izraza *bolnica* v veterini. Ob tem je pomembno tudi dejstvo, da so se slovenski veterinarji do leta 1956 šolali v tujini, med drugim v Zagrebu in Beogradu, ter da so svoja strokovna in znanstvena spoznanja objavljali v tujih revijah, zaradi česar se slovenska veterinarska terminologija ni mogla ustrezno razvijati (*Veterinarski terminološki slovar* 2013: 6).

²² Vendar polj. *szpital*, češ. *nemocnice*, slovaš. *nemocnica*.

²³ Ime se je lahko od ustanovitve do danes spreminjalo, npr. *špital* > *bolnica* > *bolnišnica* (Splošna bolnišnica Slovenj Gradec).

²⁴ Delovala je med letoma 1945–1959, leta 1960 pa je bila priključena Veterinarski fakulteti v Ljubljani (*Zbirka Ivana Jazbeca*).

²⁵ V razvoju slovenskega knjižnega jezika se je sicer pojavil tudi izraz *živinozdravilnica*, ki pa se ni uveljavil (Pleteršnik 1894/95).

²⁶ »Pravne in fizične osebe, ki izpolnjujejo predpisane kadrovske, prostorske, higiensko tehnične pogoje ter pogoje glede opreme, lahko ustanovijo naslednje oblike veterinarskih organizacij: veterinarsko ambulanto, veterinarsko bolnico, veterinarsko lekarniško postajo, veterinarsko kliniko in veterinarsko ambulanto v osemenjevalnem središču.«

tudi pragmatični dejavniki, npr. kratkost besede, odsotnost šumevca.²⁷ Četudi je danes nespregledljiva dihotomična delitev na poimenovanje ustanov za zdravljenje bolnih ljudi oz. bolnih živali, je bil izraz *bolnica* v preteklosti širše rabljen, kar dokazujejo poimenovanja, kot so *Klinična bolnica za porodništvo in ženske bolezni*, *Klinična bolnica za psihiatrijo*, *Partizanska bolnica Franja*, *Partizanska bolnica Zima*.

Za preverjanje dejanske rabe in morebitnega pojava hiperkorekcij (*bolnica* > *bolnišnica*) je bilo za namen te raziskave pregledano stanje v sodobnih korpusih pisnih in govornjenih besedil slovenskega jezika (Gigafida, Kres; Gos).

Konkordanca	bolnica		bolnišnica	
	Gigafida ²⁸	Kres	Gigafida	Kres
	(16.364) ²⁹	(1.573)	151.686	9.872
dnevna	2	1	162	11
klinična	8	0	138	4
otroška	160	10	802	52
partizanska ³⁰	266	20	971	52
pediatrična	20	1	193	11
psihiatrična	292	27	4.256	354
poljska	5	0	194	18
negovalna	16	0	510	18
splošna	301	16	9.866	526
veterinarska	205	6	81	7
vojaška	103	10	795	54

Tabela 4: Število pojavitev izrazov *bolnica*, *bolnišnica* in nekaterih terminoloških kolokacij v korpusu Gigafida in podkorpusu Kres.

Ugotovimo lahko, da v korpusu Gigafida in njegovem glede na vrsto besedil uravnoteženem podkorpusu Kres močno prevladuje raba izraza *bolnišnica*. Med preverjenimi terminološkimi kolokacijami po pogostosti izstopata *splošna bolnišnica* in *psihiatrična bolnišnica*, sledijo *partizanska bolnišnica*, *otroška bolnišnica*, *vojaška bolnišnica*, *negovalna bolnišnica*, *poljska bolnišnica* itd. Zveza *veterinarska bolnišnica* sodi med manj pogoste, saj v korpusu Gigafida dosega le 81 pojavitev, medtem ko ima zveza *veterinarska bolnica* precej več pojavitev (205).³¹ Prikazano stanje pa je

²⁷ Navedeno je vplivalo na izbiro imena Veterinarska bolnica Maribor. Za informacijo se zahvaljujem Bojanu Douganu, dr. vet. med.

²⁸ Glede na zvrstno neuravnoteženost zajetih besedil močno prevladuje raba v časopisnih in revijalnih besedilih, od 11 % do 16 % pa predstavljajo tudi internetna besedila s potencialnim vplivom govornjene slovenščine.

²⁹ Število, navedeno med oklepajema, nakazuje zajemanje homonimov *bólnica* – *bolnica*.

³⁰ Zveza *bolnica Franja* ima manj zadetkov (376) kot *bolnišnica Franja* (777), četudi je formalno poimenovanje (tudi na logotipu) Partizanska bolnica Franja (prim. *Partizanska bolnica Franja*).

³¹ Podkorpus Kres take ugotovitve zaradi nizkega števila izenačenih pojavitev ne omogoča.

lahko v posameznih primerih tudi odraz lektorskih posegov, pri katerih je bila *bolnica* nadomeščena z *bolnišnico*,³² npr.:

(7) V njenem imenu je na vprašanja odgovoril [...], predstojnik skupne občinske uprave, ki potrjuje mestno lastništvo sejemskega prostora, a dodaja, da je upravljavec tega prostora zdaj Veterinarska bolnišnica Ptuj [...] (*Večer*; 2002; vir: Gigafida)

Višjo pogostost izraza *bolnica* v primerjavi z *bolnišnico* bi pričakovali v korpusih govornega jezika, vendar *Gos – korpus govornega slovenščine* izkazuje zgolj minimalno prednost: *bólnica* ima 29 pojavitev, *bolnišnica* pa 24. Preklapljanje med obema izrazoma oz. samokorekcija v prid *bolnišnice* v primeru formalnega poimenovanja ustanove je razvidna iz primera (8):

(8) je je lejte mi eee mi smo zdaj eee [1 delno] bolnico smo delali energetski privez ptujsko ne ptujsko mestno eee mestno [1 neraz] eee bolnico Ptuj Splošno bolnišnico Ptuj in smo prijavli eee (Vir: Gos)

Ob navedenem so za sodobno rabo³³ povedna tudi vprašanja o pomenu in ustreznosti obeh izrazov, naslovljena na spletno jezikovno svetovalnico ŠUSS in forum *Al' prav se piše ...?* Ta dokazujejo, da povprečen jezikovni uporabnik (govorec oz. pisec) ni prepričan o ustreznosti rabe ene oz. druge besede in da izraz *bolnica* načeloma povezuje z neformalno rabo ter ga opredeljuje kot napačnega: »Pri nas doma vedno rečemo bolnišnici kar bolnica. Teta je v bolnici. To se mi zdi po domače in narobe«. ³⁴

Dvojnost v rabi ljudi bega, zato želijo izvedeti, kaj je knjižno – to je namreč zanje tudi (edino) pravilno.³⁵ Obstoječi normativni priročniki pa te dileme še ne razrešujejo enoznačno in jasno.³⁶

4 Sklep

Dvojnici *bolnica – bolnišnica* sta se v slovenskem knjižnem jeziku pojavili v prvi polovici 19. stoletja, in sicer kot: (1) slovansko/slovensko nadomestilo za iz nemščine prevzeti izraz *špital* ter (2) kot posledica poimenovalne potrebe ob razvijajočih se ustanovah, v katerih niso več zgolj nudili prostora tujcem in popotnikom oz. oskrbeli in negovali revnih ter obubožanih, temveč tudi zdravili bolne. V slovenskih

³² Podobno v raziskavi sopomenskih parov *prihodnost – bodočnost* ugotavlja tudi E. KRŽIŠNIK (2014: 24).

³³ Geolingvistične raziskave bi lahko pokazale, kateri izraz prevladuje v narečni rabi; žal vprašalnica za *Slovenski lingvistični atlas 1 (Človek – telo, bolezni, družina)* leksema ne zajema.

³⁴ Vir: <http://med.over.net/forum5/read.php?125,2540117> (ogled 1. 8. 2014).

³⁵ H. DOBROVOLJC (2008: 84) navaja, da na ustaljevanje knjižne norme pri jezikovnih uporabnikih vplivata: (1) jezikovna vzgoja (zavedni proces) in (2) jezikovni vzori (nezavedni proces). Poudarja tudi, da jezikoslovci variantnosti v jezikovni normi namenljajo precejšnjo pozornost, saj je ta pogosto moteča.

³⁶ V strokovnem odgovoru na spletni strani ŠUSS-a je podana naslednja ocena stanja v rabi in njune ustreznosti: »*Bolnica* se načeloma uporablja v manj formalnih okoljih kot beseda *bolnišnica*, druga je bolj pogosto v rabi v pisni obliki in veliko manj v govornem jeziku, vendar pa je enako ustrezno uporabljati tudi besedo *bolnica*. Zdi se tudi, da je *bolnišnica* bolj vezana na ustanovo, medtem ko *bolnica* označuje tako ustanovo kot tudi stavbo, prostor« (<http://www2.arnes.si/~lmarus/suss/arhiv/suss-arhiv-000169.html>; ogled 1. 8. 2014).

splošnih dvojezičnih slovarjih je sprva opazen kontrastiven stik z nemščino, torej iskanje ustreznih slovenskih ekvivalentov za nem. *das Krankenhaus* in *das Spital*, saj so ob obravnavanih dvojnicah evidentirane tudi druge bolj ali manj posrečene besedotvorne možnosti oz. besednozvezna poimenovanja, npr. *bolnikovniše*, *bolniše/bolnišče*, *boleniše/bolenišče*, *bolenišnica*; *bolnična hiša*, *hiša bolnih*. Slovarko sta oba izraza prvič sopostavljena pri Murku (1833), vendar pa ima enota *bolnica* dodan kvalifikator, ki kaže na njeno prevzetost iz ruščine. Iz zaporedja navajanja slovenskih ustreznikov k nemškim iztočnicam *das Krankenhaus*, *das Spital* je v slovarjih 19. stoletja mogoče razbrati hierarhizacijo v prid *bolnišnice*, saj so jo slovaropisci večinoma navajali pred *bolnico*, vendar pa so med posamezniki zaznavne tudi razlike v prednostnem izboru – Janežič (1850) v splošnem dvojezičnem slovarju daje prednost *bolnišnici*, Cigale (1880) pa v terminološkem slovarju *bolnici*. V tem času je bila raba obeh izrazov precej izenačena, saj so nekateri pisci in pisatelji uporabljali neprevzeto, nekateri prevzeto (vendar izvorno slovansko) poimenovalno možnost, nemalokrat pa sta se, kakor kaže korpus leposlovnih, strokovnih in publicističnih besedil starejše slovenščine (IMP), oba izraza izmenjevala pri istih avtorjih in celo v istih besedilih. V Pleteršnikovem slovarju (1894/95) imata oba leksema navedena po dva slovarska in en besedilni vir in oba sta opredeljena kot »novoknjižna«. V knjižnonormativnem smislu med njima ni nakazane usmerjevalnosti, kljub temu pa je poveden podatek, da je izraz *špital* pomensko opredeljen kot 'bolnica' in ne (tudi) kot 'bolnišnica'. V tem bi lahko prepoznali prevladujočo rabo oz. posredno normativnost. Podobno je tudi v SSKJ, kjer sta oba izraza obravnavana enakovredno (iztočnici imata namreč enak pomenski opis in skoraj identične zglede rabe, slovarska sestavka sta primerljivega obsega), vendar pa tudi v tem slovarju v pomenskih opisih in ponazarjalnem gradivu prevladuje izraz *bolnica* (npr. **hospitalizirati** [...] *sprejeti koga v bolnico*), kar nakazuje njegovo nevtralno rabo v obdobju nastajanja slovarja in v izpisanih besedilih. Drugačno podobo kažejo slovenski pravopisi (SP 1899–2001), saj so v njih opazne sledi purističnih prizadevanj. Slavizem *bolnica* je tako v SP 1962 in SP 2001 eksplicitno označen kot manj ustrezen (nenevtralen) za knjižno rabo, to pa je lahko spodbudilo oblikovanje jezikovnega občutka o njegovi nepravilnosti in neknjižnosti, kakor kažejo tudi vprašanja, zastavljena v spletnih jezikovnih svetovalnicah in forumih. Posledica je že več kot polstoletna knjižnonormativna težnja po nadomeščanju izraza *bolnica* z ustreznico *bolnišnica*, kar se v pomenskih pojasnilih in zgledih rabe odsliskava tudi v SSKJ².

Raziskava je potrdila, da sta dvojnici *bolnica* – *bolnišnica* še danes aktualni in prisotni v pisni ter govorjeni rabi, četudi se v sodobnih knjižnih besedilih veliko pogosteje pojavlja izvornoslovenski izraz *bolnišnica*, ki ga kot knjižnonormativno ustrežnejšega določata tudi SP 2001 in SSKJ². Obenem pa je v omenjenih normativnih priročnikih spregledano, da sta se leksema že pred desetletji začela ustaljevati vsak na svojem strokovnem področju – *bolnišnica* v medicinski in *bolnica* v veterinarski stroki, kar se izkazuje zlasti v formalnih poimenovanjih ustanov, v katerih zdravijo ljudi oz. živali (npr. *Splošna bolnišnica Ptuj* : *Veterinarska bolnica Ptuj*). Izraz *bolnica* je s tem kljub slovanskemu prevzemu in homonimiji kot dvema imanentnima lastnostma, zaradi katerih je bil med jezikoslovci že v preteklosti odklanjan, in zaradi prednosti v pragmatičnem smislu (kratkost besede, odsotnost šumevca) ter ustaljenosti v govorje-

ni rabi prerasel načelno neknjižnost in upravičeno dobil priložnost za nadaljnji obstoj tudi v knjižnih besedilih. To pa se smiselno povezuje tudi z dejstvom, da središče jezikoslovnega zanimanja danes ni več izvor besed, temveč živo jezikovno stanje in splošna jezikovna norma, zaradi česar bo značilna in ustaljena (ne)knjižna raba izraza *bolnica* ob podkrepitvi z aktualnimi zgledi morala najti ustrezno mesto tudi v sodobnih normativnih priročnikih.

VIRI IN LITERATURA

- Kozma AHAČIČ idr., 2011: *Besedje slovenskega knjižnega jezika 16. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Matej CIGALE, 1860: *Deutsch-slowenisches Wörterbuch*. Laibach: Blasnik. A–L. M–Z.
- , 1880: *Znanstvena terminologija s posebnim ozirom na srednja učilišča*. Ljubljana: MS. Na spletu.
- Forum Al' prav se piše ...?* Na spletu.
- Gigafida – korpus slovenskega jezika. Na spletu.
- Gos – korpus govornjene slovenščine. Na spletu.
- Joža GLONAR, 1936: *Slovar slovenskega jezika*. Ljubljana: Umetniška propaganda.
- Ožbalt GUTSMAN, 1789: *Deutsch-windisches Wörterbuch*. Na spletu.
- Anton JANEŽIČ, 1850: *Popólni ročni slovár slovénskega in němškega jezika*. Celovec. Na spletu.
- Jezikovni viri starejše slovenščine IMP. Ogled 1. 8. 2014. Na spletu.
- Kres – korpus slovenskega jezika. Na spletu.
- Lublanske novize*. Na spletu.
- Anton MURKO, 1833: *Slovensko-nemški in nemško-slovenski ročni besednik*. Gradec. Na spletu.
- Vilko NOVAK, 2006: *Slovar stare knjižne prekmurščine*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Partizanska bolnica Franja: Mestni muzej Idrija. Na spletu.
- Maks PLETERŠNIK, 1894/1895: *Slovensko-nemški slovar*. Transliterirana izdaja na plošči CD-ROM. Ur. M. Furlan, H. Dobrovoljc, H. Jazbec. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Pleteršnikov Slovensko-nemški slovar: Spletna izdaja*, 2010: Ljubljana: ZRC SAZU, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU. Na spletu.
- Marko POHLIN, 1781: *Tu malu besedishe treh jesikov*. Na spletu.
- Slovenski lingvistični atlas I: Človek (telo, bolezni, družina)*, 2011. Ur. J. Škofic. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Slovenski medicinski slovar: 5. razširjena izdaja, 2014. Ljubljana: Medicinska fakulteta, Zdravniška zbornica Slovenije.

Marko SNOJ, 2006: *Slovar jezika Janeza Svetokriškega: P–Ž*. Ljubljana: Založba ZRC.

--, 2009: *Slovenski etimološki slovar*. Druga, pregledana in dopolnjena izdaja. Ljubljana: Modrijan.

SP 1899 – Fran LEVEC, 1899: *Slovenski pravopis*. Dunaj.

SP 1920 – Anton BREZNIK, 1920: *Slovenski pravopis*. Ljubljana: Jugoslovska knjigarna.

SP 1935 – *Slovenski pravopis*, 1935. Ljubljana: Znanstveno društvo.

SP 1950 – *Slovenski pravopis*, 1950. Ljubljana: SAZU.

SP 1962 – *Slovenski pravopis*, 1962. Ljubljana: DZS.

SP 2001 – *Slovenski pravopis*, 2001. Ur. J. Toporišič. Ljubljana: Založba ZRS, ZRC SAZU.

Splošna bolnišnica Slovenj Gradec: O bolnišnici in lokacija: Zgodovina. Na spletu.

SSKJ: *Slovar slovenskega knjižnega jezika: Spletna izdaja*, 2000. Ljubljana: SAZU, ZRC SAZU, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU. Na spletu.

SSKJ²: *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, 2014. 2., dopolnjena in deloma prenovljena izdaja. Ljubljana: CZ.

ŠUSS: Odgovori na jezikovna vprašanja. Na spletu.

Veterinarski terminološki slovar: 1. zvezek A–B, 1982. Ljubljana: SAZU.

Veterinarski terminološki slovar, 1998. Ljubljana: Veterinarska fakulteta, SAZU.

Veterinarski terminološki slovar, 2013. Druga, dopolnjena izdaja. Ljubljana: Založba ZRC.

Valentin VODNIK, 1806–1817: *Slovensk Besednjak/Slowenisches Wörterbuch*. Na spletu.

Zakon o veterinarstvu (sprejet 18. 4. 2001). Na spletu.

Anton BAJEC, 1951: *Rast slovenskega knjižnega jezika*. Ljubljana: Novinarsko društvo.

--, 1956/57: Slovanske izposojenke. *Jezik in slovstvo* 2/4. 145–51.

Anton BREZNIK, 1967: *Življenje besed*. Prir. J. Šolar. Maribor: Obzorja.

Helena DOBROVOLJIC, 2008: Vpliv variantnega predpisa na jezikovno rabo. (Šest let po izidu Slovenskega pravopisa 2001). *Od Megiserja do elektronske izdaje Pleteršnikovega slovarja*. Ur. M. Jesenšek. Maribor: FF (Zora, 56). 84–109.

Marko JESENŠEK, 2013: *Poglavja iz zgodovine prekmurskega knjižnega jezika*. Maribor: FF (Mednarodna knjižna zbirka Zora, 90).

- Erika KRŽIŠNIK, 2014: Prihodnost in bodočnost v slovenskem jeziku. *50. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: Prihodnost v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ur. H.Tivadar. Ljubljana: ZIFF. 17–25.
- Anneliese LÄGREID, 1973: *Die russischen Lehnwörter im Slowenischen*. München.
- Andreja LEGAN RAVNIKAR, 2011: Strokovno izrazje v Vodnikovem nemško-slovenskem rokopisnem slovarju in njegovih tiskanih virih. *Slavistična revija* 59/3. 293–305.
- Jože MLINARIČ, 2001: Mariborski meščanski špital. *Splošna bolnišnica Maribor (1799–1999)*. Ur. C. Toplak. Maribor: Splošna bolnišnica. 13–21.
- Irena OREL, 2004: Izmenjava in ustaljevanje besedja v slovenskem dvojezičnem slovaropisju 19. stoletja. *Knjižno in narečno besedoslovje slovenskega jezika*. Ur. M. Jesenšek. Maribor: Slavistično društvo. 391–416.
- Irena STRAMLJIČ BREZNIK, 2008: Besedotvorje predmetnopomenskih besed v Bohoričevi slovnici Zimske urice proste. *Slavia Centralis* 1/2. 67–76.
- Jakob ŠOLAR, 1967: O ureditvi in uporabi knjige. *Življenje besed*. Maribor: Obzorja. 265–320.
- Natalija ULČNIK, 2013: Vzhodnoslovensko-osrednjeslovenska in slovensko-slovanska jezikovna stičnost. *Slovenski jezik v stiku evropskega podonavskega in alpskega prostora*. Ur. M. Jesenšek (Mednarodna knjižna zbirka Zora, 93). Maribor: FF. 98–128.
- Ada VIDOVIČ MUHA, 2013: *Slovensko leksikalno pomenoslovje*. Ljubljana: ZIFF.
- 2013a: *Moč in nemoč knjižnega jezika*. Ljubljana: ZIFF.
- Zbirka Ivana Jazbeca in Veterinarske fakultete v Ljubljani. Na spletu.
- Mojca ŽAGAR KARERK, 2011: *Terminologija med slovarjem in besedilom*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

SUMMARY

In the end of the eighteenth and in the beginning of the nineteenth century various terms were used to refer to “an institution for healing those who are ill”—e.g. *bounizhna hišha*, *šhpitau*, *bounikounišhe* in Gutsman’s dictionary (1781) or *bolnišhe* in Vodnikove Lublanske novice (1797)—as possible substitutions for a codified German loanword *špital*.

In the first half of the nineteenth century, two terms occurred which are also used extensively today, *bolnišnica* (the form *bolenišnica* is also possible) and *bólnica*. The latter was borrowed from Russian, as acknowledged in Murko’s (1833) and Cigale’s (1860) dictionaries. In the second half of the nineteenth century, writers and penmen used both terms. Moreover, as evident from the text corpus of older Slovene (IMP), both terms were quite often used in the same texts by the same authors.

As apparent from the Slovene equivalents of the German *das Krankenhaus* and *das Spital* in nineteenth-century dictionaries, the word *bolnišnica* was stylistically more elevated and used more often than *bolnica*. The dictionary writers tended to list *bolnišnica* before *bolnica*. Hence, there are differences among individual writers; for instance, Janežič (1850) opted for the term *bolnišnica* in his bilingual dictionary, while Cigale (1880) chose *bolnica* in his terminological dictionary. In Pleteršnik's dictionary (1894/95), both terms had three sources and both were defined as "new-literary."

No obvious difference between the terms is explicitly indicated in the normative literary context, though *špital* was defined only as "bolnica" and not also as "bolnišnica." Equality of both terms is also indicated in the SSKJ. It has to be noted that in this dictionary the term *bolnica* (e. g., hospitalizirati [...] sprejeti koga v bolnico) prevails in the data and corresponding examples. The situation is different in Slovene orthographies (SP 1899–2001), where we notice a puritanical influence. In SP 1962 and in SP 2001, the loanword *bólnica* is explicitly indicated as less suitable (non-neutral) for general usage in the literary language. This may have provoked a more than half-century long tendency to substitute a domestic equivalent, *bolnišnica*, while giving an overall impression of the term's incorrectness and non-literariness to language users. Nevertheless, the present research has shown that the double expressions *bolnica* – *bolnišnica* are present and widely used in the contemporary language, that in literary texts a non-borrowed term is more common, and that both lexemes have tended to dominate in different professional fields—*bolnišnica* in a medical science and *bolnica* in veterinary (e.g., *Splošna bolnišnica Ptuj* : *Veterinarska bolnica Ptuj*).

The analysis showed that after two centuries the term *bólnica* prevails in the non-literary Slovene, and that it is firmly part of literary Slovene, especially in the collocation *veterinarska bolnica*. In our opinion, this typical usage should not be underestimated in a new Slovene orthography and a new dictionary of the Slovene language.

OCENE – POROČILA – ZAPISKI – GRADIVO

SLOVENSKI OBRAZ(I) V RUSKIH OČEH

Tatjana I. Čepelevska: *Očerki slovenskoj literatury v istoričesko-kul'turnom osveščeni*. Sankt-Peterburg: Nestor-Istorija, 2013, 304 str.

Literatura je obraz naroda – odsev, odtis in odmev življenja nekega prostora in časa ter ljudi, ujetih med ti dve komponenti. Branje ne pomeni samo vstopanje v izoliran, majhen delček sveta, ki mu romantično rečemo avtorjeva duša, ampak se v tem mikrokozmosu skrivnostno zrcali tisti veliko večji svet, makrokozmos – *zeitgeist*, odmev neke dobe in njenih prebivalcev ter spominov. Preučevanje literature je, v bahtinovskem duhu, tudi preučevanje kulture v najširšem pomenu besede. Njej neposredno določajo in odmerjajo mesto socialno-ekonomski dejavniki, ki za/omejujejo posameznika v določenem času in prostoru.

Skozi kulturno zgodovino se v »obraz« slovenski književnosti in Slovencem v monografiji z naslovom »Razprave o slovenski literaturi v zgodovinsko-kulturni luči« (Очерки словенской литературы в историческо-культурном освещении) zazre ruska slovenistka in literarna zgodovinarica Tatjana Čepelevska.

Monografija je razdeljena na štiri večje sklope, ki so grajeni okoli posameznega univerzalnega koncepta, torej človek, čas in prostor. Z metodo, ki bi jo lahko opredelili kot induktivno, Čepelevska zarezhe v podobo slovenstva; najprej ponudi splošen pogled na slovenski kulturni prostor skozi koncept meje in tujega v fizičnem (geografskem) prostoru, jeziku in ritualu, nadalje v opoziciji sveto-posvetno (tako v strogo religioznem smislu, npr. srednjeveške duhovne igre, žanr religiozne molitve, kot tudi v smislu ideologizacije – predvsem povojne, npr. Balantič in Kajuh), pod tretjo točko pa pokaže posameznika-človeka-Slovenca pod masko raznih likov in junakov v slovenski literaturi. Nazadnje pogleda še skozi časovno-prostorsko perspektivo, ki se odpira znotraj posameznih del. Ti osnovni koncepti nudijo odlično referenčno točko, ki tujim bralcem, ki se spoznavajo s slovensko kulturo in »slovenskim«, omogoča primerjavo »slovenskega« z drugim/lastnim in ga vabi v odprt dialog oz. razmislek. Sama avtorica pa pri tem večkrat vleče vzporednice, seveda predvsem z rusko kulturo.

Čepelevska usmerja misel po dveh koordinatah; njen pogled preči slovensko kulturo horizontalno kot širino in preplet različnih sočasnih pojavov, predvsem izmenjavo kulturnih fenomenov med centrom in periferijo, obravnava pojave regionalne/pokrajinske literarne produkcije in recepcije (npr. prekmurske avtorje – Miško Kranjec, Dušan Šarotar, primorske avtorje – Marjan Tomšič ipd.) in emigrantske (npr. Tine Debeljak). Vertikalna os, po kateri se poda Čepelevska, pa preči različne sloje kulture – vse od folklornih stvaritev do umetniške (predvsem) literarne produkcije. Na ta način poskuša avtorica razkriti osnovne mehanizme slovenske kulture in narodnega značaja, ki se zrcali v njej.

Tako pred bralcem razprostre precej eklektičen bazen podatkov, od bolj do manj poznanih imen – kot specialistka za Cankarja seveda največ primerov črpa prav iz

njegovih del.¹ V tem smislu bi morda lahko interpretirali tudi naslov monografije. Очерки (očerki) namreč lahko namesto z »razprave« prevajamo tudi kot »orisi« oz. »skice«. Lahko bi rekli, da avtorica skozi posamezne razprave izriše skice »slovenstva«, ki se kot nekakšen kolaž, ena ob drugi sestavljajo v polnokrven portret slovenskega naroda in njegove kulture.

Da vstopa v »dušo« slovenstvu prav skozi literaturo ni nič nenavadnega, saj je prav ta, kot poudarja Čepelevska, ključnega pomena za slovenski narod in vzpostavitev narodne zavesti. Literatura je Slovincem služila kot temeljni kamen samoidentifikacije, na katerem se je skozi stoletja gradilo narodovo samozavedanje, krepila njegova samozavest, da je vzela, če okarakteriziramo malce romantično-zanesenjaško, »usodo« v svoje roke in sam ustvarjal oz. pisal svojo zgodovino ter se vzpostavil v narod kot subjekt (народ-личность) (12).

Slovenstvo se namreč nikoli ni potrjevalo skozi ekstrovertiranost, ekspanzijo – z osvajanjem, prisvajanjem, širjenjem na tujo-drugo, ampak se je pod ostrimi vršaci Alp obračalo samo vase in v roke namesto mečev in pištol vzelo pero. Čepelevska tako v prvem delu, po ruski slovenistki Starikovi, pravi, da je v slovenski literaturi najpomembnejša narodno-zaščitna funkcija (национально-охранительная); celo bolj kot estetska. Čepelevska opredeli slovenski narod kot литературоцентрический, torej literaturocentričen, saj je prav literatura skozi stoletja bila srčika razvoja kulture (3–5).

Avtorica se vseskozi zaveda, da je potrebno gledati skozi več različnih kugal in razširiti svoj fokus, da bi zares spoznali značaj in značilnosti posameznega obdobja. Čepelevska se ne ukvarja samo s predstavitvijo posameznih literarnih del, ampak tudi z njihovo recepcijo v njim sodobnem kulturnem prostoru, tako skozi oči (profesionalnih) kritikov in v odzivu (laičnih) bralcev. V posameznem obdobju je tisti, ki zarisuje norme enkrat bolj sam avtor, drugič pa javnost, recimo kolektivni duh. Čepelevska v tem kontekstu omenja splošne in avtorske koncepte – prvi so univerzalni in so del kulture v najširšem pomenu besede; drugi pa se rojevajo pod peresi posameznih avtorjev – ti se lahko obdržijo in se usidrajo v splošno kulturno zavest ter postanejo del kolektivnega spomina naroda ali pa utonejo v pozabo. Izpostavi t. i. potujoče sižeje, бродячие сюжеты (5), ki so kot arhetipi – del narodne zavesti, kolektivnega spomina. Prenesli so se iz ljudske folklore, se vtkali v vse pore kulture in ostali enako živi še danes. Čepelevska nam pokaže delovanje potujočih sižejev v obe smeri; »nacionalni mit« se lahko porodi pod rokami posameznega avtorja, ki ga nato javnost posvoji in napravi za svojega, »ljudskega«, kar Čepelevska izriše skozi galerijo Cankarjevih junakov. Iz »druge smeri« pa se je v kolektivno zavest Slovincem zasidral motiv Lepe Vide. Ta je eden najbolj razširjenih in je s transformacijo iz folklornega v visoko umetnost (npr. Prešeren, Jurčič, Cankar, Kranjc, Pahor idr.; pri tem je ta motiv vsakič znova dobil malo drugačno, posamezni dobi primerno/značilno avro) postal pravi nacionalni mit. Lepa Vida je obraz tragičnega iskanja sreče: je hrepenenje – beseda, za katero, kot poudari Čepelevska, v ruskem jeziku ne najdemo prave ustreznice. In prav to je osrednja značajska poteza »slovenskega«. Kot avtorica navaja po Lotmanu, delujejo taki narodni simboli kot mehanizmi poenotenja kulture, nekakšni spominski kamni kulture sami sebi, ki preprečujejo, da bi njena podoba razpadla na kronološke

¹ Leta 1990 je zagovarjala doktorsko nalogo z naslovom *Romani in povesti I. Cankarja med 1900–1907*.

plasti – modne in druge muhe ter hkrati predstavljajo nekakšne mejne kamne narodne kulture, ki ločuje »naše« od »tujega« (71).

Po zemljevidu slovenske kulture

Ko vstopamo v kulturo, vstopamo v nek prostor, ki je življenjski, konkretni – geografski, in abstraktni, metafizični – vstopamo v prostranstvo, ki se širi po horizontali, v stalni napetosti med centrom in periferijo ter pogloblja v vertikalo od visokega do nizkega in obratno. Na teh koordinatah se posamezni koncepti vedno znova napolnjujejo z drugačno vsebino, dobivajo drugačno semantično vrednost.

Pri tem je slovenski prostor in slovensko prostranstvo nekaj posebnega, saj je na stičišču (ob) robov drugih kulturnih svetov – izhodiščno na prelomu najmanj dveh svetov – (srednje)evropskega in balkanskega, na prepisnem območju, kjer so se naložile usedline, ki jih je ustvarjal tok zgodovine. Glede na različne »gravitacijske« tendence – usmerjene bolj proti periferiji (npr. pokrajinska oz. regionalna literatura), večinoma pa bolj proti centru – so tvorili raznobarvne vzorce. (Vedno aktualen) problem periferija – center oz. regionalizem proti centralizmu je ena od osnovnih osi, okoli katere se je v zgodovini vrtelo vprašanje narodnosti. Med Slovenci se je namreč občutek narodne pripadnosti – skupaj z besedo »Slovenec« – izoblikovalo dokaj pozno – kljub temu, da »Slovenca« prvič omenja že Primož Trubar, je namreč pokrajinska oz. regionalna zavest do 20. stoletja igrala večjo vlogo kot narodna (Čepelevska kot mejno letnico postavi v leto 1918, torej, ko je nastala prva uradna državna tvorba Slovencev,² Država SHS (22). Navaja dva tokova, v katerih so se skozi zgodovino Slovencev najbolj izrazito razporejale tendence v oblikovanju narodne zavesti in na katerih so Slovenci utemljevali pravico do lastne države. Na eni strani se je narodna zavest krepila v smeri centralizma skozi Bleiweisovo geslo narodne enotnosti, ki je izhajalo iz soglasja posameznih regij (единство-согласие oz. enotnost-soglasije (13). V trenutku, ko pa se je center vzpostavil – ko so Slovenci že dobili svojo državo –, pa jeziček tehtnice zopet zaniha v drugo smer, proti obrobju; Čepelevska navaja razpravo Emirja Kržičnika, ki poudarja pomen posameznih regij oz. pokrajin, in krepi slovenstvo skozi mnogoglasje posameznih pokrajin (многообразие-единство oz. mnogoobrazje-enotnost) (13).

Čepelevska se torej razvoja slovenske kulture loteva v lotmanovski optiki – ko se že ustvarijo trdni temelji in se ustali-utemelji center, se glasovi iz periferije oglasijo in poskušajo center spodnesti – slednje se ne dogaja samo v »popularnih« tokovih in pri pisateljih na literarni sceni (npr. danes Pahor, Šarotar ipd.), temveč tudi v samem jeziku, ki se počasi vse bolj odpira tudi narečnim besedam, žargonizmom ipd.

Dinamično pulziranje med centrom in periferijo pa je vedno naplavljal »ostanke« še čez slovenske meje, ki so, predvsem iz ideoloških razlogov, dolgo časa ostali/ostajajo zabrisani in pozabljeni. Pri tem ciljamo predvsem na predstavitev »migrantske« literature. Oznaka je v narekovajih zato, ker se v tem primeru ne nanaša le

² Zavedamo se, da je opredeljevanja prve uradne državne tvorbe Slovencev spolzko območje, saj nekateri menijo, da je bila to Karantanija. Vendar, moramo pri tem upoštevati, da je bila to plemenska povezava, sploh pa koncepti naroda kot takega še niso obstajali, skratka, sploh o »uradnem slovenstvu« v času Karantanije ne moremo govoriti.

na izseljence, politične emigrante, predvsem iz med- in povojnega obdobja kot npr. Tine Debeljak, Zorko Simčič. Hkrati namreč želimo s tem izrazom označiti tudi širše ustvarjanje slovenskih izobražencev v tujini. Čepelevska med drugim razpravlja o danes še kako aktualnem pojavu, ki ga označujemo kot beg možganov. Na Slovenskem je dinamika razvoja »hitela« s kar nekaj prestavami počasneje (npr. univerzo smo dobili šele l. 1919, posledično je bilo kulturno življenje – izmenjava idej, misli ipd. precej revnejše kot npr. na Dunaju, v Pragi ipd.). Zato so se Slovenci skozi stoletja precej množično obračali čez domače planke in se večkrat uspešno integrirali v tuje kulture. V tem kontekstu avtorica omenja pisan nabor predvsem intelektualcev, ki so v iskanju »boljšega« – znanja, sreče, bogastva, življenja – stopili »onstran«: tako je že v srednjem veku znan npr. Herman Slavus³ – eden prvih evropskih učenjakov, ki je judovsko, arabsko in prek nje grško kulturo posredoval Zahodu, pri tem pa je njegovo ime na rodni grudi odtavalo v pozabo. Da domači – slovenski prostor za intelektualce dolgo ni predstavljal najbolj prijaznega okolja se kaže v omenjeni usodi Hermana Slavusa in še mnogih drugih; Čepelevska navede podatek, da je bilo npr. samo na dunajski univerzi kar okoli 40 rektorjev s slovenskimi koreninami ipd., kar je seveda znatno prispevalo k precej pustim intelektualni pokrajini na drugi, sončni strani Alp. Po mnenju Čepelevske je to precej oblikovalo tudi podobo slovenske literarne scene, ki je večkrat z zamudo vstopala v »modne« tokove. Dušeče in zatohlo ozračje je po mnenju Čepelevske najbolje opisal Cankar, ki v svojih romanih za »junaka« večkrat postavi intelektualca. Ta je v iskanju boljšega prisiljen v zdomstvo – revščino, tujost v eni izmed sosednjih prestolnic. V Cankarjevih delih pa vidi avtorica še eno značilno potezo slovenske literature, ki razpira ambivalenten pogled na domovino in razpenja junake v nepotešenem hrepenenju med domom in tujino: Cankar v svoji galeriji likov pesimističnim junakom (npr. v romanu *Tujci*) sopostavlja junake z bolj optimističnim pogledom na domovino – domača gruda je sinonim za srečo (npr. v romanu *Križ na gori*).

V neskončnost prostranstva avtorica postavlja tudi problem mej; ne samo zunanjih, temveč tudi notranjih. Proces vzpostavljanja narodne identitete opiše s pomočjo pojmov ruske jezikoslovke Nine Davidovne Artjunove, pri tem kot ključnega izpostavlja termin istost (тождество)⁴, ki pomeni razmerje, v katerem se objekt v procesu identifikacije opredeljuje do sebe skozi svoje različne pojavnosti. Vprašanje, *kdo smo* Slovenci se namreč ni toliko gradilo okoli države-institucije (navsezadnje je bila dolgo časa prva-zadnja politična tvorba »Slovencev« Karantanija, večino časa, do 1918, pa smo Slovenci razdeljeni pod upravo tujcev, predvsem Habsburžanov), temveč se je enotnost oblikovala skozi jezik, ki je pri tem sicer doživel več »pretresov«: od postavitve temeljev knjižnega jezika s Trubarjem, preko krožkov razsvetljskega obdobja, raznih panslavizmov in avstroslavizmov 19. stoletja in drugih variant do neuspele

³ Tudi pod imeni *Herman(us) de Carinthia*, *Hemran Daimata*, *Herman Slavus*, *Herman Secundus*, 11. oz. 12. st., doma nekje v okolici ali iz Karantanije, o njegovem življenju je malo znanega. Študiral je v znani šoli v Chartresu, kjer so klila tudi imena kot so npr. Bernard de Chartres ali pa Thierry de Chartres. Deloval je predvsem v Španiji, kjer se je seznanil z arabskimi prevodi Aristotela, preučeval in prevajal je predvsem astronomska in astrološka judovska in arabska dela, najbolj znan je po prevodih Ptolemaja in Evklida.

⁴ Pri tem Artjunova opozori, da moramo istost ločevati od podobnosti (сходство). Oba principa temeljita na primerjavi; vendar je podobnost razmerje med najmanj dvema objektoma oz. med objektom in njegovo podobo-projekcijo v spominu, ki se ustvarja skozi proces asimilacije.

jugoslovanske »unifikacije« 20. stoletja. Druga točka identifikacije izhaja iz vprašanja *Kje smo?* in odkriva prostorske (abstraktne in konkretne) dimenzije problema. Ta vase vključuje predvsem zavedanje meje in drugega, torej premislek odnosa s sosednjimi in/ali vladajočimi narodi, vprašanje (e)migracije, občutek tujosti in preseganje meja v konkretnem in eksistencialističnem smislu, ki je sploh v 19. in 20. stoletju obogatilo slovensko sceno z mnogimi novimi prototipi-literarnimi liki (znova predvsem cankarjanski liki: marginalci, outsiderji, npr. emigranti, potepuhi najemniški delavci; učitelji ipd.).

Kot tretjo točko identifikacije postavlja obrede, skozi katere se izrisuje velik del kulturne krajine. Z njimi je navsezadnje presejano vsakdanje življenje. Tako so, vsaj v preteklosti, imeli veliko vlogo cerkveni obredi, romanja in sprevodi, ter kot avtorica navaja po Kmeclu, v 19. stoletju, pogrebi velikih narodovih ikon-voditeljev, kot npr. Janeza Bleiweisa, Frana Erjavca, Frana Levstika, Simona Gregorčiča (20). Hkrati pa so prav skozi razne posvetne in sakralne obrede Slovenci lahko manifestirali svojo narodno pripadnost – navsezadnje obredi služijo predvsem potrditvi in utrjevanju ideje-ideologije, utrjevanju pripadnosti posamezne skupnosti (predvsem v kontekstu 19. stoletja), pri tem Čepelevska posebej izpostavi tudi kronanje karantanskih knezov kot za Slovence enega najpomembnejših obredov.

Kot že omenjeno, predstavi Čepelevska prostranstvo slovenske literature po dveh oseh; če horizontalno razmišlja v geografskih in etničnih mejah, pa se vertikalno posveti različnim slojem: od folklore do umetniških stvaritev. V tem kontekstu jo najbolj zanimajo pojavi, ki se znajdejo na meji med posameznimi sloji. Ti se pojavijo v mejnih obdobjih, ko se norma še ne oblikuje, star sistem vrednot, navad pa je porušen – tak primer so npr. bukovniki, samouki, kmečki »izobraženci«, »narodni razsvetljenici«, ki so se sami priučili branja, pisanja. Največ se jih je pojavilo ravno v začetkih uvajanja habsburške šolske reforme, torej v 18. in 19. stoletju, sicer pa te vaške umetnike najdemo že od 16. st. naprej. Visoke umetniške oblike (razne žanre religioznih tekstov) so prilagodili lastnemu motivnemu in miselnemu okolju. Pri tem so ohranjali značilnosti ljudskega slovstva, npr. odsotnost avtorstva. Stvaritve bukovnikov so izredno živ avtoportret, ki preučevalcem v vseh barvah odstira takratno življenje, saj je nastal izpod ljudskih rok za ljudstvo. Kot še en primer mešanja visokega in nizkega navaja tudi panjske končnice, ki jih preko Lotmanove analize primerja z njimi podobnimi lubočnimi slikami oz. luboki.⁵

Človek v prostoru slovenske literature – v iskanju izgubljenega(?) junaka in ko obleka naredi človeka

Čez omenjena prostranstva, na obrobju teh kotlin, dolin, gora, morja in kraljevin, so se Slovenci dolgo upogibali v prepihu drugih narodov. Ta veter, ki je vel čez to malo stičišče Balkana, Sredozemlja, Srednje Evrope in še česa, je odpihnil, če se primerjamo s tradicionalno pojmovanimi in trdno zasidranimi »velikimi narodi«, večino/vse velike zgodbe-zgodovine, mite, kralje in junake. Zdi se, da so se Slovenci ujeli

⁵ Na lesene ploščice narisane preproste podobe – motivi, ki se navdihujejo iz ljudskih, religioznih, literarnih del. Služili so kot dekoracija hiš, pojavijo se v 17. st.

v – svobodno rečeno – »David-Goljat kompleks«. Naj pri tem le pomislimo na junake, s katerimi se seznanimo že v otroštvu – od Petra Klepca do Martina Krpana so junaki prebrisani marginalci, mali ljudje z roba in ne veliki osvajalci in branilci domačih in tujih dežel, kot npr. ruski Igor ali francoski Roland oz. Karel Veliki, ki imajo hkrati že tudi precej daljšo zgodovino kot Črtomir in drugi slovenski junaki, ustvarjeni bolj ali manj umetno, v duhu prebujajočega se koncepta naroda v 19. stoletju, ki se je v iskanju trdnega temeljnega kamna narodove identitete/ideologije obračal v preteklost k »velikim mitom«.

Čepelevska za eno ključnih izhodišč postavi človeka-posameznika kot literarnega junaka, saj je prav človek ključen akter in dejaven obraz in odsev njemu sodobne družbe. Skozi različna obdobja se podoba človeka spreminja in v prekletstvu razdvojenosti niha med poli: lahko nastopa kot junak, v potrjevanju lastne identitete in vrednot posameznega časa in prostora, lahko pa nastopa kot njegov nasprotni pol, anti-junak, ki se upira lastnemu času in prostoru in vzpostavljajo nove paradigme.

Že na prvi pogled, brez besed, lahko človek mnogo izda o sebi in drugih. Posamezna obdobja v kulturi so tako enkrat pozornost namenjala notranji, drugič zunanji podobi človeka. Zato se Čepelevska sprehodi tudi skozi garderobno omaro nekaterih junakov, primerjave in analize pa vzpostavlja skozi opozicije, ki zrcalijo človeško razdvojenost (lastno – tuje, zunanje – notranje, vidno – nevidno, življenje – smrt), ki jo zameji v osnovni, mitološki opoziciji, človeško – ne-človeško. Spremlja različne tipe junakov in njihove transformacije pod peresom različnih pisateljev in obdobji. Njena analiza zajema tako folklorne junake, npr. kralja Matjaža in Kurenta, kot tudi literarne, že prej omenjene, predvsem Cankarjeve like, saj je prav on v slovensko literaturo vnesel mnogo novih obrazov, predvsem predstavnikov srednjega sloja, meščanske realnosti (ki je pri nas dolgo časa ni bilo zaznati): od idealistov do dunajskih predmestnih delavcev, žalostnih podob iz hiralnic ipd.

Po koordinatah prostora in časa

V zadnjem razdelku monografije se Čepelevska posveča »ozadju« in hkrati osnovnim komponentam, v katere je ujet človek v času in prostoru. Prostor s svojimi geografskimi, biološkimi elementi, okolje – Narava ni samo kulisa, temveč aktivno soustvarja kulturo, ta pa po njej pušča svoje odtise in jo preoblikuje. Avtorica se pri analizi prostora v slovenski literaturi nanaša na koncept geo-etnične panorame (гео-этническая панорама), ki ga je predstavil V. N. Топофов (ČEPELEVSKAJA 2013: 211). Panoramski pogled se hkrati vzpostavlja v treh vprašanjih, in sicer *kje* (skozi opozicije domače-tujo), *kdaj* in *kdo* (vlada nad določenim območjem v določenem času in je nosilec zgodovinskega dogajanja). Ti univerzalni parametri dajejo seveda kulturno različne odgovore.

Čepelevska se v svoji analizi prostora posveti predvsem prvemu vprašanju. Pri tem pregleduje ozadje – vedute in pejsaže slovenske literature, na katerem so se nabrali mitološki, folklorni in zgodovinski vzorci, ki sestavljajo narodni značaj, npr. skoraj arhetipizirana Gregorčičeva *Soča*. Prikaz prostora, ki je v tekstih reformacije še povsem nevtralen, pridobiva čedalje večjo vlogo, predvsem v razsvetljenstvu, kjer gore, reke in hribčki z Vodnikom postanejo tipične podobe »kranjsko-slovenskega«,

razglednico Bleda s cerkvijo turisti pošiljajo od Prešerna do današnjih dni. Čepelevska prav tako ne spregleda bleska belih cerkvenih zvonov, ki gosto razsejani v zelenem nadržju hribov in dolin oblikujejo tipično »slovenski« pejsaž – podoba arhetipske vrednosti, ki je celo v času NOB-ja predstavljala predvsem *pozitivni* simbol – idilo doma. V tej značilni podobi slovenske vasi/podeželja najde dokaz, da je katolištvo pomembno sooblikovalo slovensko kulturo. Navsezadnje prav to »pristo slovensko motiviko« upodabljajo tudi slovenski impresionisti z Groharjevim *Sejalcem* na čelu, danes narodni in državni simbol.

Avtorica opredeljuje narodni značaj tudi skozi mitologeme (po TOPOROVU, gl. ČEPELEVSKAJA 2013: 211) doma in njemu nasprotnih poti ter tujine, ki so za prehodno in vedno obmejno slovensko pokrajino igrali pomembno vlogo v oblikovanju narodne zavesti, kar avtorica zopet razdeli na primeru Cankarja (npr. v romanu *Na klanecu*, kjer vzpon na klanec vzporeja z vzponom na Golgoto kot pot h končni sodbi slovenskega naroda).

Po analizi prostora, se Čepelevska posveti še času, ki ga lahko občutimo in obravnavamo kot mitološko-cikličnega ali linearno, umetniško-zgodovinskega. Čepelevska predstavi nekaj ključnih potez zaznave časa v slovenski literaturi, znova s poudarkom na Prešernu in Cankarju. Linearno odvijajoča se zgodovina, kot jo občuti pri Vodniku s predstavitvijo Ilirije (*Ilirija, oživljena*, 1811), se v romantiki dialektično izpoje v Prešernovem *Sonetnem vencu* in se v drugi polovici stoletja konkretizira ob resničnih zgodovinskih osebnostih in dogodkih (npr. Levstikov *Tugomer*, Jurčičeva *Veronika Deseniška* ali Aškerčeva patriotska poezija). Čepelevska sklene časovni venec s pregledom občutja časa sodobne slovenske poezije 20. stoletja, ki se je zaradi predvsem vojnih izkušenj in sledečih modernih vibracij povsem predružačil. Občutje časa se razpira v bolj metafizične sfere in se iz logično, strogo linearnih premic razlomi nazaj v majhne kroge, ki se vpisujejo v tek večnosti.

Zanimiva je tudi njena analiza utopičnega časa, ki ga v stalnem iskanju narodne zavesti in samozavesti na Slovenskem razvija žanr utopije in antiutopije (19. in 20. stoletja, npr. Stritar, Trdina, Tavčar, Mencinger, Mahnič, Šubic, Toporiš). Skozenj je slovenstvo – za razliko od drugih evropskih utopij, ki so iskale predvsem pobeg v boljši svet oz. kritizirale svojo sodobnost – premišljevalo svojo lastno pozicijo v svetu v okviru večnega tridelnega »slovenskega« vprašanja: slovenski jezik-narod-narodna svoboda.

Delo Čepelevske je vredno vzeti v roke iz več razlogov. Avtorica ponuja verodostojni portret, v katerem izpostavlja mesta, ki jih, sploh slovenski bralci, večkrat ne opazimo oz. (raje) celo prezremo. Pogled Čepelevske, ki prihaja iz »drugega sveta«, se umakne vsaki ideologizaciji, ki pogosto preveva domači diskurz (npr. skozi optiko problema sakralizacije-ideologizacije ji npr. uspe objektivno predstaviti sporna za ene ali druge pesnika Balantiča in Kajuha). Hkrati postavlja slovenstvo in slovensko v večji, vseslovanski, še najbolj seveda ruski prostor (zanimiva je npr. primerjava žanra poetične molitve v slovenski in ruski tradiciji). S tem zažarijo nemalokrat že do kosti oglodana imena »klasikov« slovenske literature naenkrat v drugačnih barvah: postavljena v novih kontekstih in razvrščena po parametrih lotmanovske tradicije postanejo »nova« – drugačna in zanimiva tudi za (včasih prav po srednješolsko) naveličanega slovenskega bralca.

Delo Čepelevske je zanimivo in preiščeno sestavljen zbornik krajših razprav o slovenski literaturi in kulturi ter za rusko slovenistiko in obratno gotovo pomembna študija. Obenem pa je knjiga še mnogo več – odpira vrata in okna, vabi našo malo slovensko dušo, da si jo podrobno ogledamo, projicirano med oboke platnic in hkrati, vabi drug – tuj pogled, da se sprehodi po zelenih vršacih in temnih tolmunih ob boku s Kurentom, da na koncu ugotovi, da smo vsi nekako – morda zelo globoko v sebi – isti. Ljudje.

Anja Banko

NAVODILA AVTORJEM

Slavistična revija sprejema izvirne in še neobjavljene znanstvene in strokovne članke s področij slovenističnega oz. slavističnega jezikoslovja in literarne vede ter iz sorodnih strok, ki niso v uredniški presoji za nobeno drugo publikacijo. Članki so v slovenščini, izjemoma tudi v drugih slovanskih in svetovnih jezikih, pred objavo pa morajo v postopek uredniškega recenziranja. O sprejemu ali zavrnitvi članka je avtor obveščen približno tri mesece po njegovem prejemu. Objavljeni članki bodo takoj prosto dostopni v spletnem arhivu revije in z zamikom v Digitalni knjižnici Slovenije. Pisec ohrani avtorske pravice nad člankom brez omejitev. Korekture je potrebno vrniti v treh dneh. Avtor odda članek na naslov tehnične urednice: urednistvo@srl.si. Dolžina članka naj ne presega ene in pol avtorske pole, tj. 45.000 znakov, ocene 24.000 znakov, poročila 8.000 znakov s presledki in opombami vred. Daljši prispevki bodo zavrnjeni. Tipkopis je potrebno oddati v datoteki RTF ali v podobnem besedilnem formatu in v datoteki PDF. Nabor je Times New Roman, velikost besedila 12 pik, za izvleček, povzetek, daljše citate in opombe 10, razmik med vrsticami pa 1,5. Odstavki so ločeni s prazno vrstico in brez umika ter desne poravnave. Narekovaji so dvojni srednji, ločila in prečrkovanje tujih pisav se ravna po zadnjem slovenskem pravopisu. Sinopsis naj ne presega 8 vrstic, povzetek ne dveh strani, ključnih besed, ki niso besede iz naslova, naj bo 3–5; avtor naj poskrbi tudi za prevod sinopsisa, povzetka in ključnih besed v angleščino. Članki, ki niso napisani v slovenščini, imajo slovenski povzetek. Avtor naj priloži svoj elektronski naslov in polni naslov institucije, na kateri dela. Slikovni material se priloži v ločenih datotekah; vsako sliko s svojo številko; v tipkopisu pa mora biti označeno, kam katera sodi; podnapisi k slikam so že v tipkopisu članka. Nad 5 vrstic dolgi navedki so odstavčno ločeni od drugega besedila in brez navednic. Izpusti so v navedku označeni s tremi pikami v oglatih oklepajih; na začetku in na koncu citatov ni tropičij. Zaporedna številka opombe stoji stično za ločili, ki sledijo mestu, na katero se nanaša. Literatura se navaja v krajši obliki v oklepaju v tekočem besedilu (BORŠNIK 1962: 213), v daljši obliki pa v seznamu literature na koncu članka. Spletno verzijo objave navedemo za bibliografskimi podatki natisnjene verzije. Seznam literature oblikujemo takole:

Marja BORŠNIK, 1962: *Študije in fragmenti*. Maribor: Obzorja.

Helga GLUŠIČ, 2003: Izraz negotove zavesti: Pogled na sočasni slovenski roman. *Sodobni slovenski roman*. Ur. Miran Hladnik in Gregor Kocijan. Ljubljana: FF (Obdobja, 21). 287–95.

Irena NOVAK POPOV, 2006: Ustvarjalnost kontroverzne umetnice Svetlane Makarovič. *Slavistična revija* 54/4. 711–25.

Luiza PESJAK, 1887: *Beatin dnevnik: Roman*. Wikivir. Ogled 13. aprila 2011.

Opombe naj ne vsebujejo bibliografskih podatkov, če pa že, naj bodo enote bibliografske navedbe med seboj ločene z vejicami: Marja Boršnik, *Študije in fragmenti*, Maribor, Obzorja, 16–18. Na koncu vsake bibliografske enote je pika. Naslovi samostojnih izdaj, knjig in periodičnih publikacij so postavljeni *ležeče*. Zbirka je v oklepaju tik pred navedbo strani; krajšavo str. za stran izpustimo. Naslovi v stroki poznane periodike so lahko okratičeni (npr. *SR za Slavistično revijo*, *LZ za Ljubljanski zvon*). Pri zaporednem navajanju več del enega avtorja v seznamu literature namesto imena in priimka napravimo dva pomišljaja. Kadar na isto leto pride več del istega avtorja, letnici na desni stično dodajamo male črke slovenske abecede: 1944a, 1944b.

GUIDELINES FOR AUTHORS

Slavistična revija (*Slavic Review Ljubljana*, SRL) accepts original, not previously published scholarly articles in the areas of Slovene and Slavic linguistics and literary studies and from related disciplines which have only been submitted to SRL. Articles are published primarily in Slovene and occasionally also in other Slavic or world languages. Before publication, all articles submitted to *Slavistična revija* are reviewed by the editors. The author is notified whether his/her article has been accepted for publication about three months after the submission date. The proofs must be returned to the publisher within three days. Authors should send their articles to the production editor at the following address: urednistvo@srl.si. Articles should not exceed 45,000 characters, reviews 24,000 characters, and reports 8,000 characters; longer papers will be rejected. All manuscripts must be submitted as RTF or similar files and in PDF format, using the Times New Roman font. The article should be typed in 12-point font, the abstract, summary, longer quotations, and footnotes should be in 10-point font with 1.5 spaces between the lines. Paragraphs must be separated by an empty line, without indentation, and without right justification. Quotation marks are second-level double quotes (« »), punctuation and transliteration of foreign alphabets must comply with the latest edition of the Slovenski pravopis. Each article must include an abstract (not to exceed 8 lines), a summary (not to exceed 2 pages), as well as 3–5 key words that are not contained in the title. The author should also provide the English translation of the abstract, summary and key words. Articles written in a language other than Slovene must include a summary in Slovene. Authors must provide their e-mail address and full name of the institution with which they are affiliated. Visual materials are to be sent in separate files, with each illustration numbered. In the manuscript, it must be clearly indicated where each illustration belongs; the captions to the illustrations are already included in the manuscript. Quotations longer than 5 lines should be typed in separate paragraphs, without quotation marks. Omissions in quotations must be indicated with three dots in square brackets, with no dots at the beginning or at the end of quotation. The footnote number must follow (with no space) the punctuation mark at the end of the segment that the footnote refers to. In the text, literature is cited in short form in parentheses, e.g., (BORŠNIK 1962: 213). Literature is cited in long form in the list of references at the end of the article. The on-line version of the article is listed after the reference for the printed version. In the list of references, the works are cited in the following manner:

Marja BORŠNIK, 1962: *Študije in fragmenti*. Maribor: Obzorja.

Helga GLUŠIČ, 2003: Izraz negotove zavesti: Pogled na sočasni slovenski roman. *Sodobni slovenski roman*. Ur. Miran Hladnik in Gregor Kocijan. Ljubljana: FF (Obdobja, 21). 287–95.

Irena NOVAK POPOV, 2006: Ustvarjalnost kontroverzne umetnice Svetlane Makarovič. *Slavistična revija* 54/4. 711–25.

Luiza PESJAK, 1887: *Beatin dnevnik: Roman*. Wikivir. Ogled 13. aprila 2011.

Footnotes should be free of bibliographic information; if this cannot be avoided, individual parts of a bibliographic citation are separated by commas: Marja Boršnik, *Študije in fragmenti*, Maribor, Obzorja, 16–18. Each bibliographic entry is followed by a period. Titles of individual editions, books, and periodicals are italicized. The series name is listed in parentheses before the page number; the abbreviation *str.* for *stran* 'page' is omitted. The titles of periodicals well-known in the field may be abbreviated (e.g., *SR* for *Slavistična revija*, *LZ* for *Ljubljanski zvon*). In subsequent quotations of several works by the same author in the reference list, the name is replaced by two hyphens. When citing several works by the same author with the same year of publication, the year of publication is followed (with no space) by lower-case letters, e.g., 1944a, 1944b.

CONTENTS

ARTICLES

Ivan VERČ: From Materials on Professor Aleksander Skaza's Role as a Mentor (Leonid Leonov's Novel <i>The Thief</i>)	485
Miha JAVORNIK: Mikhail Iur'evich Lermontov on the Border	497
Blaž PODLESNIK: For an Ounce of Sin on the Millionth Anniversary (the Meaning of Lermontov's Lesser Known Jottings)	515
Aleksandra DERGANČ: Another Look at the Differences between East and West Slavic Types of Verbal Aspect Functioning	537
Marko JUVAN: From Political Theater during Yugoslav Socialism to Political Performance under Global Capitalism: The Case of the Slovene Mladinsko Theater	545
Tomo VIRK: Author, Protagonist, and Messaging in Vladimir Bartol's Early Short Prose	559
Jernej HABJAN: The First Slovene Novel in the System of World Literature	569
Urša ZABUKOVEC: A Gnostic Savior or a "Pious Christian"? On a Reading of Dostoevsky's Novel <i>The Idiot</i>	579
Mladen UHLIK: Two Attempts to Understand Stylistics: Charles Bally and Grigori Vinokur	591
Dušan ŽIVKOVIČ, Časlav NIKOLIĆ: Modern Mythological Transformations in Gregor Strniša's <i>Odyssey</i> Cycle of Poems	607
T. B. ПОМАХОБА: The Russian Mindset as Viewed through the Prism of the Logical Evaluation of <i>true</i> vs. <i>untrue</i> (Based on Russian Memoirs and Confessional Prose of the Late Twentieth and Early Twenty-first Centuries)	621
Janko TRUPEJ: Markedness of Slovenian Terminology for Black People	635
Natalija ULČNIK: The Terms <i>Bolnica</i> and <i>Bolnišnica</i> in the Nineteenth Century and Today	647

REVIEWS – NOTES – REPORTS – MATERIAL

Anja BANKO: The Image of the Slovene in Russian Eyes	665
--	-----

Revijo sofinancira:
ARRS.